

178

la rivista di **en**gramma
dicembre **2020** /
gennaio **2021**

**Danae.
Bagliori del mito**

La Rivista di Engramma
178

La Rivista di
Engramma

178

dicembre 2020/
gennaio 2021

Danae.

Bagliori del mito

a cura di

Maddalena Bassani e Alessandra Pedersoli

direttore

monica centanni

redazione

sara agnoletto, mariaclara alemanni,
maddalena bassani, elisa bastianello,
maria bergamo, emily verla bovino,
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,
giacomo confortin, silvia de laude,
francesca romana dell'aglio, simona dolari,
emma filipponi, anna ghirdini, laura leuzzi,
vittoria magnoler, michela maguolo,
marco molin, francesco monticini, nicola noro,
lucrezia not, alessandra pedersoli,
marina pellanda, camilla pietrabissa,
daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco,
cesare sartori, antonella sbrilli,
massimo stella, elizabeth enrica thomson,
christian toson, chiara velicogna,
nicolò zanatta

comitato scientifico

lorenzo braccesi, maria grazia ciani,
victoria cirlot, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, kurt w. forster,
maurizio ghelardi, fabrizio lollini,
natalia mazour, sergio polano, oliver taplin,
mario torelli

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

178 dicembre 2020/gennaio 2021

www.engramma.it

sede legale

Engramma

Castello 6634 | 30122 Venezia

edizioni@engramma.it

redazione

Centro studi classicA luav

San Polo 2468 | 30125 Venezia

+39 041 257 14 61

©2020

edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-31494-50-2

ISBN digitale 978-88-31494-51-9

finito di stampare febbraio 2021

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 *Danae. Bagliori del mito. Editoriale*
Maddalena Bassani e Alessandra Pedersoli
- 13 *Voci dal fondo.*
Danae nelle testimonianze dell'antichità greco-latina
Mariagrazia Ciani
- 27 *Il nome dei Persiani.*
Δαναΐς τε γόνου / τὸ παρωνύμιον γένος ἡμέτερον (Aesch. Pers., 144-145, ed. West)
Monica Centanni
- 45 *Danae, Perseo e Acrisio tra gli Etruschi di Spina*
Mario Cesarano
- 89 *Danae fondatrice di Ardea*
Maddalena Bassani
- 117 *A Terracotta Mould from Aquincum depicting the Story of Danaë*
Gabriella Fényes
- 129 *Le Danae di Petrarca (e non solo)*
Andrea Torre
- 159 *"Ella si siede sola sopra un scanno; io mi vo' tramutare in pioggia d'oro".*
Note sulla Comedia de Danae di Baldassarre Taccone
Piermario Vescovo
- 179 *Oculi! Danaë and the Uncanny Space*
Barbara Baert
- 203 *"Titian. Love, Desire, Death".*
Recensione alla mostra della National Gallery di Londra (16 Marzo 2020 - 17 Gennaio 2021)
Simona Dolari (versione italiana)
- 215 *"Titian. Love, Desire, Death".*
Review of the exhibition at The National Gallery (London, 16 March 2020 - 17 January 2021)
Simona Dolari (english version)
- 221 *Da Tiziano a Bellucci, da Danae a Danae.*
Dialogo con un dipinto problematico
Lorenzo Gigante
- 247 *"In questa cassa piena di chiodi".*
La Danae di Tiziano da Montecassino a Carinhall, da Altaussee alla Farnesina
Elena Pirazzoli

275 *La Danae di Vadim Zakharov alla Biennale 2013.*
Un'allegoria del sistema economico e mediatico internazionale
Carlo Sala

Danae. Bagliori del mito

Editoriale di Engramma n. 178

Maddalena Bassani, Alessandra Pedersoli

Questo numero è dedicato a Mario Torelli (1937-2020) che, con la sua straordinaria capacità di analizzare e di interpretare i prodotti culturali delle società antiche, ci ha insegnato a non fermarci mai a una prima lettura del fenomeno artistico e letterario e ci ha indicato la strada per tentare di rintracciarne i committenti e dunque l'orizzonte socio-culturale in cui esso ha preso forma. Un approccio fortemente storico ma allo stesso tempo 'caleidoscopico', ovvero 'enagrammatico', che continuerà ad accompagnarci e a guidarci nelle nostre ricerche.



Perché un numero dedicato al mito di Danae e alle sue rifrangenze dall'antico al contemporaneo? Il 'pretesto narrativo' è stato offerto da una iniziativa maturata all'interno della Fondazione Fabbri di Pieve di Soligo: l'acquisto di un dipinto attribuito ad Antonio Bellucci, che raffigura un'immagine dell'eroina argiva quale rilettura della notissima 'serie' di Tiziano Vecellio. Parallelamente, l'esposizione alla National Gallery di Londra delle 'poesie' di Tiziano per Filippo d'Asburgo, tra cui la Danae del Prado, ha costituito un'ulteriore sollecitazione per approfondire la ricerca sul mito danaico attraverso differenti punti

di osservazione, che dall'Antichità, attraverso il Medioevo e il Rinascimento, giungono al XXI secolo.

Ma le due circostanze che sopra abbiamo delineato, sono state solo il primo innesco del lavoro che ha dato, come esito, questo numero monografico: rintracciare e tessere i fili della tradizione del mito di Danae ci ha condotti, da subito, a riflettere sulle peculiarità dei meccanismi di trasmissione dall'antico di un percorso tutt'altro che lineare.

L'indagine inizia dalla traduzione e dalla lettura delle fonti antiche greche e latine afferenti a Danae, proposta da Maria Grazia Ciani, che conducono il lettore alla focalizzazione dei principali elementi di questo mito e alle sue declinazioni elaborate presso gli antichi: Danae quale paradigma di chi subisce un destino apparentemente funesto ma che trova poi il proprio riscatto nell'imprevisto, ossia nella fortuna propizia; Danae quale simbolo della bramosia di ricchezza palesata nella pioggia d'oro che la feconda. Le fonti infatti tramandano diverse versioni del mitema, stratificatesi e mutate a seconda delle epoche e della componente socio-politica e culturale di riferimento. I diversi e semanticamente pregnanti usi del mito emergono con evidenza in un contributo di taglio filologico e in uno di taglio archeologico. Il saggio di Monica Centanni, sulla base di una accurata verifica dei testimoni e delle differenti edizioni dei *Persiani* di Eschilo, si concentra in particolare su un audace e suggestivo emendamento proposto da Martin West su un punto corrotto del testo, in base al quale sarebbe posta in evidenza la relazione di Perses, figlio di Perseo e nipote dell'argiva Danae, e il nome dei Persiani. Nel saggio di Maddalena Bassani vengono rilette alcune fonti latine che ambientano la seconda parte del mito (attinente alla conclusione del peregrinare di Danae dentro un'arca dopo un lungo viaggio fra le onde del mare) in Occidente, anziché in area greca: la risemantizzazione latina del mito sui lidi di Ardea viene ricondotta all'interno di un più ampio orizzonte archeologico e storico-antiquario di età medio-tardo repubblicana, che troverà una sua ulteriore codificazione nella Roma di Ottaviano Augusto e di Livia.

Danae è stata un soggetto prescelto anche da numerosi artisti e artigiani antichi, che hanno realizzato opere destinate a una committenza variegata. L'eroina argiva, sovente con il figlio Perseo, è infatti la protagonista di iconografie di numerosi vasi attici in un periodo compreso fra il V e il IV secolo a.C., tra i quali spicca una *kylix* rinvenuta in una

necropoli di Spina: su di essa Mario Cesarano offre un interessante affondo, mettendo in luce non solo la fortuna che il mitema ha avuto nella ceramica attica in Grecia e in Occidente, ma anche il suo impatto nella società degli Etruschi padani, segnatamente nell'orizzonte della sfera funeraria. Di molto successivo, ma non per questo meno interessante, è invece il manufatto presentato da Gabriella Fényes, conservato ed esposto al Museo Archeologico di *Aquincum* (Budapest). Si tratta di una forma per dolci di età medio-imperiale di area danubiana, che si dimostra particolarmente rilevante poiché presenta una versione quasi 'pornografica' dell'iconografia di Danae: una versione che potrebbe peraltro rimandare a forme di autoerotismo, dal momento che i 'goccioni' che piovono dall'alto sulla figura femminile poco somigliano alla pioggia d'oro, ma richiamano piuttosto gli *olisboi*, ovvero i *sex toys* già in uso presso gli antichi.

È nel passaggio dall'antico all'età moderna che il mito, dall'oblio tardoantico, comincia il suo progressivo disvelamento: il saggio di Andrea Torre analizza alcune interpretazioni petrarchesche del mito della fecondazione di Danae incrociando testimonianze figurative e letterarie, seguendo il doppio filo tematico dello sguardo eccitato e della sublimazione del desiderio. Danae si affaccia al Rinascimento mantenendo un precario equilibrio ossimorico tra *imago Voluptatis* e *imago Pudicitiae*. A questo secondo filone pare da ascrivere la Danae al centro del contributo di Piermario Vescovo, dedicato alla *Comedia di Danae* di Baldassarre Taccone, una *fabula* mitologica rappresentata nel 1496 a Milano, alla corte di Ludovico il Moro.

Partendo dalla *Danaë* di Jan Gossaert van Mabuse, Barbara Baert affronta tematiche più squisitamente iconografiche: lo schema iconografico permette di analizzare nel dipinto la *Raumlichkeit*, lo spazio psico-spaziale, che contrappone le diverse nature dell'esterno 'fecondante' con l'interno 'fecondato'. La figura di Danae assume (o recupera?) una connotazione smaccatamente voyeuristica con le 'poesie' di Tiziano per Filippo d'Asburgo: come accennato in apertura, la mostra londinese *Titian. Love, Desire, Death* (Londra, The National Gallery, 16 marzo 2020-17 gennaio 2021), recensita da Simona Dolari, rappresenta un evento eccezionale in quanto raccoglie sette tra le tele che raffigurano eroine seducenti e sensuali raccontate da Ovidio nelle *Metamorfosi*, tra cui una

delle varianti di *Danae* (quella oggi conservata nella Wellington Collection presso la Apsley House di Londra). La fortuna del modello iconografico di Tiziano, a partire dalla versione conservata a Napoli a Capodimonte, è alla base del contributo di Lorenzo Gigante: la recente acquisizione sul mercato antiquario di un dipinto tardo barocco veneziano, attribuito ad Antonio Bellucci, offre l'opportunità di indagare la resistenza di un modello, le sue varianti e riproduzioni, ma anche di intravedere quale fosse lo sguardo al mito di Danae agli albori del Settecento.

La *Danae* di Tiziano di Capodimonte è tra le opere trafugate dai nazisti a Montecassino dopo l'armistizio: il *Reichsmarschall* Hermann Göring, che si definiva un uomo del Rinascimento ("Ich bin nun mal ein Renaissancetyp"), era un avido collezionista e nella sua tenuta di Carinhall avrà modo di raccogliere molte opere provenienti dai musei italiani. Elena Pirazzoli ricostruisce le intricate vicende che portarono il dipinto (chiuso in una cassa proprio come toccò in sorte all'eroina raffigurata) dall'Italia alla Germania e quindi, con l'intervento di Rodolfo Siviero, nuovamente in Italia.

Nel contemporaneo, in cui assistiamo a tante riletture dei miti classici, Danae non pare essere tra i soggetti in auge: praticamente nulle sono le occorrenze (esplicite o implicite) in cui il mito trova espressione nelle arti o in letteratura. C'è però un'eccezione: Carlo Sala, nel suo contributo dedicato all'opera di Vadim Zakharov per il padiglione russo alla 55. Esposizione Internazionale di arte contemporanea della Biennale di Venezia del 2013, contestualizza la figura di Danae all'interno delle dinamiche sociali ed economiche dell'oggi, invitando lo spettatore che 'agisce' nell'opera a riflettere sul sistema finanziario globale, sul ruolo dei mass media e sulla condizione femminile.

In questo percorso mancano tante altre Danae, e una per tutte, è una delle opere più celebri dedicate al mito di Danae: la tela di Klimt, realizzata tra il 1907 e il 1908 e ora conservata a Vienna. Ma abbiamo preferito lasciare il posto ad altre 'storie' meno note, che altrimenti non avrebbero trovato accoglienza. In conclusione, si tratta di un numero ricchissimo di suggestioni, alcune inedite o sconosciute, che il lettore potrà approfondire a seconda delle epoche e delle prospettive con cui intende rileggere la

fabula di Danae: un'occasione per considerare i 'bagliori del mito' con una lente discreta, quasi attraverso un caleidoscopio metatemporale.

English abstract

The tradition of Greek mythology follows complex, sometimes difficult, paths. Not all its myths are given the same attention over time: such is the case of the story of Danaë, relatively neglected. For fear of being killed by his nephew (as prophesied by the oracle of Delphi) Acrisius, king of Argos, decided to lock his daughter in a tower. Under a golden rain, Danaë was 'loved' by Zeus and, in her confinement, conceived a son, Perseus. As punishment, Acrisius closed Danaë and the little Perseus in a nailed wooden box that was thrown into the sea. Mother and child saved themselves and the myth has persisted. This issue of Engramma is dedicated to the afterlife of the myth of Danaë: from Greek Antiquity to contemporary art, passing through the Medieval and Modern traditions. It includes contributions by Barbara Baert, Maddalena Bassani, Monica Centanni, Mario Cesarano, Simona Dolari, Gabriella Fényes, Lorenzo Gigante, Elena Pirazzoli, Carlo Sala, Andrea Torre, and Piermario Vescovo.

keywords | Danaë; the Classical tradition; mythology.

Voci dal fondo

Danae nelle testimonianze dell'antichità greco-latina

Maria Grazia Ciani



1 | Danae e la pioggia d'oro, 410-400 a.C., cratere a figure rosse, Paris, Louvre.

Τὴν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη
νεφεληγερέτα Ζεὺς· / Ἴηρη κείσε μὲν ἔστι
καὶ ὕστερον ὀρμηθῆναι, / νῶϊ δ' ἄγ' ἐν
φιλότῃ τραπεῖομεν εὐνηθέντε. / οὐ γάρ
πῶ ποτέ μ' ὄδε θεᾶς ἔρος οὐδὲ γυναικὸς
/ θυμὸν ἐνὶ στήθεσσι περιπροχυθεὶς
ἐδάμασσεν, / οὐδ' ὀπότη' ἠρασάμην Ἴξιονίης
ἀλόχοιο, / ἢ τέκε Πειριθῶον θεόφιν μῆστρω'
ἀτάλαντον· / οὐδ' ὅτε περ Δανάης
καλλισφύρου Ἀκρισιῶνης, / ἢ τέκε Περσηῖα
πάντων ἀριδείκετον ἀνδρῶν· / οὐδ' ὅτε

Φοῖνικος κούρης τηλεκλειτοῖο, / ἢ τέκε μοι Μίνων τε καὶ ἀντίθεον
Ἰραδάμανθον· / οὐδ' ὅτε περ Σεμέλης οὐδ' Ἀλκμήνης ἐνὶ Θήβῃ, / ἢ ῥ'
Ἰρακλήα κρατερόφρονα γείνατο παῖδα· / ἢ δὲ Διώνυσον Σεμέλη τέκε
χάρμα βροτοῖσιν· / οὐδ' ὅτε Δῆμητρος καλλιπλοκάμοιο ἀνάσσης, / οὐδ'
ὀπότε Λητοῖς ἐρικυδέος, οὐδὲ σεῦ ἀτύχης, / ὥς σέο νῦν ἔραμαι καὶ με γλυκὺς
ἴμερος αἰρεῖ.

Le disse allora Zeus, re delle nuvole: Era, potrai andare laggiù anche più tardi; ma ora vieni, godiamoci insieme i piaceri d'amore. Mai mi ha inondato, mai mi ha vinto a tal punto il desiderio di una dea o di una donna, neppure quando mi innamorai della sposa di Issione, che mise al mondo Pirithoo, saggio come un dio; o di Danae dalle belle caviglie, la figlia di Acrisio, che generò Perseo, famoso fra tutti gli eroi; né della figlia dell'illustre Fenice che mi diede Minosse e Radamanto divino; o di Semele, oppure di Alcmena a Tebe (Alcmena generò Eracle dall'animo forte, Semele invece Dioniso delizia degli uomini) e neppure di Demetra, la regina dai bei capelli o di Latona

gloriosa, e neppure di te – non così come ora ti amo e la dolcezza del desiderio mi prende (Hom. *Il.* XIV, 312-328).

È sempre Omero a dare il ‘la’ alle vicende mitiche. Ecco qui Zeus che elenca i suoi molteplici amori, siano divinità o donne: tra le altre Danae “dalle belle caviglie”, la figlia di Acrisio, “che generò Perseo, famoso fra tutti gli eroi”; Alcmena che gli diede Eracle “dall’animo forte”; e Semele, madre di Dioniso “delizia degli uomini”. Danae, Alcmena, Semele. Tra queste, solo Danae riceve un complimento peraltro diffuso nelle formule epiche. E i figli: Eracle, simbolo della forza che resiste a ogni prova, Dioniso, qui celebrato come il dio del vino e della ebbrezza gioiosa, e Perseo, il figlio di Danae, tra gli eroi il più famoso.

Abbiamo una terzetto che in seguito la tradizione avvicinerà, in quanto, nonostante questo riconoscimento di Zeus affidato al poema più famoso, tutti e tre – Eracle, Dioniso, Perseo – lotteranno per affermare la loro ascendenza divina. Ma quello che dobbiamo sottolineare qui è il fatto che fin dal principio Perseo predomina su Danae oltre che sugli altri ‘fratellastri’. Lui è l’eroe più famoso: del miracoloso concepimento, della pioggia d’oro che illumina l’oscura prigione di bronzo, e del successivo calvario di Danae, non c’è traccia.

Nell’*Ode* XII dedicata a “Mida d’Agrigento auleta” e incentrata sull’arte auletica la cui invenzione è attribuita ad Atena, il riferimento al mito di Perseo aggiunge, alla maniera pindarica, qualche elemento in più anche per quel che riguarda Danae, citando prima la vendetta di Perseo su Polidette re di Serifo, che si invaghisce di Danae e vuole averla ad ogni costo, e poi la nascita di Perseo stesso dalla “pioggia d’oro”.

Παλλάς ἐφεῦρε θρασειᾶν <Γοργόνων> / οὐλίον θρηῖνον διαπλέξαισ’ Ἀθάνᾳ·
/ τὸν παρθενίους ὑπὸ τ’ ἀπλάτοις ὀφίων κεφαλαῖς / ἄϊε λειβόμενον
δυσπενθέϊ σὺν καμάτῳ, / Περσεὺς ὁπότε τρίτον ἄυσεν κασιγνητᾶν μέρος
/ ἐνναλίᾳ Σερίφῳ λαοῖσι τε μοῖραν ἄγων. / ἦτοι τὸ τε θεσπέσιον Φόρκοι’
ἀμαύρωσεν γένος, / λυγρὸν τ’ ἔρανον Πολυδέκτᾳ θῆκε ματρός τ’ ἔμπεδον
/ δουλοσύναν τὸ τ’ ἀναγκαῖον λέχος, / εὐπαράου κρᾶτα συλάσας
Μεδοίσας / υἱὸς Δανάας, τὸν ἀπὸ χρυσοῦ φαμὲν αὐτορύτου / ἔμμεναι.

Inventò l'arte Pallade Atena / udendo il funebre lamento delle Gorgoni / il lamento che stillava dalle teste delle vergini / e da quello delle serpi, con sforzo doloroso, / quando Perseo distrusse la terza parte / delle sorelle per la rovina / di Serifo bagnata dal mare e del suo popolo. / Fiaccò la stirpe mostruosa di Forco / gettando il lutto sul banchetto / di Polidette e liberando la madre / dalla schiavitù delle nozze imposte: / e lo fece con testa rapita / di Medusa dalle guance robuste / lui, il figlio di Danae che nacque, si dice, / da una spontanea pioggia d'oro (Pind. *Pyth.* XII, 11-30).

L'accenno a Danae è breve, e tuttavia colpisce per la sua ambiguità: la pioggia d'oro accende la fantasia, da dove viene? Che cosa è accaduto? Ovvio che Pindaro conosce tutta la storia, tuttavia è da sottolineare quel "si dice" relativo alla nascita di Perseo dalla pioggia "spontanea". Altrettanto ovvio che il protagonista dell'episodio mitico introdotto nell'ode è Perseo e la sua celebre impresa condotta contro le Gorgoni e conclusasi con la decapitazione della più nota delle tre sorelle, Medusa.

Ma dalla lirica corale ci viene altresì un ampio quadro su Danae abbandonata a un crudele destino, è il *Lamento di Danae* di Simonide che restituisce a Danae la sua statura e la sua storia:

ὄτε λάρνακι / ἐν δαιδαλέαι / ἄνεμός τε ἡμῆν ἰπνέων / κινήθεισά τε λιμένα
 δείματι / ἔρειπεν, οὐκ ἀδιάντοισι παρειαῖς / ἀμφὶ τε Περσεί βάλλε φίλαν
 χέρρα / εἶπέν τ'· ὃ τέκος οἶον ἔχω πόνον· / σὺ δ' ἄωτεις, γαλαθηνῶι / δ'
 ἦθει κνωύσσεις / ἐν ἄτερπέι δούρατι χαλκεογόμφωι / <τῶι>δε
 νυκτιλαμπεῖ, / κυανέωι δνόφωι ταθείς· / ἄχραν δ' ὕπερθε τεᾶν κομᾶν
 / βαθείαν παριόντος / κύματος οὐκ ἀλέγεις, οἶδ' ἀνέμου / φθόγγον,
 πορφυρέαι / κείμενος ἐν χλανίδι, πρόσσωπον καλόν. / εἰ δέ τοι δεινὸν τό
 γε δεινὸν ἦν, / καὶ κεν ἐμῶν ῥημάτων / λεπτὸν ὑπείχες οὔσας. / κέλομαι δ',
 εἶδε βρέφος, / εὐδέτω δὲ πόντος, εὐδέτω δ' ἄμετρον κακόν· / μεταβουλίᾳ
 δέ τις φανείη, / Ζεῦ πάτερ, ἐκ σέο· / ὅττι δὲ θαρσαλέον ἔπος εὐχομαι / ἢ
 νόσφι δίκας, / σύγγνωθὶ μοι.

Bella era l'arca. Ma quando / fu travolta dal mare / mosso da raffiche di vento, / lei fu colta dal terrore / e con le guance rigate / dalle lacrime, strinse tra le braccia / Perseo e gli disse: Quanta angoscia / figlio! Ma tu dormi, dormi il tuo sonno / in questa cassa piena di chiodi, / steso supino nella notte oscura / in questo buio orrendo. / Sulla tua testa è l'acqua / salmastra, ma tu non te ne curi, / e del vento che ulula, neppure. / Bello è

il tuo viso / avvolto nel mantello rosso. / Se conoscessi la mia paura / mi ascolteresti forse – / con il tuo orecchio. Ma io ti dico: / dormi, piccolo, e dorma il mare / e anche la tremenda sciagura, dorma. / Da te, padre Zeus, venga il soccorso. / E perdona se ho detto una parola / audace, se il mio voto è ingiusto (Sim. 543 Page).

Splendido, dolcissimo lamento, sufficiente in sé per dare l'idea dell'abbandono senza speranza, dell'angoscia materna e dell'innocente sonno del piccolo Perseo. Dopo questa lirica, troviamo solo dei cenni fuggevoli alle vicende di Danae, e Apollonio Rodio, nelle sue *Argonautiche*, si limita ad accennare a colei che “per la crudeltà del padre / ebbe a patire tante pene sul mare” (1091-92).

In mezzo, tra Simonide e Apollonio, vi sono i tragici con le loro elaborazioni della vicenda mitica: Sofocle con l'*Acrisio* e la *Danae*, Euripide con la sua *Danae*. Peccato che di queste tragedie non siano rimasti che pochi frammenti di ardua interpretazione: l'attribuzione di alcuni di essi – ovviamente i più lunghi e per così dire completi – all'uno o all'altro dei personaggi o al Coro – è così incerto che può dare adito solo a delle ipotesi, peraltro molto discusse anche in passato fra gli studiosi. Spesso sembra si tratti di sentenze, sopravvissute alla più complessa trama della tragedia. Peraltro i nomi di Danae e Perseo non ricorrono mai (v. Sofocle, fr. 60-76 e fr. 165-170 Radt; Euripide, fr. 316-330 Nauck).

Forse una traccia del mito si può leggere nei *Persiani* di Eschilo, se è accettabile la congettura di Martin West che restituisce nel testo il nome di Danae (v. il contributo di Monica Centanni, in questo stesso numero di Engramma). Un'eco significativa possiamo risentirla invece nell'*Antigone* sofoclea, quando il Coro ricorda, forse un po' ipocritamente, ad Antigone, l'esempio di tante eroine che hanno subito una sorte crudele, tra queste, Danae, con cui condivide il destino di essere sepolta viva:

ἔτλα καὶ Δανάας οὐράνιον φῶς / ἀλλάξει δέμας ἐν χαλκοδέτοις αὐλαῖς·
/ κρυπτομένα δ' ἐν τυμβῇ- / ρει θαλάμῳ κατεζεύχθη· / καίτοι <καί> γενεᾷ
τίμιος, ὃ παῖ παῖ, / καὶ Ζηνὸς ταμιεύεσκε / γονᾶς χρυσορῦτους.

Anche Danae, la bella Danae / dovette abbandonare la luce del giorno / nella prigione cosparsa di chiodi. / Scomparve, rinchiusa in una funebre / stanza

nuziale. / Eppure era di nobile stirpe, / o figlia, figlia mia! Divenne / lo
scigno del seme di Zeus, / in forma di pioggia d'oro (Soph. *Ant.* 944 ss.).

Non sappiamo in quali forme siano state cantate la pioggia d'oro e la successiva ordalia dell'arca gettata in balia delle onde. Ma l'iconografia coeva e la fortuna postuma nelle arti della musica e soprattutto della pittura testimoniano la ricchezza delle fonti che noi non possediamo più.

L'arca. Prima fu una torre di bronzo in cui Acrisio rinchiuso la figlia per impedirne le nozze, dopo che un oracolo gli aveva predetto che un figlio di Danae lo avrebbe ucciso: un *topos* divenuto celeberrimo con la vicenda di Edipo, ma comunque ricorrente nei miti di molti popoli. Della torre parla Orazio (*Odi*, 3, 16), quando ormai storici e mitografi hanno raccolto notizie e particolari relativi alla storia di Acrisio-Danae-Perseo.

Inclusam Danaen turre aenea / robustaeque fores et vigilum canum / tristes
excubiae munierant satis / nocturnis ab adulteris, / si non Acrisium virginis
abditae / custodem pavidum Iuppiter et Venus / risissent: fore enim tutum
iter et patens / converso in pretium deo. / Aurum per medios ire satellites
/ et perumpere amat saxa potentius / ictu fulmineo.

La torre di bronzo e i robusti battenti, / i feroci cani di guardia / difendevano
Danae / dagli amanti notturni. / Ma di Acrisio, che, pieno di paura,
/ custodiva la vergine nascosta, / rise Giove e rise Venere: / per un dio che si
tramuta in oro / la via è facile e sicura: / l'oro si infila tra le guardie, / l'oro
abbatte le muraglie, / l'oro è più potente del fulmine.

Il tema dell'ode oraziana è in realtà fondato sulla brama inesauribile e funesta della ricchezza, ma gli elementi del mito sono tutti presenti: la torre di bronzo, e la pioggia d'oro che vi penetra agevolmente, trattandosi di un dio. Ma Orazio, quando scrive, ha alle spalle una tradizione consolidata dagli apporti di uno storico come Ferecide di Atene (di cui ci rimangono frammenti), che è già fonte di Apollonio Rodio e di Apollodoro mitografo. E ricordiamo anche Diodoro Siculo. Da queste fonti attingono i poeti privilegiando ciascuno i temi preferiti. Apollodoro, dopo aver ricordato che Danae nacque da Acrisio e Euridice figlia di Lacedemone (II, 2, 2), passa a narrare per sommi capi la vicenda:

Ἀκρίσιος δὲ περὶ παίδων γενέσεως ἀρρένων χρηστηριαζομένῳ ὁ θεὸς ἔφη γενέσθαι παῖδα ἐκ τῆς θυγατρὸς, ὃς αὐτὸν ἀποκτενεῖ. δεισας δὲ ὁ Ἀκρίσιος τοῦτο, ὑπὸ γῆν θάλαμον κατασκευάσας χάλκεον τὴν Δανάην ἐφρούρει. ταύτην μὲν, ὡς ἔνιοι λέγουσιν, ἔφθειρε Προῖτος, ὅθεν αὐτοῖς καὶ ἡ στάσις ἐκινήθη· ὡς δὲ ἔνιοι φασί, Ζεὺς μεταμορφωθείς εἰς χρυσὸν καὶ διὰ τῆς ὀροφῆς εἰς τοὺς Δανάης εἰσρυεὶς κόλπους συνῆλθεν. αἰσθόμενος δὲ Ἀκρίσιος ὕστερον ἐξ αὐτῆς γεγεννημένον Περσέα, μὴ πιστεύσας ὑπὸ Διὸς ἐφθάρθαι, τὴν θυγατέρα μετὰ τοῦ παιδὸς εἰς λάρνακα βαλὼν ἔρριπεν εἰς θάλασσαν. προσενεχθείσης δὲ τῆς λάρνακος Σερίφῳ Δίκτυς ἄρα ἀνέθρεψε τοῦτον. βασιλεύων δὲ τῆς Σερίφου Πολυδέκτης ἀδελφὸς Δίκτυος, Δανάης ἐρασθεὶς, καὶ ἠνδρωμένου Περσέως μὴ δυνάμενος αὐτῇ συνελθεῖν, συνεκάλει τοὺς φίλους [...].

Acrisio interrogò l'oracolo in relazione alla nascita di un figlio maschio, e il dio rispose che sua figlia avrebbe dato alla luce un figlio che lo avrebbe ucciso. Preso dal timore, Acrisio fece costruire sotto terra una stanza in bronzo e qui rinchiuso Danae. Secondo alcune fonti la fanciulla fu violata da Preto [fratello di Acrisio e suo rivale]; secondo altre fu Zeus a fecondare la fanciulla trasformandosi in una pioggia d'oro che penetrò attraverso il tetto fino a congiungersi a lei. Quando Acrisio seppe che la figlia aveva generato Perseo, non volle credere che il bambino fosse figlio di Zeus e allora fece rinchiuso madre e figlio in un'arca che gettò in mare. L'arca fu trasportata fino a Serifo, dove Ditti la trasse in salvo e allevò il bambino. A Serifo regnava Polidette, fratello di Ditti, il quale si innamorò di Danae ma invano: Perseo era ormai cresciuto e raccolse degli amici [...] (II, 4, 1 ss.).

Il racconto prosegue con le gesta di Perseo, che sfida Polidette il quale gli ha chiesto di portargli la testa della Gorgone. Perseo accetta e con l'aiuto di Atena e di Hermes compie l'impresa, su cui Apollodoro si sofferma lungamente, proseguendo poi con l'episodio di Andromeda salvata dal mostro marino, la lotta contro Fineo, cui la giovane era stata promessa, il ritorno a Serifo (II, 2, 3).

παραγενόμενος δὲ εἰς Σέριφον, καὶ καταλαβὼν προσπεφευγυῖαν τοῖς βωμοῖς μετὰ τοῦ Δίκτυος τὴν μητέρα διὰ τὴν Πολυδέκτου βίαν, εἰσελθὼν εἰς τὰ βασίλεια, συγκαλέσαντος τοῦ Πολυδέκτου τοὺς φίλους ἀπεστραμμένος τὴν κεφαλὴν τῆς Γοργόνος ἐδειξε· τῶν δὲ ἰδόντων, ὁποῖον ἕκαστος ἔτυχε σχῆμα ἔχων, ἀπελιθώθη. [...] Περσεὺς δὲ μετὰ Δανάης καὶ Ἀνδρομέδας ἔσπευδεν εἰς Ἄργος, ἵνα Ἀκρίσιον θεάσῃται. ὁ δὲ <τοῦτο

μαθὼν καὶ > δεδοικῶς τὸν χρησμὸν, ἀπολιπὼν Ἄργος εἰς τὴν Πελασγιῶτιν ἐχώρησε γῆν. Τευταμίδου δὲ τοῦ Λαρισαίων βασιλέως ἐπὶ κατοικομένῳ τῷ πατρὶ διατιθέντος γυμνικὸν ἀγῶνα, παρεγένετο καὶ ὁ Περσεὺς ἀγωνίσασθαι θέλων, ἀγωνιζόμενος δὲ πένταθλον, τὸν δίσκον ἐπὶ τὸν Ἀκρисиὸν πόδα βαλὼν παραχρῆμα ἀπέκτεινε αὐτόν. αἰσθόμενος δὲ τὸν χρησμὸν τετελειωμένον τὸν μὲν Ἀκρίσιον ἔξω τῆς πόλεως ἔθαψεν, αἰσχυρόμενος δὲ εἰς Ἄργος ἐπανελθεῖν ἐπὶ τὸν κλῆρον τοῦ δι' αὐτοῦ τετελευτηκότος, παραγενόμενος εἰς Τίρυνθα πρὸς τὸν Προΐτου παῖδα Μεγαπένθην ἠλλάξατο [...].

Quando fu di ritorno a Serifo, trovò che la madre, Danae, si era rifugiata presso un altare insieme a Ditti, per sfuggire alla violenza di Polidette. Allora entrò nella reggia dov'era Polidette con i suoi, girò la testa all'indietro e mostrò invece la testa della Gorgone: tutti la guardarono e si trasformarono in pietra. [...] Perseo, insieme a Danae e Andromeda, si trasferì ad Argo: voleva incontrare Acrisio, ma Acrisio, quando lo seppe, temendo il responso dell'oracolo, lasciò Argo e andò a rifugiarsi a Larissa, dove Teutamide, re di Larissa, aveva indetto dei giochi funebri in onore del suo defunto padre. Perseo giunse a Larissa per partecipare ai giochi ma nella gara del pentathlon colpì Acrisio a un piede con il disco e lo uccise. Si compiva così l'oracolo. Perseo seppellì Acrisio fuori dalla città, poi, provando vergogna di prendere possesso di Argo, ereditandola da un uomo che lui stesso aveva ucciso, andò a Tirinto e scambiò il regno di Argo con quello di Megapente, figlio di Preto [...] (II, 4. 3.4 ss.).

L'obiettivo si sposta ora su Perseo e Andromeda e il figlio che Perseo ebbe da Andromeda. Andromeda ormai sostituisce Danae, che si perde, travolta dall'ascesa gloriosa di Perseo, "il più famoso degli eroi" su cui ormai converge l'attenzione degli storici e dei poeti. Più nessun dio dunque per Danae? Non possiamo affermarlo su basi letterarie. Come ricorda spesso Salvatore Settis, troppo dell'immane lascito greco è andato perduto.

Un breve accenno a Diodoro Siculo che si limita a ricordare che Perseo era figlio di Danae e Zeus, e si sofferma a raccontare quanto ha appreso a sua volta dalle fonti che lo precedono, esaltando l'impresa di Perseo contro le Gorgoni (*Biblioteca*, IV, 9, 1; III, 52, 4; 55, 3).

Virgilio collega Turno, il suo rivale alla mano di Lavinia, ad Acrisio ("per avi Turno ha Inaco e Acrisio", *Eneide* VII, 371-2) e la fondazione di Ardea nel

Lazio direttamente a Danae (“Si racconta che Danae, scagliata qui dall’impeto del vento, abbia fondata la città di Ardea per i coloni di Acrisio”, *Eneide* VII, 409-411). È la cosiddetta ‘versione italica’ del mito, secondo cui la cassa con Danae e Perseo si sarebbe arenata appunto sulle coste del Lazio e che Danae sarebbe stata raccolta e poi sposata dal dio Pilumno, re dei Rutuli, insieme al quale aveva fondato la città di Ardea (sul tema vedi, in questo stesso numero di Engramma, il contributo di Maddalena Bassani). Turno era nipote di Pilumno, quindi legato in qualche modo anche a Danae (cfr. Servio, *In Verg. Aen.* 10, 76). Secondo questa versione, che torna estremamente utile a Virgilio, ci sarebbe stato quindi un dio per Danae, non solo la persecuzione di Polidette a Serifo. Un dio e un matrimonio, probabilmente felice.

E ora, finalmente, Ovidio. Che cosa non ci dovremmo aspettare da questo mago del mito, l’inventore di sceneggiature fantasmagoriche, colui che, pietrificando le immagini, sembra interpretare la misteriosa e angosciante fissità di certe statue antiche. Ebbene, nel lunghissimo spazio dedicato al mito di Perseo, Danae è nominata solo come colei che concepì l’eroe sotto la pioggia d’oro di Zeus (IV, 610-11). Dal verso 607 al verso 8003, che conclude il canto, Ovidio canta Perseo liberatore di Andromeda in una visione onirica di altissima ispirazione poetica. E ancora, un terzo del libro seguente, il V, narra la battaglia ingaggiata da Perseo, solo, contro Fineo, il pretendente alla mano della giovane, battaglia che egli vince grazie alla testa di Medusa, arma che alla fine, nonostante il tono ‘epico’ della narrazione, è costretto a usare per non soccombere. Pagine stupende per ispirazione e potere immaginifico, ma nessuna traccia di Danae. Sostiene Giampiero Rosati nel suo commento al IV delle *Metamorfosi* (Barchiesi, Rosati, Koch 2007) che “Ovidio elide [...] come universalmente nota, la storia della nascita di Perseo dalla pioggia d’oro di Zeus su Danae e quello dell’abbandono in una cassa in mezzo al mare”, soffermandosi soprattutto sulla liberazione di Andromeda e la lunga *aristia* contro Fineo. Nella totalità del racconto include anche, più brevemente, l’impresa delle Gorgoni, la decapitazione di Medusa, la storia di Medusa, l’episodio con metamorfosi di Atlante.

Più o meno nello stesso tempo il mito si cristallizza nei testi di Igino e Pausania. Pausania (II, 16, 2-3) riprende (certo influenzato dal racconto

dettagliato di Apollodoro) la storia di Acrisio ucciso da Perseo per errore e il successivo pentimento di Perseo.

Più interessante la *Fabula* 63 di Igino, dedicata a Danae:

Danae Acrisii et Aganippes filia. Huic fuit fatum, ut, quod peperisset Acrisium interficeret; quod timens Acrisius, eam in muro lapideo praeclusit. Iovis autem in imbrem aureum conversus cum Danae concubuit, ex quo compressu natus est Perseus. Quam pater ob stuprum inclusam in arca cum Perseo in mare deiecit. Ea voluntate Iovis delata est in insulam Seriphum, quam piscator Dictys cum invenisset, effracta ea vidit mulierem cum infante, quos ad regem Polydectem perduxit, qui eam in coniugio habuit et Perseum educavit in templo Minervae. Quod cum Acrisius rescisset eos ad Polydectem morari, repetitum eos profectus est; quo cum venisset, Polydectes pro eis deprecatus est, Perseus Acrisio avo suo fidem dedit se eum numquam interfecturum. Qui cum tempestate retineretur, Polydectes moritur; cui cum funebres ludos facerent, Perseus disco misso, quem ventus distulit in caput Acrisii, eum interfecit. Ita quod voluntate sua noluit, deorum factum est; sepulto autem eo Argos profectus est regnaque avita possedit.

Era stato predetto a Danae, figlia di Acrisio e Aganippe, che se avesse partorito un figlio, costui avrebbe ucciso Acrisio; allora Acrisio, preso dal timore che la profezia fosse veritiera, rinchiuso la figlia in una prigione cinta da mura di pietra. Ma Zeus si trasformò in una pioggia d'oro e sotto questa forma si unì alla fanciulla; dalla loro unione nacque Perseo. Allora il padre chiuse Danae insieme a Perseo in un cofano e lo gettò in mare. Zeus fece giungere il cofano nell'isola di Serifo dove il pescatore Ditti lo trovò, lo aperse, vide la donna con il bambino e li portò al re Polidette; il re sposò Danae e fece allevare Perseo nel tempio di Minerva. Quando Acrisio seppe che madre e figlio erano alla corte di Polidette, volle andare a riprenderli. Ma Polidette prese le loro difese e Perseo giurò che non avrebbe mai ucciso suo nonno. Una tempesta impedì ad Acrisio di ripartire e intanto Polidette morì. In suo onore si svolsero dei giochi funebri a cui Perseo prese parte, ma il disco che lanciò fu deviato dal vento e colpì Acrisio alla testa, uccidendolo. Gli dei dunque compirono ciò che Perseo non voleva accadesse. Dopo la sepoltura di Polidette, Perseo partì per Argo e prese possesso del suo regno.

Dopo un inizio secondo tradizione, le divergenze sono notevoli: soprattutto per quanto riguarda Polidette, che qui si presenta come difensore di Danae, che sposa evidentemente col suo consenso, e di Perseo della cui educazione si occupa. Affrettata e confusa appare la conclusione, con la morte di Polidette e quella di Acrisio colpito per errore dal nipote e la presa di possesso di Argo da parte di Perseo, contrariamente a quanto affermato da Apollodoro e Pausania. Nuova è la versione di un Polidette benevolo e ospitale: diverge la menzione di Ditti come ‘pescatore’ mentre altrove è il fratello del re. Noto il particolare di Acrisio colpito alla testa e non al piede: il che rende più realisticamente credibile la sua morte sul colpo. Ma ancora una volta, non si sa che fine ha fatto Danae dopo la morte del marito: è rimasta a Serifo? Ha seguito Perseo ad Argo?

Certo è che Dioniso fu molto più amabile con Arianna, che fece sua sposa e trasformò in una costellazione. Naturalmente Zeus non poteva sposare le donne di cui si innamorava, al massimo dava loro un figlio destinato a diventare in vari modi celebre. Eppure Danae, dopo la favolosa pioggia d’oro che peraltro le porta sfortuna, appare sola in balia di se stessa, surclassata dalle imprese eroiche del figlio e dalla presenza di Andromeda. E non sarà lei, ma Perseo a brillare in cielo come Arianna, trasformato in una costellazione eterna.

Riassumendo: nonostante le incongruenze e la scarsità delle fonti, alla fine si può ricostruire un mito molto antico, quindi molto conosciuto, cui si può anche accennare soltanto, oppure narrare sulla base di testimonianze lievemente divergenti. Una torre di bronzo, oppure una prigione dai muri di pietra, o una stanza sotterranea pure di bronzo – e poi un cofano, un’arca di bronzo, più prosaicamente una cassa irta di chiodi o anche una cesta, come vedremo in Luciano. Se la cesta evoca Mosè, l’arca – osserva Giulio Guidorizzi nel suo commento a Igino (Guidorizzi 2000, 301-302) – ha un parallelo in una leggenda ebraica; anche Abramo sfuggì alla persecuzione del re Nimrod che fece rinchiodare tutte le donne gravide in una torre di pietra e ne sopprimeva i figli maschi: aveva letto infatti nelle stelle che sarebbe nato un uomo che lo avrebbe depresso. Abramo, benché abbandonato dalla madre, sopravvisse e diventò il capo del suo popolo.

Concludiamo questa rassegna delle fonti letterarie che ancora una volta portano i segni dei molti buchi neri e degli strappi nel magico filo che dovrebbe supportare ogni mito – nel nome di Danae, anche se il dialogo di Luciano sembra una leggera ma anche ironica parodia della tragica vicenda originaria.

Dai *Dialoghi degli dèi marini*:

ΔΩΡΙΣ

Τὶ δακρυεῖς, ὦ Θέτι;

ΘΕΤΙΣ

Καλλίστην, ὦ Δωρί, κόρην εἶδον ἐς κιβωτὸν ὑπὸ τοῦ πατρὸς ἐμβληθεῖσαν, αὐτὴν τε καὶ βρέφος αὐτῆς ἀρτιγέννητον· ἐκέλευσεν δὲ ὁ πατήρ τοὺς ναύτας ἀναλαβόντας τὸ κιβώτιον, ἐπειδὴν πολὺ τῆς γῆς ἀποσπάσωσιν, ἀφείναι εἰς τὴν θάλασσαν, ὡς ἀπόλοιτο ἡ ἀθλία, καὶ αὐτὴ καὶ τὸ βρέφος.

ΔΩΡΙΣ

Τίνος ἔνεκα, ὦ ἀδελφή; εἰπέ, εἴ τι ἔμαθες ἀκριβῶς.

ΘΕΤΙΣ

Ἄπαντα. ὁ γὰρ Ἀκρίσιος ὁ πατήρ αὐτῆς καλλίστην οὔσῃν ἐπαρθένευεν ἐς χαλκοῦν τινα θάλαμον ἐμβαλὼν· εἶτα, εἰ μὲν ἀληθὲς οὐκ ἔχω εἰπεῖν, φασὶ δ' οὖν τὸν Δία χρυσοῦν γενόμενον ῥυῆναι διὰ τοῦ ὀρόφου ἐπ' αὐτὴν, δεξαμένην δὲ ἐκείνην ἐς τὸν κόλπον καταρρέοντα τὸν θεὸν ἐγκύμονα γενέσθαι. τοῦτο αἰσθόμενος ὁ πατήρ, ἄγριός τις καὶ ζηλότυπος γέρων, ἠγανάκτησε καὶ ὑπὸ τινος μεμοιχεῦσθαι οἰηθεὶς αὐτὴν ἐμβάλλει εἰς τὴν κιβωτὸν ἀρτιτετοκυῖαν.

ΔΩΡΙΣ

Ἥ δὲ τί ἐπραττεν, ὦ Θέτι, ὁπότε καθίετο;

ΘΕΤΙΣ

Ἵπὲρ αὐτῆς μὲν εἰσιγα, ὦ Δωρί, καὶ ἔφερε τὴν καταδίκην. τὸ βρέφος δὲ παρηγεῖτο μὴ ἀποθανεῖν δακρύνουσα καὶ τῷ πάππῳ δεικνύουσα αὐτό, κάλλιστον ὄν· τὸ δὲ ὑπ' ἀγνοίας τῶν κακῶν ὑπεμειδία πρὸς τὴν θάλασσαν. ὑποπίμπλαμαι αὖτις τοὺς ὀφθαλμοὺς δακρύνων μνημονεύσασα αὐτῶν.

ΔΩΡΙΣ

Κάμει δακρῦσαι ἐποίησας. ἀλλ' ἤδη τεθνᾶσιν;

ΘΕΤΙΣ

Οὐδαμῶς· νήχεται γὰρ ἔτι ἡ κιβωτὸς ἀμφὶ τὴν Σέριφον ζῶντας αὐτοὺς φυλάττουσα.

ΔΩΡΙΣ

Τὶ οὖν οὐχὶ σφῆζομεν αὐτοὺς τοῖς ἀλιεῦσι τούτοις ἐμβαλοῦσαι ἐς τὰ δίκτυα

τοῖς Σεριφίοις; οἱ δὲ ἀνασπάσαντες σώσουσι δηλον ὅτι.

ΘΕΤΙΣ

Εὖ λέγεις, οὔτω ποιῶμεν· μὴ γὰρ ἀπολέσθω μήτε αὐτὴ μήτε τὸ παιδίον οὔτως ὄν καλόν.

Dori: Teti, perché piangi?

Teti: Perché ho visto una fanciulla bellissima in una cesta insieme al suo bimbo neonato: è il padre che l'ha messa lì e ha ordinato ai marinai di portare la cesta in alto mare e di lasciarvela, condannando così a morte l'infelice e il suo bambino.

Dori: E perché ha fatto questo?

Teti: Perché lei era bella e il padre voleva che rimanesse vergine, così l'ha chiusa in una stanza di bronzo. Dicono, ma non so se sia vero, che Giove venne giù dal tetto in forma di una pioggia d'oro e lei accolse il dio e rimase incinta. Quando il padre lo seppe, vecchio geloso e selvatico com'è, andò in collera, credette che il responsabile fosse un altro e la gettò in quella cesta, che aveva appena partorito.

Dori: E lei che faceva lì, dentro alla cesta?

Teti: Lei sopportava la sua sorte: ma supplicava che non uccidessero il suo bambino e piangendo lo mostrava al nonno mentre il bellissimo bimbo, ignaro della sventura, guardava il mare e sorrideva. Quando lo ricordo, mi vengono ancora le lacrime agli occhi.

Dori: Vengono anche a me. Sono dunque morti?

Teti: No: la cesta galleggia intorno a Serifo, sono vivi tutti e due.

Dori: Possiamo spingerla nelle reti dei pescatori di Serifo; tirando le reti, essi la trarranno in salvo. Perché non lo facciamo?

Teti: Sì, facciamolo, perché non muoia lei e quel bellissimo bambino.

Una parodia, ho detto. Leggera e non priva di malizia. Con qualche cambiamento e una insinuazione sulla divina pioggia d'oro che avrebbe ingravido la fanciulla: "Dicono, ma non so se sia vero", che ricorda il "si dice" ambiguo di Pindaro. E un finale che non c'è, c'è solo una speranza, mentre la cesta galleggia presso Serifo.

L'aura mitica si perde in questa pur deliziosa scenetta e il pensiero va al lamento simonideo, che mette in luce tutta la "passione" di Danae. Non c'è dunque riscatto per la donna amata da Zeus? Non nelle fonti letterarie. Il riscatto verrà per altre vie, in altri modi, e restituirà il momento magico,

irripetibile, in cui la donna vive il suo amore proibito immersa in una pioggia di luce soprannaturale: l'attimo che vale una vita.

English abstract

This paper deals with the myth of Danaë in Classical antiquity. The author discusses the multiple versions of the myth through an analysis of literary sources, by quoting and examining many texts by Ancient Greek and Latin authors such as – among others – Homer, Pindar, Simonides, Pseudo-Apollodorus, Lucian, Horace, Hyginus, Ovid.

keywords | Danaë; Classical literature; mythology; literary analysis.

Il nome dei Persiani

Δαναῆς τε γόνου / τὸ παρωνύμιον γένος ἡμέτερον (Aesch. Pers., 144-146, ed. West)

Monica Centanni

Nella *parodos* dei *Persiani* di Eschilo, il Coro, composto dai vecchi fedeli rimasti a Susa a custodia della reggia “splendente di tesori”, canta lo spettacolo dell’immensa, magnifica, spedizione partita verso la Grecia da tutte le contrade dell’Asia, al seguito di Serse; il giovane figlio di Dario (Δαρειογενής al v. 6) è presentato come una incarnazione stessa di Ares (v. 86). Ma le parole del Coro e la stessa modulazione metrica del corale sono punteggiati da note di ansia e di inquietudine (sulla studiata stonatura tra il testo pieno di accenti di orgoglio e la scrittura metrica ‘incongrua’, intrisa di note lugubri ho scritto in Centanni 2012). La cupa angoscia del Coro troverà presto una conferma nel sogno della Regina e, subito dopo, nell’annuncio della disfatta portato in scena dal Messaggero.

Nella sezione anapestica che chiude ad anello la *parodos*, mentre prendono posto “presso questa dimora antica”, i Fedeli si pongono questa domanda:

πῶς ἄρα πράσσει Ξέρξης βασιλεὺς
Δαρειογενής,
τὸ πατρωνύμιον γένος ἡμέτερον;
(Aesch. Pers., vv. 144-146).

Che ne sarà di Serse, il re / nato da Dario,/ la nostra stirpe patronimica?

Questo il testo tràdito, in modo pressoché univoco dai manoscritti: un testo che presenta un lieve problema linguistico (specificamente su ἡμέτερον), e un grosso problema di senso. Cosa significa la locuzione “la nostra stirpe patronimica” in funzione di complemento predicativo di

“Serse, il re nato da Dario”? In altre parole, in che senso Δαρειογενής può essere considerato “la stirpe patronimica nostra”, ovvero di tutti i Persiani?

Lo scolio Σ così recita: κατὰ πατέρα συγγενής ἡμῖν, τουτέστιν ὁ ἐκ προγόνου ἰθαγενής. La spiegazione dello scolio che include l’aggettivo ἰθαγενής (che ricorre nella stessa tragedia anche al v. 306 in riferimento al battriano Tenagon), rimanda alla discendenza legittima – e quindi nello specifico al lignaggio ‘purosangue’ di Serse – che unirebbe per ciò il popolo al suo re in una stirpe genealogicamente garantita.

A quanto mi risulta è Christian Gottfried Schütz che avanza per primo, nella sua edizione commentata del 1811, l’ipotesi che ci sia stata una interferenza nel testo dovuta a una glossa interpolata:

Δαρειογενής τὸ πατρωνύμιον γένος ἀμέτερον. Quid hoc est genus nostrum a patre nominatum? Quod etiamsi de Perseo Persarum, ut ferebatur, generis auctore caperemus, tamen incommode dictum esset. Aeschylus mihi scripsisse videtur Δαρειογενής γένος ἀμέτερον Darii filius, idemque (ut Persa) nobis cognatus; sicut notissimum illud τοῦ γὰρ καὶ γένος ἔσμεν significat nos cum eo cognati sumus. Vocabulum vero πατρωνύμιον irrepsit, ut opinor, e nota Grammatici, qui ad marginem vel intra lineas adscripserat πατρωνυμικόν, moniturus nempe adjectivum Δαρειογενής patronimicum esse (Schütz 1811, 31-32).

Wilamowitz nella sua edizione del 1914 pubblicava così il testo:

πῶς ἄρα πράσσει Ξέρξης βασιλεὺς
Δαρειογενής, τὸ πατρωνύμιον
†γένος ἀμέτερον. πότερον τόξου
ῥῦμα κτλ.

E commentava in apparato: “ἡμέτερον vulgo editur anapaestorum usui convenienter [...]. Explicatio Σ κατὰ πατέρα συγγενής ἡμῖν toleraretur, si Dareus Persarum gentis auctor esset. Itaque corruptela subest” (Wilamowitz 1914, 139). Denunciava così la difficoltà che lo portava a considerare il testo corrotto: l’incongruenza di senso della ‘paternità’ di Dario rispetto alla stirpe persiana che si riflette nell’incongruenza di ἀμέτερον (che sarebbe forse preferibile da emendare in ἡμέτερον, dato

che la forma attica meglio si adatta agli anapesti; ma Wilamowitz nel suo testo mantiene ἀμέτερον).

Una ricostruzione ingegnosa che avrebbe il vantaggio di essere risolutiva per tutto il passo è quella avanzata nel 1924 da Robertson il quale, riprendendo il filo del duplice dubbio che aveva indotto Wilamowitz a considerare il passo corrotto, così suggeriva:

I suggest that the reading of our MSS. is due to the mistaken incorporation in the text of a reasonable, though technically not quite accurate, scholium. I would assume that, by the intrusion of a gloss, the true reading Δαρειογενής was first corrupted to Δαρείου γένος: we may compare l. 6 supra, where all MSS. read, Δαρειογενής the superfluous words Δαρείου υἱός or υἱός Δαρείου. An intelligent critic wrote in the margin: γρ. Δαρειογενής. τὸ πατρωνυμικόν. γένος ἄμετρον. "Read Δαρειογενής: the patronymic: γένος does not scan". A copyist took γρ. to refer to the whole note, which he embodied, with the minimum of alteration, in the text: producing a phrase which most critics have accepted as Aeschylus' composition. The Byzantine alteration of ἀμέτερον to ἡμέτερον would have obliterated the last trace of its true source. The word πατρωνύμιος has no authority, while πατρωνυμικόν is a technical term, though not, in strict terminology, exactly applicable to Δαρειογενής (Robertson 1924, 110).

Ricapitolando, secondo Robertson, nel testo sarebbe da conservare il solo termine Δαρειογενής appositivo del nome di Serse (esattamente come al v. 6), il quale termine sarebbe stato prima corrotto in Δαρείου γένος, poi glossato con la segnalazione dell'incongruenza metrica e a seguire la glossa sarebbe stata interpolata nel testo, con un intervento corruttivo su ἄμετρον trasformato abilmente in ἀμέτερον (ottenendo così un anapesto perfetto): il risultato sarebbe il pasticcio che la tradizione ci ha trasmesso, in cui rimane difficilmente leggibile la traccia sia delle interpolazioni sia della doppia corruttela. Si noti che, accogliendo l'acuta ricostruzione proposta da Robertson secondo cui la glossa conteneva la segnalazione ἄμετρον, si guadagnerebbe anche l'elisione dal quadro del dubbio - morfologico e semantico - su ἀμέτερον e si attribuirebbe alla penna dello scoliasta una indicazione più sensata e coerente.

Tra le ipotesi avanzate per risolvere la spinosa questione, prevale dunque fra gli editori l'idea di una o forse due glosse interpolate nel testo. La prima: τὸ πατρωνύμιον potrebbe derivare da un πατρωνυμικόν, glossa originariamente giustapposta a Δαρειογενής. La seconda: γένος ἀμέτερον, potrebbe essere una seconda glossa (forse anche riferita al seguente τόξου πῦμα, nel senso di "this is our way of fighting"; così Murray nella sua edizione del 1955, parafrasato e discusso da Garvie 2009, 95).

Ma anche ammettendo la doppia glossa interpolata, come nota Garvie, nessun glossatore sarebbe ricorso alla forma ἀμέτερον (che è la lezione di tutti i codici eccetto C); e anche ἡμέτερον è improbabile perché dallo scoliasta ci si aspetterebbe un più esplicito – e oggettivo – Περσικόν ο Περσῶν (riassunto così l'esautiva e convincente nota di Garvie 2009, 95).

In sintesi, nell'ultima, importante, edizione oxoniense del testo eschileo, Alex Garvie riassume così, sconsolatamente, lo *status quaestionis*:

After Δαρειογενής, all the codd. have (except for minor variations) the words τὸ πατρωνύμιον γένος ἀμέτερον, which are metrically correct, but yield no acceptable sense [...]. Many editors have unsuccessfully tried to extract some such meaning from the Greek (Garvie 2009, 94).

Di fatto le soluzioni che gli editori hanno adottato sul nodo critico che il testo presenta sono per lo più due: la prima linea, più blanda, sceglie di minimizzare la questione semantica, ricorrendo a una interpretazione 'a senso', e di rimediare il problema linguistico con la normalizzazione della vocale iniziale; la seconda linea, più radicale, si arrende di fronte all'inestricabilità del problema, riconoscendolo evidentemente come prodotto da una qualche seria interferenza sul testo, e decide di atezizzare il passaggio corrotto.

Al primo partito è da ascrivere, ad esempio, Sigdwick che nella sua edizione del 1903 minimizzava il problema e proponeva di risolvere la difficoltà interpretando le parole del Coro "akin to us in respect of the father's name", spiegando che "the king is our kin, as the descendant of Perseus, whose name the Persians bear": Dario sarebbe 'padre' in senso proprio di Serse e 'padre' "in a conventional sense of the nation called

after him” (Sigdwick 1903, 10). Ma la linea più morbida continua a trovare sostenitori anche in altri editori e traduttori. Nel 1921, Paul Mazon pubblicava il testo in questa forma, che interveniva soltanto sulla normalizzazione in attico del possessivo:

Δαρειογενής, τὸ πατρωνύμιον
γένος ἡμέτερον.

E poi traduceva: “Xerxes, fils de Darios, le roi de notre sang qui nous a fourni le nom de ses aïeux”, spiegando in nota: “La nation Perse doit son nom a Persée l’aïeul du Perséide Xerxes” (Mazon [1921] 1963², 67). A seguire, molti altri editori e traduttori scelgono di sottovalutare l’inghippo del γένος mettendo l’accento sul fatto che Serse è insieme figlio di Dario e della stessa stirpe del Coro.

Al secondo partito, si iscrive oggi la maggior parte degli editori e, sulla scia della scelta fatta da Wilamowitz nella sua edizione del testo eschileo e dalla segnalazione del *locus desperatus* al v. 145 (†γένος ἄμετερον, che salvava però il precedente τὸ πατρωνύμιον), via via l’intervento di ripulitura del testo si fa più radicale. Per fare soltanto due esempi, nell’edizione oxoniense di Denys Page del 1972, il testo nel passo in questione è così ridotto:

πῶς ἄρα πράσσει Ξέρξης βασιλεὺς
Δαρειογενής;
πότερον τῶξου ῥῦμα κτλ.

Nella sua pregevole edizione del 2009, Alex Garvie mostra il suo apprezzamento per la suggestiva ipotesi di Robertson della doppia glossa interpolata che interferisce nel testo:

More attractive is the approach of D S. Robertson, CR 38 (1924) 110, who argued that at some stage Δαρειογενής was glossed by, then corrupted into Δαρείου γένος. A scholiast, noting that this was unmetrical, wrote in his margin γρ Δαρειογενής. τὸ πατρωνυμικόν. γένος ἄμετρον (γένος doesn’t scan). Finally, when the gloss was incorporated in the text ἄμετρον became ἄμετερον to satisfy the metre.

E, dopo una accurata analisi delle varie ipotesi avanzate dagli editori, l'esito a cui perviene è prudente e, di fatto, negativo e la soluzione migliore gli pare sia "to delete the words as a gloss, or two separate glosses" (Garvie 2009, 94-95). In sostanza, Garvie, sceglie di espungere la porzione di verso che succede a Δαρειογενής proponendo un testo così troncato (che ricalca la stessa soluzione di Page):

πῶς ἄρα πράσσει Ξέρξης βασιλεὺς
Δαρειογενής,
πότερον τόξου ῥῶμα κτλ. (Garvie 2009, 9).

Ma prima dell'ultima, importante, edizione oxoniense, Martin West nell'edizione Teubner del 1982 aveva prospettato un'altra luce di senso e proponeva un intervento sul testo profondamente innovativo. Ai versi 144-146, nell'edizione West leggiamo:

πῶς ἄρα πράσσει Ξέρξης βασιλεὺς
Δαναῆς τε γόνου
τὸ πατρωνύμιον γένος ἡμέτερον; (West 19982, 12).

Si rilegga ora il passo edito da West a fronte del testo trådito dai manoscritti, in cui si legge:

πῶς ἄρα πράσσει Ξέρξης βασιλεὺς
Δαρειογενής, τὸ πατρωνύμιον
γένος ἀμέτερον.

West interviene emendando il testo trådito nei due punti critici: su Δαρειογενής e su πατρωνύμιον. Come si vede si tratta di un intervento che cambia radicalmente il senso del passo. E per argomentare il senso della sua ardua, doppia mossa, ricapitola così lo *status quaestionis* con una acribia argomentativa che ritengo utile riproporre integralmente:

Δαρειογενής, / τὸ πατρωνύμιον γένος ἀμέτερον. This is the transmitted text, and it does not make sense, despite the efforts of the scholiast (ὁ κατὰ πατέρα συγγενῆς ἡμῖν, τούτέστιν ὁ ἐκ προγόνου ἰθαγενής) and other commentators (Hermann: "Genus a Perseo ductum, unde nos nomen habemus, ideoque nobis cognatum"; Paley: "One of our race which bears the name of its ancestor"; Prickard: "Our own blood, as his forefather's name

shows,' i.e. true-born son of Perseus"; Sidgwick: "Akin to us in respect of the father's name"). Schütz accepted γένος ἀμέτερον as meaning "our kinsman" [...]. Butler went further, deleting also γένος ἀμέτερον and casting suspicion on Δαρειογενής as having been mistakenly added through reminiscence of 5-6 Ξέρξης βασιλεύς Δαρειογενής. Certainly, the repetition of this whole phrase here seems clumsy. Conradt deleted it altogether (West 1990, 78).

In particolare, West ricostruisce il ruolo della posizione di Wilamowitz e prima di Schütz nella espunzione delle supposte glosse interpolate nel testo, ma ricomponne un 'paradigma indiziario' in cui l'ipotesi del glossatore è minata alla base, per lo stesso contenuto e per la stessa forma delle ipotizzate glosse:

Since Wilamowitz, editors have tended to obelize or to accept the Schütz-Butler deletion of τὸ πατρωνύμιον γένος ἀμέτερον. But it remains a problem to account for the insertion of the words. Blomfield objected to Schütz's explanation that Δαρειογενής is not strictly a patronymic form, and indeed it is difficult to believe that a scholiast would have written πατρωνύμιον rather than e.g. ὁ ἐκ τοῦ Δαρείου γεννηθεὶς ἦτοι τοῦ Δαρείου υἱός. D.S. Robertson (CR 38 [1924] 110) suggested that Δαρειογενής had been corrupted into Δαρείου γένος, and that this was corrected by a note reading γρ. Δαρειογενής, τὸ πατρωνύμιον. γένος ἄμετρον ('γένος is unmetrical') — highly ingenious, but quite unconvincing as scholiast's Greek. (The fact that O actually gives ἄμετρον, corrected to ἄμετρον is hardly of any consequence). Murray thought that γένος ἡμετέρον was a gloss on τόξου ῥῦμα, πότερον τόξου ῥῦμα τὸ νικῶν, i.e. 'is it our side that is winning?'. But again, this is simply not what a scholiast would have put (West 1990, 78).

A questo punto, si smonta la possibilità di un senso per cui il Coro possa identificare la "stirpe di Dario" con "la nostra stirpe":

I conclude that the deletion cannot be justified, convenient though it would be if the words were not there. They cannot be understood as they are; therefore we should assume them to be corrupt. I do not intend to discuss all the fourteen conjectures recorded by Wecklein and Dawe. But I believe that Blomfield pointed the right way with his τὸ τε Περσόνομον γένος ἡμετέρον. The Elders do not call Xerxes γένος ἡμετέρον, they ask about the fortunes of Xerxes and 'our nation'. As Blomfield notes, 'eodem fere modo

regem et exercitum conjungit v. 8. Ἄμφι δὲ νόστῳ τῷ βασιλείῳ καὶ πολυχρύσου στρατιάς ἤδη κτλ. (West 1990, 78).

Ma rispetto all'ipotesi della(e) glossa(e) interpolata(e) e successivamente agenti di corruzione da espungere, resta in campo l'ipotesi di una doppia corruzione che il filologo è chiamato a smascherare al fine di recuperare la lezione originale. E West gioca la carta di un doppio emendamento. La soluzione del primo nodo – il pleonastico (e ripetuto di peso dal v. 6) Δαρειογενής – dipende dalla soluzione del secondo punto critico, τὸ πατρωνύμιον γένος ἡμέτερον, ma qui West concentra l'attenzione non già su γένος ἡμέτερον ma su πατρωνύμιον. Questa la spiegazione dell'emendamento proposto:

πατρωνύμιον applied to the Persian nation, is unintelligible. I presume that Aeschylus intended an allusion to the derivation of their name from their eponym Perseus (cf. Hdt. 7.61.3, 150.2), as in 80 χρυσογόνου γενεῖς (διὰ τὸ τὸν Περσέα ἀπὸ χρυσοῦ γεγεννησθαι schol. The variant χρυσογόνου conveys no clear meaning). We can obtain this sense, introduce the necessary 'and', and get rid of the burdensome Δαρειογενής by writing > πῶς ἄρα πράσσει Ξέρξης βασιλεὺς / Δαναῆς τε γόνου τὸ πατρωνύμιον γένος ἡμέτερον;

πατρώνυμος – nota West – ricorre in *Eum.* v. 8 nella stessa accezione di "derivato dal nome": nel verso di *Eumenidi* l'aggettivo è riferito al fatto che 'Febo' prende il nome dalla Titanide 'Febe' che ebbe per terza il trono profetico di Delfi. "The form in -ιος – nota West – will be exactly analogous to ἐπωνύμιος; in Pindar, *Ol.* 10.78 and *Pyth.* 1.3".

Dunque, nel teorema proposto da West la soluzione del secondo nodo comporta lo scioglimento anche del primo:

The corruption of Δαναῆς τε γόνου to Δαρειογενής is sufficiently accounted for by the influence of the earlier passage in which Ξέρξης βασιλεὺς was followed by the latter. The idea 'Xerxes son of Darius' then caused πατρ- to be written for παρ- (West 1990, 78-79).

La soluzione – come tante altre proposte da West nella sua geniale (e anche perciò controversa) edizione del testo eschileo – pur apprezzata per

la sua intelligenza, non è recepita senza riserve. Garvie così la riporta e la commenta:

West [...] prefers emendation to deletion, and prints Δανᾶῆς τε γόνου τὸ παρωνύμιον γένος ἡμέτερον, ‘and how is our nation faring, which derives its name from Danaë’s son [i.e. Perseus; see 73–80 n.]?’ παρωνύμιος does not occur elsewhere in this sense, but cf. παρώνυμος at *Eum.* 8. The sense is good; for the Chorus’s anxiety about both Xerxes and the army see 8–9 n. But it is hard to believe in the corruption of Δανᾶῆς τε γόνου into Δαρευογενής, even under the influence of 6 (Garvie 2009, 94-95).

Rilancia l’obiezione, sulla stessa linea, Enrico Medda, nella sua bella recensione all’edizione di Garvie 2009:

Al v. 145 l’audace proposta dello stesso West Δανᾶῆς τε γόνου παρωνύμιον γένος ἡμέτερον non è accolta per la scarsa probabilità della corruzione (Garvie preferisce qui l’espunzione di τὸ πατρωνύμιον γένος ἡμέτερον [Butler] e la spiegazione offerta da Robertson, CR 38, 1924, 110 per l’introduzione della glossa nel testo) (Medda 2010, 270).

Certo, è vero che la soluzione proposta da Martin West è “audace”, e per ciò anche se, come ammette Garvie, “the sense is good”, non passa e non ‘fa testo’. Ma non si può certo dire che sia filologicamente o concettualmente infondata. Di fatto l’editore, anziché abbassare le armi e ripiegare sulle *cruces desperationis*, riesce a riparare e recuperare un luogo testuale in cui tutti convengono debba essere intervenuto un qualche elemento di disturbo. Torniamo ad analizzare, in dettaglio, il doppio intervento sul testo.

Partiamo dal secondo punto su cui l’editore interviene: παρωνύμιον γένος ἡμέτερον che va a sostituirsi al trådito τὸ πατρωνύμιον γένος ἡμέτερον. La lezione di West presenta il vantaggio di salvare un luogo che altrimenti è generalmente considerato *desperatus*, dato che l’idea di un *genos* ‘patronimico’ che unirebbe in uno il Coro e il Gran Re appare quasi unanimemente indifendibile. West, con un intervento microchirurgico su una sola lettera, ritocca τὸ πατρωνύμιον γένος in τὸ παρωνύμιον γένος introducendo una congettura che ha il profilo della *lectio difficilior*.

Il secondo intervento trascina il primo, un passo indietro, su un punto apparentemente sano del testo – l’aggettivo *Δαρειογενής* – sulla scorta dell’idea che la lezione tràdita risenta dell’attrazione della locuzione solenne con cui viene introdotto Serse nei primi versi della *parodos*. ἄναξ Ξέρξης βασιλεὺς / *Δαρειογενής*: così, infatti, ai vv. 5-6, Serse era stato presentato con la doppia titolazione regale e la menzione, allora sì tutt’affatto a proposito, del ‘patronimico’. L’idea è che il copista avrebbe riprodotto l’aggettivo che gli era rimasto nell’orecchio dalla prima occorrenza, riproducendo nell’epiteto un nesso quasi formulare, che scotomizzerebbe però la preziosa menzione del nome di Danae, madre di Perseo eponimo dei Persiani. Facendo il percorso inverso e leggendo i due emendamenti nella successione in cui li troviamo nel testo: l’eco dei vv. 5-6 che avrebbe prodotto la corruttela da un originale *Δανῶνης τε γόνου* nell’aggettivo, già noto, *Δαρειογενής*, si sarebbe poi estesa alla locuzione immediatamente seguente, contagiando e corrompendo anche il successivo *τὸ παρωνύμιον γένος* che, per cortocircuito con il patronimico ‘della stirpe di Dario’, si sarebbe poi banalizzato nel *πατρωνύμιον γένος ἀμέτερον*, producendo una – insensata – allusione alla “nostra stirpe patronimica”.

Seguire West, e i lampi della sua geniale *divinatio*, ci consentirebbe dunque di recuperare un brano di testo dato per perduto, e di restituire nel passo altrimenti illeggibile il termine *παρωνύμιον*, non certo alieno al lessico eschileo: si tratta infatti di un termine e di un concetto che ha una notevole rilevanza nella sofisticata costruzione drammaturgica del tragediografo.

L’oro dei barbari è certo il segno tangibile – simbolico e materiale – della ricchezza persiana: l’unico verso superstite dei *Persiani* di Epicarmo ci parla di oro; “aurea” è l’armata dei Medi in un epigramma simonideo (90 B, 88 D). E l’oro dei barbari scintilla fin dalle prime battute della tragedia di Eschilo: d’oro sono le regge persiane (al v. 3); d’oro gli abitanti di Sardi (al v. 45); dorata è Babilonia (al v. 53). Ma l’oro è anche nella stirpe divina da cui discende Serse, così cantato nella sezione lirica della *parodos*: χρυσογόνου γενεᾶς ἰσόθεος φῶς, “che nasce dal seme dell’oro, uomo, eppur pari agli dei” (al v. 80). Lo scolio ad I. conferma che il riferimento è a Perseo, figlio di Danae: διὰ τὸ τὸν Περσέα ἀπὸ χρυσοῦ γεγεννησθαι. Ma il

richiamo alla “stirpe dell’oro” del mito di Danae in connessione con la stirpe persiana, è anche in Erodoto:

ἐκαλέοντο δὲ πάλαι ὑπὸ μὲν Ἑλλήνων Κηφῆνες, ὑπὸ μέντοι σφέων αὐτῶν καὶ τῶν περιοίκων Ἀρταῖοι. ἐπεὶ δὲ Περσεὺς ὁ Δανάης τε καὶ Διὸς ἀπίκετο παρὰ Κηφέα τὸν Βήλου καὶ ἔσχε αὐτοῦ τὴν θυγατέρα Ἀνδρομέδην, γίνεται αὐτῷ παῖς τῷ οὐνομα ἔθετο Πέρσην, τοῦτον δὲ αὐτοῦ καταλείπει· ἐτύγχανε γὰρ ἄπαις ἐὼν ὁ Κηφεὺς ἔρσηνος γόνου. ἐπὶ τούτου δὴ τὴν ἐπωνυμίην ἔσχον (HDT VII, 61).

Un tempo i Greci li chiamavano ‘Cefeni’, e loro stessi si chiamavano ‘Artei’ e così erano chiamati dai popoli confinanti. Ma dopo che Perseo, figlio di Danae e di Zeus, giunse presso Cefeo, figlio di Belos, e prese in sposa sua figlia Andromeda, gli nacque un figlio che chiamò Perses e lo lasciò lì perché Cefeo era privo di figli maschi. Da questo [i Persiani] derivano il loro nome.

Quella che Erodoto propone, è una precisa ricostruzione etno-onomastica, fondata sulla storia di Danae-Perseo-Perses (e opportunamente West richiama il passo erodoteo a conforto della sua congettura).

Questo dunque il testo secondo la restituzione di Martin West:

πῶς ἄρα πράσσει Ξέρξης βασιλεὺς
Δανάης τε γόνου
τὸ παρωνύμιον γένος ἡμέτερον; (West 1998, 12).

Che cosa ne sarà del re Serse
e della nostra gente che dal figlio di Danae
prende il nome?

Per sostenere l’ipotesi di West occorre, sì, operare forse una forzatura rispetto alle norme giustamente severe che disciplinano gli interventi congetturali sui testi, specie quando la congettura è certamente – come questa è – tanto “audace”. Ma è certo che il testo di *Pers.* 144-145 così come si legge nell’edizione West, non solo *makes sense* ma risponde a una delle leggi implicite della costruzione drammaturgica eschilea: la ‘paronimia’ Perseo-Perses-Persai – che è un dato proposto come incontrovertibile, perché siglato dal mito, e dalla verità dei nomi che dal mito traggono la loro radice.

Il tema della parentela tra Grecia e Persia: il legame ancestrale – genealogico – tra Greci e Persiani non è soltanto nell’immagine, destinata a incidersi nella memoria, delle ‘sorelle gemelle di sangue’ nel sogno della Regina – Persia e Ellade aggiogate al carro dell’Impero, la prima docile, la seconda ribelle alle briglie che fa cadere Serse e “rompe il carro, a metà”. Prima quella immagine era stata preparata nelle parole del corale, mediante il riferimento alla “stirpe di Serse, nato dall’oro” (v. 80).

Si tratta di un tema importante nella tessitura drammaturgica dei *Persiani*, ma fa parte di un dispositivo linguistico-concettuale peculiare dell’armamentario del poeta, al quale Eschilo dà espressamente il nome di ‘eponimia’ (o, in alternativa, di ‘paronimia’, quando la matrice onomastica, come qui, non è perfettamente sovrapponibile al calco). In tutte le tragedie si trovano tracce del tema, squisitamente eschileo della eponimia (sull’importanza dell’eponimia nella costruzione drammaturgica eschilea, con un elenco delle occorrenze del dispositivo logico-concettuale che costellano il testo di tutte e sette le tragedie conservate, ho scritto in Centanni 2003, 1211-1215; ma per meglio inquadrare la proposta di West in *Persiani*, vv. 144-146 all’interno del *corpus* eschileo, riassumo quella rassegna su *eponymia* e *paronymia* qui in Appendice).

È un gioco sui nomi e sugli epiteti di dei e di uomini, chiamati a corrispondere alla ‘verità’ del loro nome; l’obiettivo è la verifica della corrispondenza e la congruenza tra la parola e l’oggetto che la parola è chiamata a rappresentare, sia esso una cosa, una persona, un luogo, un ruolo. E se la verifica fallisce, incombe la deriva della ‘pseudonimia’ e la consegna all’infondatezza del collegamento tra le parole e le cose su cui è incardinato il mondo e la possibilità stessa dell’espressione. In particolare, nei *Persiani* il legame ‘di sangue’ tra Persia e Grecia viene siglato (ancora prima del sogno e dell’allegoria delle due sorelle) dall’epiteto “seme dell’oro” attribuito a Serse, ma anche dal nome dei Persiani che deriva dal figlio e del nipote di Danae: Perseo-Perses-Persai.

Danae, l’argiva, la greca Danae, è stata il primo ricettacolo del “seme dell’oro” da cui è nato Serse; e, come scriverà Erodoto ma ricorda prima il Coro dei vecchi Persiani, nella versione del testo ricostruita da West – Danae stessa è la matrice della “nostra stirpe, che da lei prende il nome”.

Appendice | *eponymia/paronymia*: la verità del nome

Spesso sono gli dei che vengono, provocatoriamente, richiamati al ruolo a cui li costringe l'etimo dei loro epiteti: Zeus "Protettore" deve proteggere la sua città (Ζεὺς ἀλεξητήριος / ἐπώνυμος γένοιτο Καδμείων πόλει, *Sept.*, vv. 9-10) e implicitamente Eteocle suggerisce, ricattando Zeus, che, in caso contrario, non merita l'epiteto. Ancora Zeus nelle *Supplici* viene invocato come "colui che toccò lo" (ἔφαπτορ Ἰοῦς, *Suppl.*, v. 535) e in quanto tale è chiamato a corrispondere a quel suo epiteto ponendo nuovamente la sua mano salvifica sulle fanciulle in fuga dai violenti cugini (con un'intenzione analoga le Danaidi invocano Zeus "dei supplici", al v. 347 e Artemide "l'indomata", al v. 149). Il desiderio "va a segno se è davvero un desiderio di Zeus" (Διὸς ἴμερος οὐκ εὐθήρατος ἐτύχθη, *Suppl.*, vv. 86-87): così insinuano le fanciulle sfidando ancora Zeus a manifestarsi. Allo stesso modo Hermes, alla fine del prologo delle *Eumenidi* è chiamato dal fratello Apollo ad accompagnare Oreste da Delfi ad Atene e a corrispondere così al suo epiteto di "Accompagnatore" (κάρτα δ' ὦν ἐπώνυμος / πομπάιος ἴσθι, *Eum.*, v. 90). In questa declinazione, in cui l'epiteto/nome dovrebbe corrispondere al ruolo, si inserisce anche la freddura paretimologica Pilade/porta, in cui il compagno di Oreste sembrerebbe autorizzato dal suo stesso nome a presentarsi con l'amico alla 'porta' della reggia πύλας / Πυλάδη, *Cho.*, v. 561).

L'epiteto apollineo di 'Febo, è invece soltanto la conferma 'paronimica' della genealogia da Febe che la Profetessa di Delfi propone ("Febe da cui Febo ha preso il nome": τὸ Φοίβης δ' ὄνομ' ἔχει παρώνυμον, *Eum.*, v. 8). In un verso dei Sette, dato nel testo per corrotto anche perché di difficoltosa lettura metrica, Ares viene supplicato dal Coro perché protegga "la città che prende il nome da Cadmo" (σὺ τ', Ἄρης, φεῦ, φεῦ, πόλιν ἐπώνυμον / Κάδμου φύλαξον κήδεσσι τ' ἐναργῶς, *Sept.*, v. 138).

Anche Dike è richiamata al rispetto del suo nome, pena essere chiamata una "Giustizia dal falso nome" ovvero "giustizia dal nome non giusto" (ἦ δῆτ' ἄν εἴη πανδικῶς ψευδώνυμος Δίκη, ξυνοῦσα φωτὶ παντόλμῳ φρένας, *Sept.*, vv. 670-1). Il nome di Dike è anche al centro del canto di vittoria delle schiave troiane al momento del matricidio in *Coefore*, ai vv. 935-950: compare nel primo verso del canto (*Cho.*, v. 935) e ritorna poi, in antistrofe, al centro di un gioco di parole in cui si riconosce in ΔΙΚΑ una composizione acronomastica da ΔΙ(ΟΣ) Κ(ΟΡ)Α (*Cho.*, ai vv. 949-950). La

proprietà del nome, e nel particolare la genealogia divina che ora si afferma per Giustizia “figlia di Zeus”, si vuole garantita radicalmente negli stessi elementi fonetici che compongono il nome di Dike.

A volte il compimento della verità del nome è tragicamente devastante: Menis, Ira funesta, rivela nella rovina di Troia la sua ‘ortonimia’ (κῆδος ὀρθώνυμον τελεσσίφρων μῆνις ἤλασεν, *Ag.*, vv. 700-701); la notte sullo scudo di Tideo, come annuncia Eteocle ribaltando la potenza del segno contro il nemico, sarà “notte davvero” ovvero “notte di morte” (γένοιτ’ ἄν ὀρθῶς ἐνδίκως τ’ ἐπώνυμον, *Sept.*, v. 405). La disgrazia di Cassandra è la prova evidente dell’etimico di ‘distruzione’ che la profetessa ravvisa nel nome di Apollo (Ἀπολλῶν Ἄπολλον / ἀγυῖᾱτ’, ἀπόλλων ἐμός / ἀπώλεσας, *Ag.*, vv. 1080-1082= 1085-1087). E Atena, alle Erinni che si presentano come Arai/Maledizioni “questo è il nostro nome quando abitiamo nella terra” (*Eum.*, v. 417) commenta che il loro nome è proprio e congruente (γένος μὲν οἶδα κληδόνας τ’ ἐπωνύμους, *Eum.*, v. 418).

Il legame eponimico è importante anche per i nomi geografici ed etnografici, dei luoghi e dei popoli: il gioco eponimico se da un lato serve a garantire i luoghi di una loro ‘verità’ mitica, dall’altra garantisce i personaggi del mito della loro ‘realtà’ sensibilmente apprezzabile nelle tracce verbali che lasciano nel mondo. Oceano, per venire a trovare l’amico, lascia “la corrente eponima” (λιπῶν / ἐπώνυμόν τε ῥεῦμα, *Prom.*, v. 302) e Prometeo apprezza il coraggio, perché il dio si è separato dalle acque che portano il suo nome per venire da lui (quasi si chiedesse, che ne è dell’oceano ‘eponimo’, quando Oceano si separa da esso?). Al carattere dell’elemento, e non al rapporto eponimico, fa invece riferimento il nome del fiume Hybriste, nella cui radice si avverte la violenta *hybris*: “non tradisce il suo nome il violento fiume” (Υβριστῆν ποταμὸν οὐ ψευδώνυμον, *Prom.*, v. 717). Per eponimia, promette Prometeo, il Bosforo conserverà il ricordo della traversata della fanciulla-vacca Io (τῆς σῆς πορείας, Βόσπορος δ’ ἐπώνυμος / κεκλήσεται, *Prom.*, vv. 733-734), e così il nome dello ‘Ionio’ conserverà il ricordo del passaggio di ‘Io’ (*Prom.*, v. 840). Pelasgo si presenta alle Danaidi come il re della regione da cui “direttamente deriva il nome della stirpe dei Pelasgi” (ἐμοῦ δ’ ἄνακτος εὐλόγως ἐπώνυμον, *Suppl.* vv. 252-3). E, per tornare al passo in esame di *Persiani*, il legame ‘di sangue’ tra Persia e Grecia viene siglato dalla figura di Perseo e del figlio Perses: “la nostra stirpe – canta il coro – prende nome

dal figlio di Danae” (Δαναΐς τε γόνου, τὸ παρωνύμιον γένος ἡμέτερον, *Pers.*, vv. 145-146, nell’edizione West): la parentela mitica è garantita dalla ‘paronimia’ Perseus-Perses-Persai.

Non direttamente da Ares, ma metonimicamente dall’Ares/guerra con le Amazzoni prende nome invece il “colle di Ares” (*Eum.*, vv. 689-690) e dal luogo, ancora per slittamento metonimico, prenderà nome anche l’istituto dell’Areopago. Il nome di Prometeo dovrebbe significare la preveggenza ma, accusa beffardamente Kratos, “gli dei chiamano ‘Prometeo’ con un nome fasullo” (ψευδωνύμως σε δαίμονες Προμηθέα / καλοῦσιν· αὐτὸν γάρ σε δεῖ προμηθέως, *Prom.*, vv. 85-87); Prometeo a distanza risponderà che sapeva bene tutto quanto gli sarebbe accaduto ma che voleva “fare il suo errore” (*Prom.*, vv. 265-266).

Anche i mortali portano segni incisi nei loro nomi: Epafo innanzitutto, “il Tocco, nato dal tocco di Zeus” (Ζηνὸς ἔφαψιν· ἐπωνυμία δ’ / ἐπεκράινετο μόρσιμος αἰῶν / εὐλόγως, / Ἔπαφόν τ’ ἐγέννασεν: *Suppl.*, vv. 45-47); Prometeo profetizza a lo la nascita di Epafo (ἐπώνυμον δὲ τῶν Διὸς γεννημάτων / τέξεις κελαϊνὸν Ἔπαφον, ὃς καρπῶσεται, *Prom.*, vv. 850-1) e la genealogia miracolosa ha lasciato un segno, una garanzia che, nel nome, il figlio di lo porta la verità del tocco liberatore (Ἔπαφος ἀληθῶς ῥυσίων ἐπώνυμος, *Suppl.*, v. 315).

Sviate e fasullo risulta invece il nome di ‘Partenopeo’ “volto di fanciulla”, schierato alla quinta porta di Tebe, il cui volto appare “crucele, non certo corrispondente all’aspetto di una fanciulla” (*Sept.*, v. 536). Non corrisponde al nome e al “sentimento di madre” Clitemnestra, come accusa amaramente la figlia Elettra (ἐμὴ δὲ μήτηρ, οὐδαμῶς ἐπώνυμον / φρόνημα παισὶ δὺσθεον πεππαμένη, *Cho.*, v. 190; δυσμάτων era detto il sentimento di Procne in *Suppl.*, v. 66). Ma se la mancata corrispondenza eponimica è rovinosa, altrettanto disastroso può essere un eccesso di congruenza: il nome di Polinice, su cui Anfiarao esercita la sua sapienza di ermenauta enigmistico leggendovi il significato di “molte contese”, è un nome che, dichiara Eteocle, suona “troppo giusto” (ἐπωνύμῳ δὲ κάρτα, Πολυνεῖκει λέγω, *Sept.*, v. 658).

La battaglia serrata che Eschilo ingaggia sul senso delle parole e dei nomi ha il suo trionfo nei nomi parlanti dei figli di Edipo e nel nome di Elena.

Eteocle e Polinice, nella morte sono finalmente, perfettamente, “eteocli e polinici”, “gloriosi” come richiede il nome di Eteocle, “rissosi” come pretende il nome di Polinice (οἱ δῆτ’ ὀρθῶς κατ’ ἐπωνυμίαν ἐτεοκλέεις καὶ πολυνεικεῖς: *Sept.*, v. 829, in un verso in cui il testo dei manoscritti è corrotto per l’evidente difficoltà del gioco sui nomi e che è così restituito nell’edizione West). Elena “rovina delle navi, rovina dei guerrieri, rovina della città” (Ἐλέναν; ἐπεὶ πρεπόντως / ἑλέναυς, ἔλανδρος, ἐλέπτολις, *Ag.* vv. 689-690) cela nel nome, porta scritto dentro la parola più sua, il destino di donna rovinosa e fatale. È questo l’eccesso di *paronymia*: nell’ipertrofica corrispondenza nome/suono, segno/significato, sta un grumo non sciolto, saturo di sapienza tragica.

Riferimenti bibliografici

Centanni 2003

M. Centanni, *Eschilo, Tutte le tragedie (saggio introduttivo, traduzioni e commenti)*, Milano 2003.

Centanni 2012

M. Centanni, *Il ritmo incongruo: metro e testo nella sezione lirica della parodos dei Persiani di Eschilo*, “Lexis” 30, 2012, 105-116.

Garvie 2009

A. Garvie, *Aeschylus. Persae, with Introduction and Commentary* by A.F. Garvie, Oxford 2009.

Mazon [1921] 1963

P. Mazon, *Eschyle, Tome I, Les Suppliants, Les Perses, Les Sept contre Thèbes, Prométhée enchainé*, texte établi et traduit par P.M. [1921] Paris 1963.

Medda 2010

E. Medda, Recensione di A. F. Garvie, *Aeschylus. Persae, with Introduction and Commentary* by A.G., Oxford: Oxford University Press, 2009, “Exemplaria Classica” 14, 2010, 265-282.

Murray [1937] 1955

G. Murray, *Aeschyli septem quae supersunt tragoediae, recensuit Gilbertus Murray*, Oxford [1937] 1955.

Page 1972

D.L. Page, *Aeschyli septem quae supersunt tragoediae*, edidit D. Page, Oxford 1972.

Robertson 1924

D.S. Robertson, *Aeschylea*, "The Classical Review", 38, No. 5/6 (Aug. - Sep., 1924), 109-110.

Sigdwick 1903

A. Sidgwick, *Aeschylus. Persae*, with Introduction and Notes, Oxford 1903.

Schütz 1811

Ch.G. Schütz, *Aeschyli Tragoediae quae supersunt ac deperditarum Fragmenta. Vol. II Persae, Agamemnon*, recensuit et commentario illustravit Ch.G. Schütz. Editio nova auctior et emendatior, Halae 1811.

West 1990

M.L. West, *Studies in Aeschylus*, Stuttgart 1990.

West 1998

M.L. West, *Aeschylus. Tragoediae*, edidit M.L. West, Stuttgart 1998.

Wilamowitz 1914

U. von Wilamowitz-Moellendorf, *Aeschyli Tragoediae*, Berolini 1914.

English abstract

All the Aeschylean editors agree that in vv. 144-146 of the *Persians* where the codes have transmitted the text πῶς ἄρα πράσσει Ξέρξης βασιλεὺς / Δαρειογενής, τὸ πατρωνύμιον γένος ἡμέτερον, a single or a double corruption has intervened. The solution generally adopted is to clean up the corrupt text area and, in fact, consider it a *locus desperatus* (such is the case up to the last important edition of Garvie 2009). However, Martin West, in his 1990 Teubner edition, proposed an intervention as bold as it was brilliant: assuming the hypothesis of a double corruption, he restored the mention of the “lineage from Danaë” in the indicted text along with the idea of the *paronymia* Perseus-Perses-Persae: πῶς ἄρα πράσσει Ξέρξης βασιλεὺς / Δαναΐς τε γόνου / τὸ πατρωνύμιον γένος ἡμέτερον;

The essay reconstructs the genesis of the proposal by West, which could constitute a further tile in the mosaic of the Aeschylean drama, and particularly in the topic of the genealogical relationship between Greece and Persia. Danaë, the Greek princess Danaë, was the first receptacle of the “golden seed” from which Perseus was born and from him his son Perses, ancestor of Xerxes. Therefore, the chorus of the old Persians would confirm that Danaë herself is the matrix of “our lineage, which takes its name from her”. The text reconstructed by West would also be a confirmation of the importance of the theme of “eponymy” in the Aeschylean dramaturgical composition: the Appendix provides a review of the occurrences of *eponymy* / *paronymy* in the text of all seven preserved Aeschylean tragedies.

keywords | Aeschylus' *Persae*; West's edition; Danaë; Perseus.

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*)

Danae, Perseo e Acrisio tra gli Etruschi di Spina

Mario Cesarano

A Mario, per ieri, per oggi, per domani

*Kylix a figure rosse; nel medaglione: a destra uomo barbato vestito con lungo manto che sembra parlare a una donna la quale regge sulle ginocchia un bambino in fasce. La donna sembra essere dentro ad una casa o in un altare poiché è dentro a una costruzione che termina con una colonnata scanalata sormontata da capitello a volute. Salvatore Aurigemma, *Diario di scavo*, 2 giugno 1924*



Introduzione

Nell'aprile del 1922 prendono avvio gli scavi delle necropoli di Spina, città di fondazione etrusca alla foce di quel fiume Po, che col nome di Eridano si

era guadagnato un posto nell'immaginario mitico dei Greci come luogo di vicende accadute nell'indefinito tempo del mito, quando Fetonte, preso il carro del Sole, all'insaputa di suo padre Febo, dopo aver incendiato la volta celeste, per l'intervento necessario di Zeus, aveva terminato rovinosamente la sua corsa e la sua vita nelle acque marginate dalle sponde sulle quali le sue sorelle, le Eliadi, forte il dolore per la perdita del fratello, affondarono le radici, assumendo le sembianze di pioppi, mentre le loro lacrime si mutavano in ambra (Ov. *Metam.* 1, 750-779; 2, 1-366).

Se nel racconto mitico si trasfigura la realtà di uno scambievole contatto tra la Grecia protostorica, coi naviganti che forniscono ai suoi aedi materiale per tessere trame, e le genti di un paesaggio lagunare ancora nel pieno della sua evoluzione fisica, l'evidenza dei rinvenimenti ceramici databili a partire dal VII sec. a.C. consente di seguire le tappe del progressivo farsi dello Ἴόνιος κόλπος, a ragione della sempre più assidua e significativa presenza di Egineti, Corinzii e poi Ateniesi in quelle acque e sulle sponde che un giorno sarebbero state quelle del Mar Adriatico (Bruni 2004, 77-116; Bermond Montanari 2006, 111-116; Sassatelli 2010, 153-171). È nel quadro di un vivace mondo di scambi e traffici non solo commerciali, che cadono le scelte di fondare Adria, emporio greco-etrusco, e poco più a sud, Spina, fondazione etrusca che in breve si guadagna la fama di *polis hellenis*, tanto da condividere con l'etrusca *Caere*, sola tra le città anelleniche d'Italia, il privilegio di avere un proprio *thesauros* a Delfi, il più importante santuario religioso e politico della Grecia, ovvero di sedere al tavolo di chi conta nel Mediterraneo di età classica (Alfieri 1988, 283-288; Naso 2013, 1013-1019).



1 | La tomba femminile 862 del IV sec. a.C. in fase di scavo nella necropoli di Valle Trebba dell'antica Spina oggi nel territorio di Comacchio (FE).

Se la spoliazione dei sepolcreti di Adria avviene già nel XVI e nel XVII secolo, con l'immissione sul mercato antiquario di una gran quantità di vasi attici figurati, prelevati dalle tombe, senza che il loro scavo si accompagni a una documentazione utile a fini scientifici (Favaretto 1984, 168-173), le necropoli spineti, pur a fronte di scavi, spesso clandestini, precedenti la loro scoperta ufficiale (al 1668 risale la scoperta di un candelabro di bronzo che Castagnoli 1943, 184-185 riporta come "il primo scavo documentato della necropoli di Spina. Ma su più antichi rinvenimenti cfr. Sassatelli 1987, 61-66) vengono trovate pressoché intatte, al di sotto dei melmosi fondali delle acque delle valli fatte oggetto di bonifica prima nel grande progetto dell'Italia fascista di guadagnare all'agricoltura quante più terre possibili e successivamente negli anni Sessanta del secolo scorso [Fig. 1].

Tra quegli inizi e le ricerche che si susseguono negli anni nel territorio del Comune di Comacchio, prima in Valle Trebba e poi in Valle Pega, si scavano oltre quattromilatrecento sepolture, collocabili lungo tutto l'arco di vita della città, tra la seconda metà del VI e il III sec. a.C., una vera e propria miniera di vasi attici figurati, per la quasi totalità a figure rosse, rinvenuti in contesti sepolcrali la cui integrità risulta compromessa esclusivamente (e solo in certi casi) dalle non favorevoli condizioni fisiche del territorio vallivo. Si tratta di una circostanza eccezionale, per la

possibilità, vista l'epoca, di documentare con criteri sempre più scientifici ogni aspetto dello scavo, tenuto conto che le necropoli costituenti i più grandi giacimenti di ceramica attica figurata in Italia, prima in Campania (a Nola, a Capua e a Calvi Risorta) e poi in Etruria (a Cerveteri, a Vulci, a Chiusi e a Orvieto), sono state letteralmente prosciugate tra il XVIII e il XIX secolo dall'entusiasmo famelico, se non bulimico, di quell'etruscheria che ha gettato in un unico grande calderone etrusco tutta la produzione di vasellame figurato antico presente sulla penisola italiana, a vantaggio delle biblioteche di nobili e intellettuali di tutta Europa (Cesarano 2020, 220-233), obbedienti al *dictat* di Thomas Coke, finanziatore tra il 1724 e il 1726 della prima edizione del *De Etruria Regali* scritto quasi un secolo prima dallo scozzese Thomas Dempster, che in una lettera al nonno paterno scrive che "una biblioteca ricercata è in fondo, per un *gentleman* e per la sua casata, un grandissimo decoro" (Hassel 1959, 249; Cristofani 1983, 15).

Purtroppo alla prima edizione degli scavi compiuti in Valle Trebbia tra il 1922 e il 1935 (Aurigemma 1960; Aurigemma 1965), solo di recente e prevalentemente solo per gli aspetti topografici comincia a seguire quella delle necropoli in Valle Pega (Desantis 2015, 171-196; Desantis 2017, 85-98), scavate nei successivi anni Sessanta, e i pur numerosi nuovi studi aventi a oggetto sepolture spineti o problematiche ad esse pertinenti hanno avuto piuttosto un valore episodico, prima dei recenti seri primi passi verso una ricerca programmata e organica (Gaucci 2015, 113-170; Gaucci, Mancuso 2016, 41-49; Govi 2017, 99-108; Romagnoli 2017, 109-119; Gaucci, Morpurgo, Pizzirani 2018, 653-692), col risultato di lasciare ancora per molti aspetti inespresso il potenziale scientifico di questa scoperta eccezionale (per lo stato della ricerca sull'abitato di Spina cfr. da ultimo Reusser 2017).

Il presente contributo muove dall'idea che la tomba sia un contesto unico e significativo, risultato delle complesse relazioni associative di tutti gli elementi, materiali e immateriali che la compongono. Nell'insieme che raccoglie il corpo del defunto e il suo corredo personale il sepolcro fissa per sempre una visione, l'immagine significativa che è stata costruita e osservata nei giorni della *prothesis* e che viene completata dall'atto del seppellimento, con l'eventuale consacrazione al defunto anche della suppellettile usata per la necessaria cerimonia, che chiude il rituale

funerario. Ogni elemento di questo insieme, ogni frammento di questa immagine è il frutto di una selezione, che non trascura di definire il genere, ma lo tratta come mera classificazione biologica, mirando prioritariamente a presentare dell'individuo depresso la sua più completa fisionomia sociale e politica e la sua piena identità culturale; diventa, cioè, la cifra di un codice comunicativo unico e complesso, la cui comprensione da parte di quanti sono coinvolti nello scambio di informazioni è condizione necessaria al funzionamento dei meccanismi che regolano i rapporti tra le parti sociali, che ai diversi livelli costituiscono la comunità locale (per una riflessione sul valore e il significato dei corredi funerari cfr. Valenza Mele 1991, 149-174).

Posta tale premessa, si consideri quante informazioni si celano dietro la deposizione della gran quantità di vasi attici figurati nei sepolcri di Spina, in riferimento a un centro costiero, che sullo sfondo di una compagine etnica prevalentemente etrusca accoglie nel suo tessuto sociale numerosi elementi allogeni, per quel che riguarda: il valore metafunzionale di certe forme, che può essere metonimico dei rituali sociali nei quali vengono usate, primo tra tutti quello del banchetto, che sancisce l'appartenenza di chi vi è ammesso a un dato gruppo sociale; i meccanismi di ricezione dei temi figurativi che vi campeggiano, da quelli estratti dal mito a quelli ispirati al quotidiano esercizio del politico di matrice attica; il grado di assimilazione passiva di questi temi, assorbiti e interpretati nelle stesse forme e con gli stessi significati che gli sono assegnati ad Atene, o piuttosto il loro livello di rielaborazione attiva, talvolta personalizzata, nell'adattamento consapevole a un linguaggio non verbale accessibile e comprensibile in maniera immediata nei confini del dato spazio di interlocuzione sociale.

Un sempre più frequentato filone di studi, consapevolmente avviato da Bazant agli inizi degli anni '80 del secolo scorso, propugna l'idea che la ceramica attica figurata assolva il compito di veicolare i termini dell'etica socio-politica di un'Atene, che tra VI e V sec. a.C. tende sempre più a presentarsi come paradigma 'politico' universale, definitosi nella transizione dalla *polis* aristocratica a quella democratica, passando per il suo necessario intermezzo tirannico, marcando i confini della propria identità culturale e facendone uno strumento di conquista e di potere (Bazant 1981; Bazant 1985; Bazant 1987, 33-40; Peschel 1987, 38;

Scheffer 1992, 135; Cesarano 2017, 136-138). Lissarrague, invece, pur riconoscendo che l'immagine sul vaso "est prise dans une chaîne qui fait intervenir le peintre et le specateur, le producteur et le receveur de l'image", conclude che l'interesse primario degli Etruschi, che fanno incetta di ceramica attica, non si debba al valore delle immagini, ma prevalentemente alle forme dei vasi (Lissarrague 1987, 261-269), a ragione delle funzioni con cui vengono utilizzati nei loro vari rituali (Lubchansky 2014, 363). Nella pratica dei fatti non pochi studi sia precedenti che successivi, pur procedendo all'analisi iconografica delle figurazioni sulla ceramica attica delle sepolture spineti, non si inoltrano più di tanto nel più complesso sentiero dell'iconologia, ma cercano, comunque, una lettura alternativa a quella di Lissarrague, riconducendo a una precisa scelta della committenza locale l'uso di un repertorio di immagini attentamente e scientemente selezionato. Ne offre una chiara sintesi Massei concludendo che la tomba 53A di Valle Pega, "considerato il materiale da cui è costituita, rivela un carattere di esclusiva 'atticità'; fatto, questo, che serve a illuminarci sulla vita culturale del centro, che come si sa, si fonda su due componenti essenziali: la componente etrusca, che fa da tessuto connettivo, e la componente greca che, innestandosi su quella etrusca, la arricchisce con il suo apporto culturale" (Massei 1977, 269).

Nel panorama, pur se fino ad allora non particolarmente corposo, di edizioni di singoli vasi presentati per il loro valore 'artistico' (Massei 1977, 257 nota 1), il merito di Massei è quello di guardare al corredo funebre come a un insieme unico senza distruggerne il tessuto connettivo estrapolandone la ceramica attica figurata e trattandola come una semplice ma preziosa 'opera d'arte', ma riannodando i fili con l'episodio fino ad allora rimasto isolato della pubblicazione della tomba 136 di Valle Pega, fatta dal suo maestro Arias (Arias 1955, 95-178), che, affascinato da un piccolo gruppo scolpito in osso raffigurante una coppia con uomo e donna, che egli propone di assegnare a un *thymiaterion*, piuttosto che a un candelabro, con la pubblicazione nel 1977 del corredo completo della tomba 614 di Valle Trebba, intende celebrare ancora una volta i tratti caratterizzanti di "civiltà figurativa di una certa importanza" attestata nell'area padana, sottolineando, però, che a differenza di *Felsina* e di Marzabotto, le altre due città etrusche nella regione, sulla base di quel che si conosce dalle evidenze restituite dalle necropoli:

Spina manca di un artigianato valido locale e sembra essere soltanto un punto di incontro, sotto l'aspetto artistico, di correnti d'arte differenti; da quelle attiche, rappresentate dai vasi, alle italiote, alle venete, alle felsinee e, perfino, alle picene. Non parliamo, poi, delle oreficerie, che pur nella loro cronologia tarda, rivelano forti richiami agli influssi dell'artigianato italiota diffuso, come tutti sanno, nel IV e III secolo, nell'Etruria centrale (Arias 1977, 25).

La necessità di volgersi allo studio di Spina e degli Etruschi padani rintracciandone la complessità culturale viene significativamente sottolineata dalla scelta di Sassatelli di presentare uno studio sugli "aspetti ellenizzanti nella cultura dell'Etruria Padana", muovendo da una proposta di lettura del soggetto della cimasa di bronzo di un candelabro etrusco da Spina, nella quale propone di riconoscere la coppia Enea-Anchise secondo un modello iconografico propriamente attico, nell'ambito di un incontro scientifico che si tiene a Bologna nel 1985 col titolo di *Celti ed Etruschi nell'Italia centro-settentrionale dal V secolo a.C. alla romanizzazione* (Sassatelli 1987, 61-83).

A partire dagli anni '90 del secolo scorso storia culturale e archeologia si fondono e si confondono e l'attenzione degli archeologi si volge alla comprensione delle dinamiche culturali che giustificano l'identificazione di Spina che danno lo Pseudo-Scilace (Ps-Sc, *Periplo*, § 17) e Strabone (Strab. 5, 1, 7) come di una *polis hellenis*. Marinari apre suggestivamente con la constatazione di Dionigi di Alicarnasso che "è possibile che certi barbari osservino nei sacrifici e nelle feste certe usanze tipiche dei Greci, ma sarebbe difficile credere che essi si comportino in tutto nello stesso modo" (Dion. Alic. 7, 72, 18), per introdurre lo studio in cui individua un indizio di ellenizzazione nella composizione dei corredi vascolari tombali di Spina improntati al servizio da banchetto (Marinari 1999, 267-277).

A fronte dell'infittirsi dei confronti scientifici e delle pubblicazioni di altri contesti tombali, la svolta negli studi iconologici sulla ceramica attica di Spina ritengo debba riscontrarsi nello studio con cui nel 2001 Zaccagnino entra nel cuore del codice semantico del programma figurativo del cratere a volute attico a figure rosse, attribuito al Pittore di Bologna 279, proveniente dalla tomba 579 di Valle Trebba, riconoscendovi "un programma unitario, che riflette assai da vicino tanto la temperie politica

quanto quella culturale dell'Atene contemporanea, tanto da denotarsi come un vero e proprio manifesto propagandistico" della politica antipersiana di Cimone (Zaccagnino 2007, 97). Nello stesso consesso scientifico Menichetti presenta il cratere attico a figure rosse di Polion, proveniente dalla necropoli di Valle Trebba, come "una sorta di ulteriore manifesto dell'ottica cimoniana" (Menichetti 2007, 120).

Proprio concentrandosi sulla vicenda spinete giunge con un'interessante invito a valutare il grado di manipolazione del repertorio figurativo attico da parte delle *élites* locali Cornelia Kerenyi, che supera definitivamente la posizione di Lissarrague e ammette che i gruppi elitari della città etrusco-padana si servono del repertorio figurativo della ceramica attica con intento comunicativo in chiave autorappresentativa, ma definisce il corredo della tomba 128 di Valle Trebba "un paradoxe", perché testimonianza del fatto "que deux systemes culturels differents peuvent exprimer par la meme institution et par la meme formule iconographique des valeurs tout a fait opposees: traditionnalistes et aristocratiques chez les Etrusques, egalitaires chez les Atheniens du Ve siecle" (Isler Kerenyi 2003, 47-48).

La strada è ormai tracciata. In un convegno del 2007 Haack passa in rassegna le attestazioni funerarie epigrafiche in greco e in etrusco, al fine di quantificare il rapporto numerico tra le due componenti etniche delle città di Adria e di Spina, ma chiarisce in premessa che lo studio

[...] s'intéressera à la façon dont le mobilier funéraire de Spinètes et d'Adriates qui ne s'expriment pas en grec dans des inscriptions funéraires révèle qu'ils ont voulu vivre et mourir à la grecque. Enfin, on verra comment ces Spinètes et ces Adriates ont développé un imaginaire grec de l'art de vivre et de mourir qui s'écarte des normes grecques (Haack 2009, 46).

Un significativo contributo alla comprensione dei meccanismi di acquisizione e rielaborazione del repertorio iconografico attico nell'Etruria padana, fondato in gran parte proprio sullo studio della ceramica proveniente da Spina, si deve alle ricerche di Pizzirani relative in special modo alla diffusione tra le genti etrusche del dionisismo (Pizzirani 2009, 37-49; Pizzirani 2010, 29-35; Pizzirani 2017a, 105-126; Pizzirani 2017b, 121-126).

Dal canto mio appena tre anni fa, nel 2017, nella giornata di studi dedicata a Mario Torelli per il suo ottantesimo compleanno, ho scelto di rendergli omaggio con uno studio sulla ricezione del repertorio iconografico attico a Spina per il contributo da lui dato allo studio del centro etrusco-padano (Torelli 1993, 52-69) e per il posto di primo piano che ha ricoperto nel trasferire gli insegnamenti di Aby Warburg e di Erwin Panofsky agli studi di archeologia classica, in ispecie nell'analisi delle dinamiche politiche e sociali del mondo etrusco e di quello romano, lasciando un segno indelebile nella comprensione delle numerose e complesse forme della comunicazione non verbale, usate con successo dai tanti interlocutori abitanti un Mediterraneo multiculturale ancor più che multietnico. Ho proposto di riconoscere nella sequenza di immagini sul cratere della tomba 6C di Valle Pega una sintesi delle istanze politico-egemoniche di Atene trasfigurate dalle vicende finali della saga tragica degli Atridi con l'uccisione di Clitennestra da parte di suo figlio Oreste, che trova salvezza dalla sua colpa di matricidio nel giudizio dell'Aeropago ateniese, al cospetto delle Erinni mutatesi in Eumenidi e sotto la protezione necessaria di Apollo, e ne ho ricondotto la presenza nel contesto tombale di appartenenza alla chiara volontà della committenza di dichiarare la propria *membership* a un gruppo locale vicino alla politica della metropoli attica, con il chiaro intento di assumere un ruolo rilevante nello scenario politico e commerciale tra l'Italia e l'Egeo.

Oggi, a distanza di pochi giorni (già troppi!) dalla scomparsa di Mario Torelli, nel rispetto delle linee programmatiche della rivista Engramma, che ne ha goduto come autore e come membro del comitato scientifico, torno a sottoporre al suo giudizio il presente studio, che si propone di decifrare quanto più plausibilmente possibile il messaggio affidato al contesto funebre della tomba 503 di Valle Trebba, concentrando in particolar modo l'attenzione sul valore metafunzionale della presenza tra la suppellettile del corredo funebre della *kylix* attica a figure rosse decorata sul fondo interno dall'episodio mitico di Danae e del neonato Perseo chiusi in una cassa di legno e gettati in balia delle onde del mare (Ferrara, Museo Archeologico Nazionale inv. 818; BAPD 202201).

La *kylix* attica a figure rosse della tomba 503 di Valle Trebba e il lessico iconografico di Danae e Perseo nella ceramografia attica



2 | *Kylix* attica a figure rosse del pittore Eucharides, dalla tomba 503 della necropoli dell'antica Spina in Valle Trebba (Comacchio), 490-480 a.C., Ferrara, Museo Archeologico Nazionale (inv. 818).

La coppa da Spina [Fig. 2], attribuita al Pittore di Eucharides e datata al 490-480 a.C., non reca decorazioni sulle pareti esterne. La scena sul fondo interno, chiusa in una cornice circolare con motivo a meandro, ritrae, partendo dalla sinistra dell'osservatore, una figura femminile di profilo verso destra, la cui condizione di donna libera è riconoscibile dai capelli raccolti, cinta la fronte di un diadema, che emerge per la parte superiore del corpo da una cassa, tenendo tra le braccia un neonato avvolto in fasce. Di fronte a lei, stante tra due colonne ioniche sormontate

da un architrave, un uomo adulto, barbuto, vestito di chitone e di *himation*, impugna un bastone di legno bugnato nella mano sinistra, assimilabile a uno scettro, mentre leva in alto l'avambraccio destro tenendo aperto il palmo della mano.

Fino ad oggi non sono state rilevate tracce di iscrizioni onomastiche associate ai personaggi, che, invero, non di rado possono ritrovarsi sovraddipinte sulla ceramica greca figurata, per giungerne a una identificazione certa e fornire una lettura corretta della scena riprodotta. Ma Pausania chiarisce bene che la diffusa conoscenza del mito non consente in casi del genere di commettere errori: nel descrivere l'arca di Cipselo, sottolinea che "poiché Eracle è riconoscibile sia per l'impresa che sta compiendo sia per l'atteggiamento della figura, a lui non è ascritto il nome" (Paus. V 17.11), e che "chi sia l'uomo che impugna la spada e si dirige verso Atlante, non è specificato da nessuna scritta a lui apposta, ma è chiaro a tutti che si tratta di Eracle" (Paus. V 18.4). E ciò non solo per quelle figure tanto note e diffuse come quella dell'Alcide, ma anche nel caso di altre più evanescenti nella loro definizione:

V'è rappresentata una donna che regge con la mano destra un fanciullo bianco che dorme e con l'altra mano tiene un fanciullo nero, simile a quello che dorme, con i piedi contrapposti l'uno all'altro. Le iscrizioni lo dicono

esplicitamente, ma lo si può capire anche senza le iscrizioni, che si tratta di Thanatos e Hypnos e che a entrambi è nutrice la Notte (Paus. V 18.1).

Ancor più l'assunto di Pausania è valido se allo spettatore si offre la vista non di figure composte in una scena, ma di un antichissimo *xoanon* a Larissa, palesemente raffigurante Zeus Erkeios (per la natura e l'iconografia di Zeus Erkeios cfr. Howe 1955, 287-301), perché:

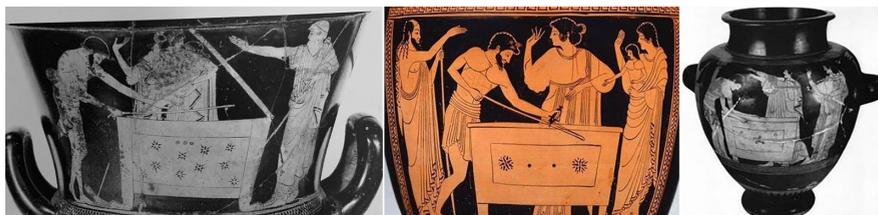
ha due occhi dove gli abbiamo ancor noi, ed un terzo sulla fronte...Perché poi abbia tre occhi si può immaginare da questo: che Giove regni nel cielo è comune sentimento di tutti gli uomini; ma vi è un verso di Omero, che chiama Giove ancora quello, che dicono dominar sotto terra: *il sotterrano Giove, e la laudabile Proserpina*. Eschilo poi figlio di Euforione chiama Giove ancora quello del mare; che guarda con tre occhi adunque lo finse, chiunque ne sia l'autore, come colui che ne' tre descritti elementi faccia dominare lo stesso Nume (Paus. II 24.3).

Come, dunque, ben osserva Friis Johansen, quasi riecheggiando Pausania, "it was not the names in themselves, but rather their correct combination, and frequently also particular features in the representations" (Friis Johansen 1967, 70) a dichiarare l'identità dei personaggi e a rivelare la situazione nella quale stanno agendo.

Proprio la buona conoscenza del mito greco, acquisita attraverso la tradizione letteraria, ha suggerito fin da subito l'identificazione della donna e del neonato con Danae e suo figlio Perseo rinchiusi nella cassa di legno, dalla quale appaiono emergere, con la quale vengono gettati in mare su ordine di Acrisio, re di Argo e padre della donna, che ha appreso dall'oracolo di Delfi che il figlio nato dal suo seme gli sarà fatale, nei racconti intrecciati del *Catalogo delle donne* di Esiodo (Merkelbach, West 1967, 65; Sforza 2013, 214 nota 13), del celebre *threnos* di Simonide della metà del VI sec. a.C., noto anche come "lamento di Danae" (Simonide, 543.38 *PMG*), di un frammento di Ferecide (FGrHist 3 F 10), di quel che ci è giunto del dramma satiresco *Diktyouloko* di Eschilo (Setti 1948, 1-36), dell'*Acrisio* e del coro dell'*Antigone* di Sofocle, della *Danae* di Euripide, della *Pitica XII* di Pindaro, dell'opera dello pseudo-Apollodoro (*Biblioteca*, II 4.1), della *Fabula 63* di Igino. Meno certa l'identificazione dell'uomo, che oscilla tra Acrisio e Polidette, il re dell'isola di Serifo, che accoglie i due

sventurati, pescati dal mare da suo fratello, il *piscator Diktys* di Igino. In realtà in Ecatèo di Mileto in una cassa di legno gettata in mare per volontà di Aleo, re di Tegea, vengono rinchiusi anche sua figlia Auge e il neonato nipote Telefo, che approdano in Misia, dove vengono accolti dal re Teutrante (Hecat. *FGrHist* 1 F 29a = Paus. VIII 4.9), ma questo mito non trova spazio nella ceramografia attica.

Al contrario alcuni vasi ateniesi a figure rosse, pur se non numerosi, attestano che la vicenda di Danae e Perseo è tra i soggetti degli artigiani del Ceramico, nelle cui botteghe i ceramografi definiscono la grammatica e il lessico visivi propri del racconto in questione, creando schemi iconografici predefiniti, non diversamente da come fanno i cantori e gli scrittori con certe formule espressive, che indirizzano a un'immediata familiarità con la narrazione e alla comprensione della sua logica compositiva, ratificandoli talvolta proprio con le iscrizioni onomastiche, che sono state rilevate in due delle dieci attestazioni dello stesso soggetto, dove all'uomo stante di fronte a Danae nella cassa è associato sempre il nome di Acrisio (CAVI: 5614; 7352). La narrazione figurata mette sempre in scena più personaggi di quanti ne siano presenti sulla *kylix* di Spina.



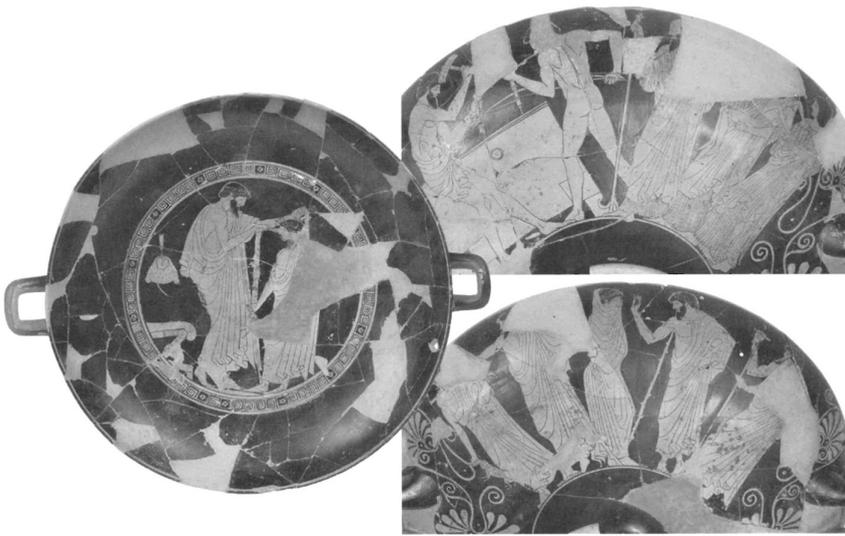
3 | Cratere a calice attico a figure rosse del Pittore di Trittolemo, da Cerveteri, prima metà V sec. a.C., St. Petersburg, State Hermitage Museum (inv. 637).

4 | *Hydria* attica figure rosse del Pittore di Gallatin, dall'Italia, prima metà V sec. a.C., Boston, Museum of Fine Arts (inv. 13.200).

5 | *Stamnos* attico a figure rosse del pittore Eucharides, da Cerveteri prima metà V sec. a.C., St. Petersburg, State Hermitage Museum (inv. 642).

Oltre a Danae, Perseo e Acrisio è presente il falegname, che rifinisce la cassa con un arnese che può variare dal martello al trapano o a un'asta, su: una *pelike* a figure rosse di incerta provenienza, datata al 510-490 a.C. e attribuita al Pittore di Geras (Malibu, The J.-Paul Getty Museum, 86.AE.199; BAPD 195); un cratere a calice a figure rosse proveniente da Cerveteri (St. Petersburg, State Hermitage Museum 637; BAPD 203792)

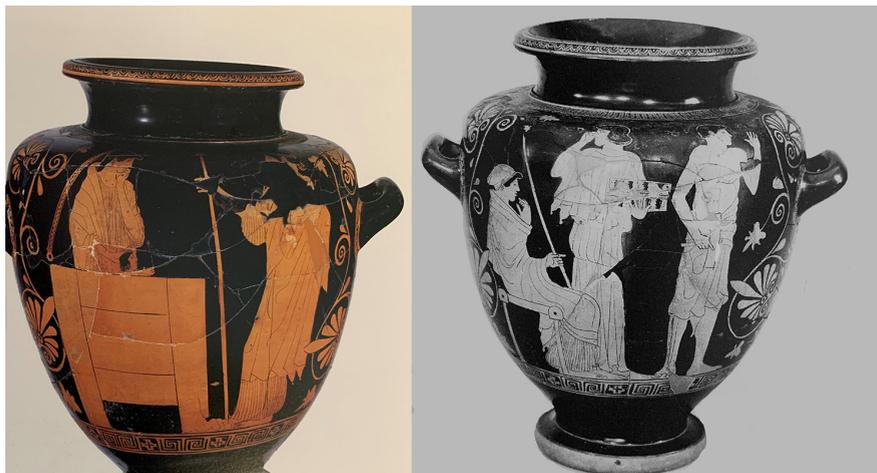
[Fig. 3], datato alla prima metà del V sec. a.C. e attribuito al Pittore di Trittolemo; una *hydria* a figure rosse data come proveniente dall'Italia (Boston, Museum of Fine Arts 13.200; BAPD 202466) [Fig. 4], anch'essa collocata nella prima metà del V sec. a.C., ma attribuita al Pittore di Gallatin; uno *stamnos* a figure rosse da Cerveteri (St. Petersburg, State Hermitage Museum 642; BAPD 202231) [Fig. 5], con stessa datazione dei due precedenti vasi, attribuito allo stesso pittore di Eucharides al quale è assegnata la *kylix* da Spina.



6 | *Kylix* attica a figure rosse del pittore Douris, dal tumulo 2 della necropoli di Guadocinto di Tuscania, 480 a.C., Tuscania, Museo Archeologico Nazionale.

La stessa iconografia è riconoscibile anche su un frammento, forse, di cratere a campana assegnato al Pittore del Dinos di Atene, del 450-400 a.C., di incerta provenienza (Bonn, Akademisches Kunstmuseum: 1216.53; BAPD 215646).

Su una grossa *kylix* a figure rosse di Douris di circa il 480 a.C. [Fig. 6], proveniente dal tumulo 2 della necropoli di Guadocinto di Tuscania (Tuscania, Museo Archeologico Nazionale; BAPD 9024930), gli artigiani che lavorano alla cassa sono due, uno munito di martello e l'altro di trapano a corda.



7-8 | *Stamnos* attico a figure rosse del Pittore di Deepdene, da Roma, secondo quarto del V sec. a.C. – lato A e lato B. New York, Metropolitan Museum (inv. 17.230.37).

Su un altro *stamnos* a figure rosse, del Pittore di Deepdene, del secondo quarto del V sec. a.C., proveniente da Roma (New York, Metropolitan Museum, 17.230.37; BAPD 205587), la narrazione è distribuita su entrambi i suoi lati, sicché su quello principale [Fig. 7] campeggiano Danae e Perseo nella cassa e di fronte a loro l'uomo con scettro, mentre l'artigiano si riconosce nella figura maschile sull'altro lato [Fig. 8], abbigliata solo nella parte inferiore e a piedi nudi, munita di quello che potrebbe essere un martello, in piedi, dando le spalle a una donna, anch'essa stante e che regge una cassetta, e a un'altra donna seduta e dotata di uno scettro. L'identità di questi personaggi femminili solitamente non viene indicata, ma sullo *stamnos* di Roma, la donna in piedi a cui dà le spalle il falegname è indicata col nome di ΔΑΜΟΛΥΤΕ e sembra essere una serva, che porge alla sua padrona seduta una cassetta, che potrebbe contenere profumi utili a scacciare il cattivo odore proveniente evidentemente dall'artigiano a torso nudo, che ha sudato dopo aver costruito la cassa per Danae, come indicherebbe il gesto della donna di pizzicarsi il naso con le dita della mano sinistra e quello della padrona che porta le dita alla bocca: il senso di ribrezzo varrebbe metaforicamente un sentimento di sgomento di fronte alla vicenda rappresentata sull'altro lato del vaso (Mitchell 2009, 71).



9 | *Hydria* attica a figure rosse del Pittore di Danae, di incerta provenienza, 475-425 a.C., Boston, Museum of Fine Arts (inv. 03.792).

La donna seduta, impugnante uno scettro, con i capelli raccolti in una cuffia, non reca il nome, ma potrebbe identificarsi con la regina Euridice, moglie di Acrisio e madre di Danae, riconoscibile anche nella donna che assiste alla scena principale sullo *stamnos* da Cerveteri [Fig. 5], su una *hydria* di incerta provenienza conservata a Boston, databile tra il 475 e il 425 a.C. e attribuita al Pittore di Danae (Boston, Museum of Fine Arts: 03.792; BAPD 214470) [Fig. 9], dove

compare subito dopo Acrisio, seguita da un'altra donna, per la quale i capelli sciolti e le dimensioni inferiori rispetto a quelle degli altri personaggi potrebbero definirne lo stato di serva, la cui presenza, insieme a quella della nutrice del piccolo Perseo, che compare col neonato in braccio sullo *stamnos* da Cerveteri del Pittore di Eucharides [Fig. 5] e sull'*hydria* del Pittore di Gallatin [Fig. 4], ha una funzione essenzialmente attributiva, utile a sottolineare l'elevato rango sociale dei protagonisti della scena (Ghisellini 2012, 35).



10 | Cratere a campana attico a figure rosse, da Camarina, 475-425 a.C., Siracusa, Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi (inv. 23910).

11 | Pisside attica a figure rosse del Pittore di Wedding, provenienza sconosciuta, 475-425 a.C., New Haven, Clairmont Collection.

12 | Frammento di un cratere a campana attico a figure rosse, dall'agorà di Atene, 475-425 a.C., Athens, Agora Museum (inv. P 29612).

13 | *Skyphos* apulo a figure rosse del Pittore della Danzatrice, da Nola, prima metà V sec. a.C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale (H 3140).

Mutano i personaggi su quattro diversi vasi attici a figure rosse, sui quali la scena è quella del recupero della cassa con Danae e Perseo sulla spiaggia di Serifo: su un cratere a campana da Camarina (Siracusa, Museo

Archeologico Regionale Paolo Orsi 23910; BAPD 6721) [Fig. 10], in Sicilia, Danae e Perseo escono dalla cassa al cospetto di due personaggi maschili vestiti di *chitoniskoi* e coperti il capo di *piloi*, nei quali devono riconoscersi i pescatori che nel dramma satiresco di Eschilo traggono dal mare la cassa, uno dei quali potrebbe essere il già citato Diktys, fratello di Polidette, re dell'isola di Serifo; su una pisside della *Clairmont Collection* (New Haven, Clairmont; BAPD 211249) [Fig. 11] del Pittore di Wedding la donna, riccamente vestita e con diadema alla fronte, e suo figlio, già di pochi anni, sono già usciti dalla cassa, seguono *Diktys*, imberbe, con indosso un *chitoniskos* e in mano il suo berretto, mentre due dei pescatori, nel loro solito abbigliamento, stanno disincagliando dalla rete la cassa, mentre un altro di loro vi sbircia dentro; sul frammento di un vaso del Pittore di Carlsruhe (Tubingen, Eberhard-Karls-Univ., Arch. Inst. S101561; BAPD 209112), la cui forma non è identificabile, il volto di Danae si riconosce di fronte a quello di un uomo barbuto, con berretto e *chitoniskos*, forse Ditti; sul frammento di una *lekythos* del Pittore di Villa Giulia (oggi disperso, ma precedentemente nella collezione Lullies: Oakley 1982, 114, fig. 5; BAPD 207232), potrebbe essere di *Diktis*, col caratteristico berretto da pescatore, il volto dell'unico personaggio superstite. Lo stesso personaggio potrebbe essere quello sul frammento di cratere del Pittore del Dinos di Atene, in considerazione della corta veste indossata, ove non se ne confermi l'identificazione col falegname. *Diktis*, nell'atto di aprire la cassa, al cospetto di Polidette, che assiste in piedi, lo scettro in pugno ben piantato in terra, sarebbe a parer di Oakley (Oakley 1982, 111-115, fig. 1), anche sul frammento di un cratere a campana proveniente dall'agorà di Atene (Athens, Agora Museum P 29612; BAPD 6686) [Fig. 12], dove in realtà lo schema dei personaggi sembrerebbe richiamare più da vicino quello del falegname e di Acrisio.

Lo stesso re di Argo è da riconoscere su un frammento di cratere a campana del Pittore della *Phiale* (Oxford, Ashmolean Museum: 1917.62; BAPD 214253) nel personaggio del quale si intravede la parte inferiore con scettro, stante di fronte a Danae e Perseo nella cassa, nello stesso schema che si riscontra anche sul frammento di cratere a campana attribuito al Gruppo di Polygnotos, sul quale rimangono soltanto i volti di una donna e di un fanciullo, da identificarsi con Danae e Perseo (Athens, Agora Museum P 22139; BAPD 18974), e nella figura maschile riccamente abbigliata su un frammento, forse, di *skyphos* dal Ceramico di Atene (Athens, Ceramicus

5846A-D; BAPD 9022283). L'approdo a Serifo, infine, potrebbe essere raffigurato anche su uno *skyphos* apulo a figure rosse proveniente da Nola (Napoli, Museo Archeologico Nazionale H 3140) [Fig. 13], attribuito al Pittore della Danzatrice, che produce vasi dal carattere "fortemente atticizzante" (Mugione 2005, 182), su una cui parete la scena si riduce ai soli Danae e Perseo in piedi nella cassa, il secondo raffigurato nelle sembianze di un fanciullo e non di un neonato.



14| *Lekythos* attica a figure rosse del Pittore di Icaro, dalla Grecia, 475-425 a.C., Providence, Rhode Island School of Design (25.084).

15| *Lekythos* attica a figure rosse del Pittore di Providence, 500-450 a.C., Toledo, Museum of Art (69.369).

In quasi tutte le attestazioni su ceramica l'episodio mitico mette in campo uno o più personaggi oltre a Danae e Perseo, a prescindere dalle dimensioni del vaso, che costringono, invece, a un comprensibile taglio nel caso di una piccola *lekythos* a figure rosse proveniente dalla Grecia (Providence, Rhode Island School of Design 25.084; BAPD 208348) [Fig. 14], databile tra il 475 e il 425 a.C. e attribuita al Pittore di Icaro, sulla cui fronte sono i soli Danae e Perseo nella cassa, il cui coperchio è internamente decorato dal disegno di uccelli in volo, molto probabilmente a significare l'ambientazione per mare, e nel caso di una piccola *lekythos* a figure rosse

di incerta provenienza, attribuita al Pittore di Providence, della prima metà del V sec. a.C. [Fig. 15], sulla cui fronte sono Acrisio e Danae, riccamente abbigliati, il primo con scettro l'altra con in mano un *alabastron*, entrambi in piedi a ciascun lato della cassa contenente il piccolo Perseo, che tende la mano destra verso la madre (Toledo, Museum of Art: 69.369; BAPD 694). A questi soli tre personaggi si riduce anche la scena sul fondo della *kylix* di Spina [Fig. 2], che per le ridotte dimensioni dello spazio di appena dieci centimetri di diametro riservato alla decorazione, sembra essere il risultato del taglio di un quadro figurato più grande e più affollato, che ha, ovviamente, prediletto i personaggi principali, sacrificando quelli accessori.

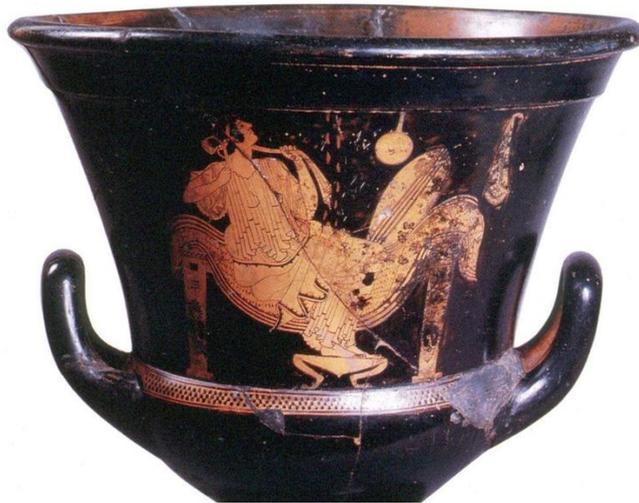
Il “lamento di Danae” fuori dalla Grecia



16 | Pisside attica a figure rosse di un seguace del pittore Douris, da Atene, 475-425 a.C., London, British Museum (E773).

Poste le dovute riserve per quella che è la frammentarietà con cui è giunta fino a noi l'eredità dell'evidenza materiale antica, è un dato che dei vasi decorati con l'episodio mitico di Danae, Perseo e Acrisio soltanto la *lekythos* di Providence e i frammenti da Atene, uno del cratere dall'agorà e l'altro del probabile *skyphos* dal Ceramicò, provengono con certezza dalla Grecia, mentre dalla Sicilia greca proviene il cratere a campana da Camarina. Per sette altri vasi è certa la provenienza dall'Italia (uno da località non segnalata, due da Cerveteri, uno dal territorio di Tuscania, uno da Spina, uno da Roma, uno da Nola), non escludibile anche negli otto casi incerti, provenienti da scavi effettuati nei secoli della ricerca antiquaria. Quella rappresentata è l'unica immagine diffusa sulla ceramografia attica presente su suolo italico di Danae, che ad Atene con l'attributo caratterizzante di una cassetta, molto probabilmente chiaro e connotante riferimento alla sua peripezia per mare (è probabile che sia Danae la donna seduta innanzi a una cassa cesellata su una *squat lekythos* attica a figure rosse del 450-400 a.C., conservata a Parigi, Musée du Louvre, ED253, per cui cfr. Böhr, Martini, von Zabern, 1986, pl. 11.4), compare anche su una *pyxis* a figure rosse (London, British Museum E773; BAPD 209970) [Fig. 16], databile al 475-425 a.C., attribuita a un seguace del

pittore Douris, in una sequenza che la associa a Elena, a Clitennestra, a Ifigenia, a Cassandra e a un'altra donna, l'unica priva dell'iscrizione onomastica, ciascuna con un attributo. Su suolo greco trova spazio anche la scena di Danae ingravidata da Zeus, mutatosi in pioggia d'oro, che in Etruria ritroviamo soltanto sul cratere a calice da Cerveteri, sul lato opposto a quello con la scena della cassa [Fig. 17].



17 | Cratere a calice attico a figure rosse del Pittore di Trittolemo, prima metà del V sec. a.C., da Cerveteri (lato A), St. Petersburg, State Hermitage Museum inv. 637.

Diverso discorso per Perseo. Più di trenta le raffigurazioni dell'eroe in età adulta provenienti dall'Italia, prevalentemente dall'Etruria, distribuite su specchi di bronzo, ciste prenestine, vasi di produzione etrusca e di produzione attica: nell'atto di compiere l'impresa di decapitare Medusa; in fuga con il cruento bottino; in lotta contro Ketos per liberare Andromeda; nell'atto di presentare la testa della Gorgone a Zeus al cospetto degli altri déi o di usarla per pietrificare Polidette; intento a ricevere armi e doni dalle ninfe e da Atena; seduto su di una roccia tenendo l'*harpe*, la falce con cui decapita Medusa. Appare chiara la volontà di assumere Perseo per la sua connotazione di eroe, marcata dall'associazione con l'impresa di Eracle che lotta contro Gerione su un'anfora calcidica a figure nere, rinvenuta a Cerveteri (London, British Museum B 155), o dalla combinazione con Pegaso e Crysaore e ancora una volta con Ercole che uccide il leone Nemeo su un'anfora a figure nere dell'ultimo quarto del VI sec. a.C., di

produzione etrusca, proveniente dalla necropoli di Tolle a Chianciano Terme (Paolucci 2002, 331-340); ma anche dall'attributo della falce (Pellizer 2013, 85-86), che gli viene donata da Atena su una situla di terracotta, di produzione apula, rinvenuta in Basilicata (London, British Museum F 83), e con cui si accompagna mentre siede su una roccia alla presenza di Turms/Hermes, su uno specchio di bronzo di produzione etrusca (Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung Fr 141), su una *olpe* attica a figure nere, rinvenuta a Vulci (London, British Museum B471; BAPD 310459), del Pittore Amasis, databile tra 575 e 525 a.C., e su uno *skyphos* attico a figure rosse, databile tra 475 e 425 a.C., che pur se non proveniente dall'Italia, ma dalle vicinanze della russa Kerch (Paris, Musée du Louvre: G558; BAPD 44470), colonia di Mileto sul Mar Nero, può valere a riaffermare l'immaginario prevalente con cui si diffondono il mito e la figura di Perseo lontano dalla Grecia vera e propria.

Insieme con Eracle, Perseo compie le sue imprese nel nome di Atena, espressione delle forze olimpiche contro quelle primordiali della natura, che si manifestano nella forma di mostri (Howe 1955, 300). La loro è la vittoria dell'ordine sul caos. È la vittoria della polis. Di Atene. E allora è alla divinità olimpica che Perseo dona e consacra il *gorgoneion*, nel momento in cui il Pericle di Tucidide proclama che Atene è la scuola dell'Ellade, nella pienezza di quel *paideusin* che rimanda a un'azione che mai si esaurisce nel tempo (Thuc. II 41). Ben si comprende, in questo scenario, l'appropriazione di simili miti eroici di matrice greca da parte di quei gruppi emergenti delle comunità etrusche che rincorrono costantemente forme di autorappresentazione, che ne legittimino l'appartenenza a un *hellenikon*, che travalica i confini etnici e geografici e si configura come spazio culturale, che trae i suoi limiti proprio dallo spazio e dal tempo del mito, proclamando tradizioni di *sungheneia* e solidarietà di rango, sia nella tensione a sancire accordi con finalità commerciali e politico-militari sia a presentarsi ad avversari e nemici locali allo stesso modo che Atene pretende di mostrarsi ai mostri/βάρβαροι.

Nella vicenda, che ritrae Perseo neonato nella cassa per mare insieme a sua madre Danae, l'attenzione si sposta, invece, su un altro piano. È molto plausibile l'idea che già in essa sia prefigurato il destino eroico di Perseo, se si considera quale vero e proprio *topos* del mito la vicenda del neonato che, per una sua natura malefica o per la minaccia che può costituire per

l'ordine sociale consolidato, viene rinchiuso in una cassa e gettato in mare, ma che, contro ogni umana aspettativa, riesce a salvarsi. Il fatto è assimilabile all'esposizione dell'eroe alla nascita, al suo allattamento da parte di un animale selvatico (Sforza 2013, 211) e anche al superare una prova di forza e coraggio come nel caso del neonato Eracle assalito dai serpenti quando è ancora nella culla. La reclusione nell'arca e le peripezie attraverso il mare sono necessarie a guadagnare al neonato una legittimazione in un mondo nel quale è arrivato fuori dalle regole. Per Esichio, che scrive nel V sec. d.C., ἐκ λάρνακος· νόθος, "colui che esce da un'arca è un bastardo" (Alganza Roldán 2010, 39).

L'emancipazione dallo status di νόθος, nel caso di Perseo, avviene anche per via della salvezza che gli viene da Zeus, invocata da Danae nel *threnos* di Simonide, quasi come un riconoscimento di paternità e di investitura eroica da parte del dio. Ma nel primo episodio mitico della vita di Perseo non vi è alcuna allusione a Medusa e alle Gorgoni, a Ketos e all'impresa con cui salverà Andromeda, allo scontro con Polidette, mutatosi in carceriere di Danae, che Perseo tramuterà in pietra servendosi del *gorgoneion*. L'accento non pare essere sull'eroe civilizzatore e uccisore di mostri, su colui che castiga i rei di *hybris*. Le figure principali della vicenda, scientemente salvate dal taglio che il ceramografo ha dovuto operare per contenerne il senso nel tondo della *kylix* da Spina, non possono considerarsi accessorie di Perseo. Anzitutto Danae, che vive la chiusura nella cassa e l'abbandono per il periglioso mare col figlio, e più del figlio, perché comprende il pericolo imminente. Più che la donna "sempre sotto la tutela di un uomo: il padre, Zeus, il pescatore Ditti, il crudele Polidette ed infine suo figlio" (Sforza 2013, 43), qui è anzitutto madre che protegge il figlio, che per farlo, pur nella forma della preghiera, pretende o semplicemente si aspetta da Zeus, come fa una donna da un uomo, che intervenga a salvare il frutto della loro unione, che stringe al petto dopo che lo ha nutrito in grembo, dopo che lo ha nascosto nel θάλαμος κατὰ γᾶς (Soph. *Ant.* 944-954), nel quale suo padre l'ha rinchiusa per tenerla lontana da ogni uomo, per evitare che generasse, e dove il dio l'ha raggiunta sotto forma di pioggia d'oro. La stessa cassa di legno, in prima istanza, si vale per lei di una funzione attributiva, se non sinonimica, giacché diventa proiezione del ventre materno, delle braccia che avvolgono e custodiscono il neonato, mentre trasportato dal mare,

simile all'acqua nel grembo della madre, si avvia a rinascere una seconda volta.

Quel che va sottolineato è che l'unione di Danae con Zeus non nasce da una sua bramosia sessuale né la sua maternità è il frutto di una relazione incestuosa, di uno stupro o di un adulterio, la cui gravità sarebbe più lieve solo perché commesso con un dio. La sua maternità è funzionale e necessaria al compimento del Fato. Il mito racconta che Acrisio vuole un erede maschio, ma apprende dall'oracolo delfico di Apollo, che sarà sua figlia ad avere un figlio e che costui sarà causa della sua morte. Il vaticinio del dio è la $\mu\omicron\iota\rho\alpha$ di Acrisio, ovvero, dal verbo $\mu\epsilon\iota\rho\omicron\mu\alpha\iota$, quello che gli è stato concesso di "avere in parte, in sorte", a cui, al pari di tutti gli uomini e degli dèi stessi, non può in alcun modo sottrarsi. Ecco allora che tutti i personaggi e gli oggetti coinvolti nella vicenda sono anzitutto strumenti necessari a che il fato di Acrisio si compia: Zeus, unico che può riempire del suo seme la fanciulla rinchiusa in una prigione impenetrabile; Danae, chiamata a generare l'"innocente" assassino; la cassa, che nelle intenzioni di Acrisio vale come un sarcofago per la morte, ma che si muta in arca di salvezza, che riconduce Perseo alla vita; Ditti, che pesca dalle acque il prezioso scrigno con madre e figlio; Polidette, che li accoglie nella sua casa, ma che, poi, con lascivie voglie per Danae innesca il meccanismo attraverso il quale Perseo realizza pienamente se stesso come eroe, liberando il mondo da Medusa e Andromeda da Ketos; i giovani di Larissa dei Pelasgi, dove Acrisio si autoesilia per sfuggire a ogni contatto col nipote, impegnati negli esercizi ginnici e che forniscono a Perseo il disco di bronzo con cui colpisce il nonno, provocandone la morte, involontariamente. Perché Perseo, tornato dalle sue eroiche imprese ad Argo, vi lascia Euridice, Danae, Andromeda e i Ciclopi suoi compagni e si reca a Larissa per riportare a casa anche suo nonno, per ripristinare quello che crede essere un ordine dovuto, giusto, inconsapevole di quanto è stabilito dal Fato o, semplicemente, non incline ad accettarlo. I due sono decisi a ritornare insieme in patria, ma attratto dai giovani in esercizi atletici, Perseo chiede di provarsi nel lancio del disco, colpisce Acrisio a un piede e ne causa la morte. Non un atto di vendetta, dunque, ma un incidente. Né, tantomeno, la morte giunge per Acrisio come un castigo per *hybris*. Certo, egli offende Zeus Erkeios, quando non crede alle parole di Danae, che sull'altare del Cronide giura che non si è unita a nessun uomo e che è stato proprio il dio a possederla. Ma anche questo deve rientrare

nella trama della sorte, che prevede il necessario allontanamento 'iniziatico' di Perseo. Perché, a ben guardare, Acrisio non ha altra colpa che quella di aver cercato di sfuggire al suo destino di morte. La dimensione del suo mondo non è ancora quella della progressiva umanizzazione dei valori eroici propugnata da Sofocle ed è del tutto estranea alle riflessioni cui invita Euripide su questioni di ordine sociale e culturale. È quella dell'*homo tragicus* di Eschilo, che porta sulla scena il "meglio τὸ μὴ γενέσθαι" dell'*epos*, l'amara e sarcastica verità che il Sileno di Nietzsche rivela a chi crede di essere il più felice tra gli uomini, Mida (Nietzsche 1872, 11-12).

Lo stesso Perseo non può sottrarsi in alcun modo alla sua μοῖρα: se l'unico modo di ingannare la triste condizione umana è conseguire l'immortalità consacrata dal mito cantato dai poeti per il merito delle proprie imprese eroiche, non può condividere con l'anima di Achille rivolta a Ulisse il desiderio 'di essere bifolco, servire un padrone, un diseredato che non avesse ricchezza piuttosto che dominare su tutte l'ombre consunte' (Hom. *Od.* XI 489-491), né esclamare con Mimnermo di voler vivere 'senza malattie, senza funesti pensieri, il destino di morte mi colga a sessant'anni!' (Fr. 6 Diehl), ma deve morire nel fiore dei suoi anni, perché muore giovane chi è caro agli dèi (Menandro Fr. 111 K.-Th). E allora Perseo, pur se eroe, che ancora in fasce si salva da morte certa, che vince uomini e mostri, proprio perché eroe, muore e, per certi versi, di una morte 'giustificata': egli ha ucciso Preto, gemello di Acrisio che già nell'utero materno cominciò a essere nemico del fratello, fino a insidiare Danae, sì da far nascere il sospetto di essere egli stesso il padre di Perseo, fino a costringere alla divisione del regno di Argo con la formazione di quello di Tirinto, per esserne re; Megapente, figlio di Preto, uccide Perseo, per l'apollinea legge che gli impone di vendicare l'assassinio di suo padre.

Nell'Atene che vittoriosamente si lascia alle spalle le guerre persiane e va costruendo la base ideologica su cui fondare le sue, non immotivate, pretese egemoniche sulle altre *poleis* greche, senza rinunciare a piantare sullo stilobate del santuario delfico il piede possente della sua dea poliade (Cesarano 2017, 128), il destino di morte di Acrisio non può essere un semplice capriccio del fato. La sua ambizione a lasciare il trono a un figlio maschio è legittima come legittime sono le paure che Danae, sua figlia epiclera, concepisca il desiderato erede con Preto. Ma quest'erede non può

nascere da Acrisio, perché deve significare l'ineluttabile e necessaria transizione del regno al nuovo mondo degli dèi olimpici, di cui è proiezione la polis, soprattutto quella ateniese. Ecco perché Perseo nasce da Zeus, ecco perché è guidato da Atena. Ecco perché, lo stesso vaticinio fatale giunge ad Acrisio dall'Apollo delfico, il cui santuario nel pieno V sec. a.C. è sotto l'egemonia di Atena. Il culto di Zeus Erkeios, che ad Argo, oltre che a Olimpia, gode della più grande venerazione, sul cui altare opportunamente Danae è chiamata a giurare, perché condensa i valori della parentela e della moralità, forse prelude già esso stesso alla finale esaltazione di Atena/Atene, della cui custodia e prosperità si fa garante, in ossequio al suo stesso epiteto, sull'alto dell'acropoli che domina l'Attica, se è giusto riconoscere il dio nel mostro tricorpore nel programma figurativo delle sculture del frontone dell'Hekatompedon (Howe 1955, 287-301).



18 | *Oinochoe* attica a figure rosse del Pittore di Shuvalov, da scavi clandestini nella necropoli di Spina in Valle Trebba (Comacchio), 420 a.C., Ferrara, Museo Archeologico Nazionale (inv. 2512).

Si tratta dello stesso manifesto politico che a Spina si ritrova rappresentato sul cratere della tomba 6C di Valle Pega (Cesarano 2017, 125-141): nella vicenda di Oreste, che, stante la legge di Apollo, deve inderogabilmente uccidere sua madre Clitemnestra per vendicare l'assassinio di suo padre Agamennone, ma, soprattutto, per ristabilire l'ordine sociale infranto dalla donna che ha ucciso un uomo, dalla regina che col suo amante ha reso vacante il trono sottraendolo al suo legittimo erede, nella sua fuga ad Atene, dove a processarlo è l'Aeropago e non il tribunale delle Erinni furiose, difeso dallo stesso Apollo che ne annulla l'accusa di matricidio, si consuma, giungendo a

pieno compimento, la transizione dalla Grecia arcaica, costellata di regni congenitamente minacciati da guerre fratricide, che innescano la sequenza di saghe tragiche, indirizzate da un sistema di valori ancestrali, che si condensa nella più ancestrale delle verità per la quale "è legge che gocce cruente versate per terra domandino altro sangue" (Aesch. *Ch.*

400), alla Grecia classica, dove i mostri diventano Eumenidi, sotto l'egida del sistema etico-politico di Atene, pronaia del santuario delfico.

Sempre a Spina tutto ciò si ripete ricorrendo proprio al mito di Perseo, che su una *oinochoe* del Pittore di Shuvalov (proveniente da scavi clandestini in Valle Trebba, acquisita al Museo di Ferrara inv. 2512 con sequestro operato a Venezia nel 1924, non è possibile risalire al suo contesto sepolcrale), databile intorno al 420 a.C. (Massei 1973, 441-443; BAPD 215959), fugge con la *kibisis* nella quale porta la testa di Medusa, asportata con la falce che regge nell'altra mano, mentre le Gorgoni lo inseguono e Atena lo protegge [Fig. 18]. Le sembianze sono quelle dell'efebo, imberbe, con la clamide sulle spalle, nell'atto di concludere l'impresa eroica ovvero la transizione verso lo status di cittadino adulto, proprio come avviene per i giovani attraverso l'educazione impartita nel ginnasio (Jaeger [1978] 1991, 1-22).



19 | Particolare del fondo interno della *kylix* attica a figure rosse del pittore Eucharides, 490-480 a.C., dalla tomba 503 della necropoli dell'antica Spina in Valle Trebba (Comacchio) con tracce dell'iscrizione onomastica da destra a sinistra ΠΕΡΣΕΥΣ (?), Ferrara, Museo Archeologico Nazionale (inv. 818).

In realtà questo ideale etico è richiamato anche sul cratere a calice con Danae e Perseo da Cerveteri, dove, nello spazio sotto le braccia del carpentiere intento a cesellare la cassa, in successione verticale al nome ΔΑΝΑΕ seguono sovradipinte le lettere dell'iscrizione Ο ΠΙΑΙΣ ΚΑΛΟΣ.

La stessa situazione potrebbe aversi anche sulla *kylix* da Spina, dove, contrariamente a quanto creduto fino ad ora, a una più accurata osservazione, mi è stato possibile rilevare le tracce lasciate da lettere, tanto labili, però, da renderne difficile l'identificazione e consegnarci un testo forse ormai difficilmente comprensibile [Fig. 19]. Il verso di una E, riconoscibile al di sotto del gomito di Acrisio spinge a ritenere che l'iscrizione debba leggersi dall'alto verso il basso e da destra a sinistra, partendo grossomodo dall'altezza del volto di Acrisio e procedendo oltre il

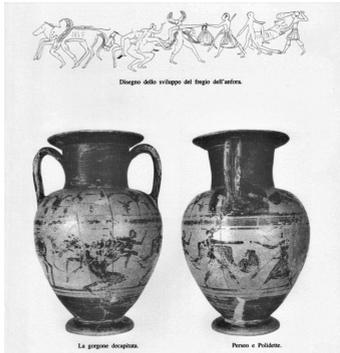
suo gomito. Due lettere sono tra il volto del re e il suo braccio, almeno altre cinque se ne intravedono oltre il gomito: sembra potersi leggere il nome di 'Perseus'. Più in basso una O potrebbe far parte di un non ben riconoscibile ΚΑΛΟΣ. Ma quale che sia l'iscrizione, non cambia quanto abbiamo ricostruito delle intenzioni narrative del ceramografo.

Dal Ceramico di Atene alla necropoli di Spina

A questo punto bisogna capire se queste intenzioni narrative vengono recepite, e in che misura eventualmente rielaborate, dal fruitore ultimo della *kylix* a Spina. Dobbiamo fermarci, per ora, ancora al livello dell'analisi iconografica e rintracciare le vie e le forme attraverso le quali stavolta sulla riva di Spina, e non di Serifo, approdano Danae e Perseo, ovvero quella conoscenza del loro mito che ne consente il riconoscimento immediato a chi ne osserva la trasposizione ceramografica. Perché, è chiaro, solo se la conoscenza del formulario iconografico attico è condivisa da entrambe le parti coinvolte nella comunicazione, allora ha senso che venga deposto nella tomba quando vi è l'intenzione di farne un contesto significante.

Pur stante l'esistenza di testi letterari narranti le vicende di Perseo e di Danae, il *threnos* di Simonide di Ceo e la XII Pitica di Pindaro, collocabili grossomodo in un arco di anni contemporaneo, per l'impianto narrativo figurato della saga di Perseo si è proclamato chiaramente che the "prototype for these paintings had to be visual" (Howe 1953, 274) e si è proposta una dipendenza dei ceramografi attici a figure rosse dalla produzione di Eschilo (Howe 1953, 269-275), primo e solo tra i tragediografi ad aver dedicato un'intera tetralogia (i drammi *Phorcides*, *Polydectes*, uno per noi anonimo e il satiresco *Dictyulci*) al tema mitico in questione, tanto da ricorrere alla datazione delle ceramiche per definire quella della stessa opera eschilea fissata a circa il 490 a.C. dalla Howe e agli anni Sessanta dello stesso secolo dalla maggioranza degli studiosi (Goins 1997, 193-210). Ovviamente la plausibile validità di questa ipotesi non implica meccanicamente che i pittori apprendano il mito dalla tragedia, sì piuttosto riafferma che essi contribuiscono insieme con il dramma messo in scena a costruire una *imagérie* visiva ma anche noetica condivisa dagli Ateniesi, che, in un gioco di interconnessioni, diventano al tempo stesso spettatori a teatro e fruitori del vasellame dipinto, recependone nell'uno e nell'altro caso quelle suggestioni culturali che

promanano dal loro stesso comune sentire, nella loro dimensione di cittadini di una *polis* coesa e unica sul piano sociale e politico. Si procede, oserei dire, all'“atenizzazione” del mito, all'appropriazione di un qualcosa che esiste da prima ancora del tempo della *polis* e oltre i suoi confini, che con forme e finalità diverse è stato già raccontato, forse nei canti orali, certamente sulle pareti delle ceramiche, sulle metope dei templi e forse dalla pittura parietale.



20 | Anfora etrusca a figure nere, dalla tomba 357 della necropoli di Tolle di Chianciano Terme (SI), ultimo decennio VI sec. a.C., Chianciano Terme, Museo Civico.

Lontano dalla Grecia, in particolare sul suolo italico e principalmente tra le genti etrusche, la conoscenza del mito greco si propaga certamente fin dai primi contatti tra i due mondi, man mano che proporzionalmente vanno riducendosi le distanze geografiche e quelle culturali. Se sulla pancia della protoattica *Anfora di Eleusi*, di circa il 660 a.C. (Eleusi, Museo), il pittore si ferma a raffigurare Medusa ormai acefala e le gorgoni che inseguono Perseo, se tra 520 e 510 a.C. su una metopa del Tempio C di Selinunte lo scultore coglie l'attimo in cui Perseo, auspice Atena, sta decapitando il mostro, che regge con le braccia il cavallo Pegaso e il gigante

Chrysaore, nati dal suo sangue (Palermo, Museo Archeologico Regionale Salinas), in Etruria un ignoto ceramografo su un'anfora destinata a una sepoltura della necropoli di Tolle di Chianciano Terme nell'ultimo decennio del VI sec. a.C. dipana in forma più estesa la narrazione dell'intero ciclo eroico e su un lato del vaso dipinge Medusa vinta, in ginocchio, la testa e la zampa anteriore di Pegaso che fuoriesce dal suo tronco decapitato e l'eroe in fuga e sull'altro lato mette in scena Perseo che leva in alto la *kibisis* contenente il volto che pietrifica Polidette (Paolucci 2002, 331-340, figg. 2-4) [Fig. 20].

L'immediatezza con cui queste immagini devono giungere alla comprensione di chi le fruisce non può prescindere, sul piano iconografico, da una piena conoscenza dei fatti del mito. E questo si diffonde prima, in età Orientalizzante, nelle sale da banchetto, dove il

principe etrusco e il suo ospite greco elaborano i termini di un'identità comune, e poi presso gli altari degli dèi, quando nel cuore del VI sec. a.C. l'Etruria dei principi cede il passo a quella delle città e Sostratos di Egina può fiduciosamente affidare il successo dei suoi commerci alle divinità del santuario costiero di Gravisca, in un contesto non molto diverso da quello di Adria e di Spina, nate nel più recente degli scenari e già protese sul mare.

La tomba 503 di Valle Trebba a Spina

Non abbiamo elementi per dire se e, in caso affermativo, in che misura a Spina giunga l'eco del teatro di Eschilo o del "lamento" di Simonide, né, se è vero che il Pittore di Eucharides crea il suo lessico iconografico per Perseo, Danae e Acrisio suggestionato dalla scena teatrale, se gli Spineti ne abbiano contezza. Di sicuro non possiamo escludere che l'uso che essi possono fare del mito può essere diverso da quello che viene fatto ad Atene ed essere diverso in momenti diversi. La forza del mito sta in effetti nella sua "universalità" (Sacco 2013, 17-19), valido per tutti gli uomini e in ogni tempo, sicché ne coglie suggestivamente l'essenza Secondo Sallustio: "queste cose non avvennero mai, ma sono sempre". E la forza del mito risiede, anche, nella sua versatilità, nella totale assenza di una rigidità che lo faccia riferire a una sola e inderogabile logica narrativa e a un unico significato: Perseo, eroe che libera il mondo dalle paure ancestrali e che lo purifica da ciò che, umano e non umano, è estraneo al *kosmos* così come inteso dal pensiero greco, si fa strumento di propaganda dell'ascesa di Atene, che incarna i valori dell'ordine cosmico instaurato dagli dèi olimpici; Perseo che pietrifica Polidette proclama che alla *hybris* tien sempre dietro *ate* (Aesch. *Pers.* 819-822); Perseo con Danae e Acrisio ricordano all'uomo che a ciascuno è ineluttabile la propria μοῖρα.

Inoltrandoci, a questo punto, nel più complesso campo dell'iconologia, dobbiamo anzitutto credere che l'uso delle immagini non possa disgiungersi dal contesto nel quale esse vengono impiegate e che dallo stesso contesto possono ricevere un maggior carico semantico (Osborne 2001, 277-295). Imbocca, dunque, la strada giusta Paolucci quando cerca una connessione tra la funzione di cinerario assegnata alle anfore etrusche a figure nere della necropoli di Tolle a Chianciano e le loro decorazioni. Ma se appare plausibile leggere nel mito del rapimento di Teti da parte di Peleo (convenzionalmente visto come archetipo del passaggio della donna

allo status di sposa attraverso il matrimonio) il “momento di passaggio verso il nuovo status del defunto sepolto all’interno dell’anfora” ovvero un’allusione alla morte che rapisce l’essere umano dalla vita (Paolucci 2014, 358), e se può prendersi in considerazione la proposta di ricondurre la scelta di raffigurare il mito di Perseo che ha ucciso Medusa per manifestare la credenza in una vita ultraterrena attraverso l’immagine di Pegaso e Crysaore che nascono dal sangue della Gorgone, “in cui viene evidenziato quel momento di passaggio verso l’Aldilà che comporta la dissoluzione del corpo e la fine della vita terrena” (Paolucci 2002, 337), bisogna, tuttavia, andare oltre e cercare di comprendere per quali vie queste iconografie vengono scelte da una committenza etrusca per illustrare la propria ideologia funeraria, cioè indagare le strategie attraverso le quali gli Etruschi si appropriano del mito greco e della sua trasposizione iconografica, fino a comprendere se e in che misura assegnano all’uno e all’altra nuovi significati e nuove funzioni. Cerchiai e d’Agostino evidenziano che “la possibilità di istituire i termini di confronto attraverso un comune simbolismo culturale può condurre a focalizzare gli elementi proprio del punto di vista etrusco che – nella circolazione dell’immaginario figurato – conserva comunque una funzione recettiva più che propulsiva, ferma restando la sua autonoma capacità di selezione e rielaborazione” (Cerchiai, d’Agostino 1999, XX).

Nello specifico del rapporto tra ceramica figurata e contesto funebre, ovviamente maggiori indizi possono ricavarsi dai casi in cui il contesto tombale si compone di diversi elementi. Nella tomba 503 di Valle Trebba la *kylix* di Eucharides si inserisce in un complesso di significati molteplici che insieme convergono, lo abbiamo preannunciato nell’introduzione, nella rappresentazione completa di un’unica identità insieme politica e culturale. Il corredo, che accompagna l’inumato, oltre che della *kylix* si compone di una piccola *oinochoe* a figure nere, con un guerriero su carro, di una *hydria*, di due coppe, di un *askos* e di due ciotoline a vernice nera e di un grande cratere a colonnette a figure rosse. Si tratta della panoplia da banchetto ritualmente deposta nello stesso periodo in un numero enorme di sepolture a Spina, col chiaro intento di dichiarare da parte del gruppo familiare del defunto la propria appartenenza, pretesa o reale, a un gruppo culturale, che reclama ascendenze principesche, legittimando la propria presenza, col proprio status, sul territorio in cui vive, e che, oltre i confini dello spazio geografico ed etnico, si riconosce in maniera omogenea

autorappresentandosi per il tramite della pratica del banchetto di matrice eroica che condivide con coloro, i Greci, che quel mondo eroico portano alle loro mense.



21 | Cratere a colonnette attico a figure rosse del Pig Painter, dalla tomba 503 della necropoli dell'antica Spina in Valle Trebba (Comacchio), 500-450 a.C., Ferrara, Museo Archeologico Nazionale (inv. 817).

Ad assumere un valore metonimico di questa complessa ritualità sociale è anzitutto il grande cratere, funzionale a mescolare l'acqua col vino tanto quanto genti e culture diverse. La sua decorazione principale mette in campo l'uccisione del Minotauro da parte di Teseo (Ferrara, Museo Archeologico Nazionale 817; BAPD 206431) [Fig. 21], il più emblematico volto eroico di Atene, ai cui gruppi emergenti, impegnati a promuoverne l'imperialismo commerciale in Occidente, i proprietari del sepolcro dichiarano il proprio pieno sostegno. Sull'altro lato, secondo un'iconografia e uno schema notevolmente diffusi sulla ceramica attica a figure rosse, due figure di anonimi ammantati (Isler Kerényi 1993, 93-100),

frammento dell'alfabeto iconografico col quale le botteghe del Ceramico celebrano e diffondono il codice etico dell'Atene del pieno V sec. a.C., insieme a: figure di dèi ed eroi; di donne assistite da ancelle nel loro gineceo o inseguite da efebi e/o rapite presso fontane (Cesarano 2014, 8-12); di uomini che, nell'atto di partire per la guerra, ricevono l'armamento oplitico dalle donne e il riconoscimento del loro ruolo di cittadini-opliti da figure di anziani, che hanno già percorso le diverse fasi d'età esercitando appieno la propria cittadinanza; di donne che sacrificano presso gli altari, rinnovando di volta in volta quel patto con gli dèi, che è per la città garanzia di prosperità. Svuotata del vino, che già di per sé espone a un'esperienza altra rispetto alla vita, quasi metafora dell'aldilà, la coppa di Eucharides, attraverso l'impossibilità di Acrisio di sottrarsi alla sua sorte, potrebbe aggiungere al ventaglio dei molteplici significati di carattere prevalentemente 'politico', di cui si carica l'insieme, un elemento di ideologia funeraria con un esplicito riferimento

all'ineluttabilità di un destino di morte condiviso da tutto il genere umano, al quale il defunto non avrebbe potuto sottrarsi in alcun modo.



22 | Tomba degli Auguri, 530-520 a.C., Tarquinia, Necropoli di Monterozzi.

Nemmeno l'eroe può farlo: la cassa che trasporta Perseo diventa presagio di morte (Sforza 2013, 212-216) quando Esiodo (*Theog.* I 3-5) e Simonide la chiamano *larnax*, ricorrendo allo stesso termine con cui Omero si riferisce all'urna cineraria d'oro in cui vengono raccolte le ossa di Ettore (Hom. *Il.* XXIV 795) e, forse, la giusta lettura del gesto che fa Acrisio levandoin alto il braccio destro con il palmo della mano aperto è quella del saluto rivolto al defunto, che muove per il suo viaggio ultraterreno; lo stesso gesto riscontrabile su tanta ceramica attica a figure rosse e su molte *lekythoi* a fondo bianco, queste ultime di chiara destinazione

funeraria, in scene di omaggi a feretri e a tombe; lo stesso, forse, dei personaggi ai lati di porte, finte o reali, che si aprono tra un mondo e l'altro, nella grande pittura funeraria etrusca di età orientalizzante [Fig. 22] e più tardi sulle scene affrescate sulle pareti delle tombe a cassa di tufo di quell'ambiente campano-sannita (Benassai 2001, 171-174), sì debitore al mondo greco e a quello etrusco nel suo processo di etnogenesi e definizione identitaria sul piano culturale.



23 | *Lekythos* attica a fondo bianco attribuita al Pittore di Achille, di provenienza incerta, 475-425 a.C., Geneve, Musee d'Art et d'Histoire (inv. HR 299).

Che l'essere rinchiuso nella cassa valga per Perseo come un presagio di morte è significato dall'*alabastron* che Danae tiene sul palmo della mano proprio in corrispondenza del capo del figlio sulla *lekythos* del Pittore di Providence [Fig. 15], chiaro riferimento alla *cura corporis* del defunto, che ne prevede l'unzione con oli e unguenti per mano delle donne della famiglia. E, quasi sintesi di quanto finora abbiamo ipotizzato, su una *lekythos* a fondo bianco del Pittore di Achille (Geneva, Musee d'Art et d'Histoire: HR299; BAPD 6551) [Fig. 23] un'iscrizione onomastica indica che il sepolcro raffiguratovi è quello di Perseo; sui suoi gradoni siede Acrisio, indicato dal nome e riconoscibile dallo scettro (Oakley 1997, pl 163; Oakley 2004, 107, fig. 166): la sua morte nel mito precede quella di suo nipote, ma qui non compare più come re

di Argo, colto nella sua reale esistenza, sì piuttosto come traslitterazione iconografica dell'inesorabile destino di morte, al quale nemmeno Perseo ha potuto sottrarsi. Pausania ne indica l'*heroon* sulla via che da Micene conduce ad Argo (Paus. 2, 18, 1).

L'episodio di Danae, Perseo e Acrisio può, dunque, inserirsi nel contesto dell'*imagerie* di certa ceramica attica che nel V sec. a.C. sembra condensare i termini di un'ideologia della morte intesa come un viaggio che i defunti, congedandosi dai familiari, intraprendono verso l'aldilà.

Sassatelli, muovendo dall'osservazione delle stele felsinee, vede una maggiore penetrazione di questa ideologia proprio in quell'Etruria padana, dalla quale viene la coppa di Eucharides, ma giustamente ne riconduce il fenomeno non tanto alla massiccia diffusione della ceramica attica, sì piuttosto alla presenza di Greci stabilmente insediatisi negli stessi centri etrusco-padani (Sassatelli 1987, 82) e ivi coinvolti in un vivace processo di osmosi culturale. Ma è proprio in accordo con questa certezza che, coerentemente con quanto abbiamo finora sostenuto, dobbiamo ritenere che il ricorso in contesti funerari a vasi con il mito di Danae, Perseo e Acrisio possa considerarsi uno degli indizi della penetrazione della stessa ideologia funeraria negli stessi anni anche tra le *élites* di quell'Etruria tirrenica, dalla quale, tra l'altro, ne proviene il maggior numero di attestazioni.

In realtà, la proposta di riconoscere nella rappresentazione della triste vicenda che coinvolge Danae, Perseo e Acrisio un'allusione al destino di morte comune a tutti gli uomini e nella cesta, lavorata con maestria dai carpentieri, un chiaro riferimento a una cassa mortuaria funzionale al viaggio verso l'aldilà, potrebbe vacillare se si tiene conto che in quasi tutti i casi che abbiamo analizzato la scena è, per così dire, autoreferenziale, non trovandosi associata ad altre raffigurazioni che possano ricevere una conferma della significazione che ognuna di esse può avere autonomamente proprio dall'associazione reciproca. A soccorrerci è proprio una coppa proveniente dall'Etruria tirrenica: la grande *kylix* di Douris del tumulo 2 della necropoli di Guadocinto a Tuscania (Sgubini Moretti, Ricciardi 2010, 55-56) [Fig. 6], dove all'episodio mitico di Perseo e Danae, posto su uno dei lati della parete esterna, ai fini della significazione globale dell'apparato decorativo è assegnato lo stesso peso semantico dato alle scene raffiguranti altri personaggi, all'esterno e all'interno della coppa, che niente hanno a che fare con la vicenda dei primi. Sul lato opposto della parete esterna in un primo gruppo si riconoscono due uomini adulti e una donna e in un secondo un adulto e un giovane con una lepre. Si tratta chiaramente di scene di conversazioni amorose: se a quelle convenzioni culturali, che la nostra società va solo oggi faticosamente abbandonando, può apparire di immediata comprensione nel caso dei due uomini con donna, per la coppia con uomo adulto e giovane dobbiamo rivolgerci all'istituto della pederastia, socialmente codificato e fortemente idealizzato nella Grecia classica, che

inserisce l'iniziazione sessuale degli efebi nel complesso della loro formazione civica e culturale che si consuma all'interno del ginnasio. La connotazione erotica della scena è ribadita dalla lepre, che più che assumere una funzione attributiva per l'efebo, ne costituisce in termini di linguaggio iconografico un vero e proprio sinonimo: preda per eccellenza nell'immaginario comune, diventa trasfigurazione dell'efebo, oggetto della caccia amorosa (Schnapp 1986, 63-78).

La significazione della scena appare più compiutamente espressa sul fondo interno della *kylix*, dove un uomo adulto è intento a cingere con una benda il capo di un efebo, che regge una lepre nell'ideale spazio, più culturale che fisico, del ginnasio, al quale fanno riferimento sulla sinistra lo strigile, la spugna e l'*aryballos*. Il ginnasio, inteso nella sua più immediata accezione come il luogo in cui l'individuo attraversa in successione una serie di passaggi di età che lo portano fino allo status di adulto nella pienezza della sua condizione di cittadino, può diventare metafora del passaggio dalla vita alla morte, nella stessa ottica con cui abbiamo letto la transizione dalla vita alla morte nel cambiamento di status della donna che adisce le nozze, trasfigurato dal mito del rapimento di Teti sul cinerario della necropoli di Tolle (Paolucci 2014, 351-369; per il significato iconografico del rapimento di Teti cfr. Cesarano 2014, 9-10). Ma il contesto erotico offre anche l'amara visione di una vita fugace, simile, per questo suo aspetto, al desiderio amoroso. Oltre che a significare l'efebo come preda della caccia erotica, la lepre incarna lo stesso desiderio d'amore, che fugge via nell'istante stesso in cui viene soddisfatto, con la stessa velocità per la quale l'animale si distingue tra i tanti che, pure, potrebbero generalmente richiamare il contesto della caccia. È la stessa ottica con cui la resa iconografica del desiderio sessuale e amoroso è affidata alle raffigurazioni di Eos che rapisce i giovani di cui si è invaghita, da Tithonos a Kephalos: le ali, di cui è immancabilmente dotata, valgono a significare il tempo infinitamente breve del suo passaggio, l'ininterrotto suo movimento, inarrestabile come il desiderio d'amore, come lo scorrere della vita verso la morte.

Così, ampiamente diffuso sulla ceramica attica a uso funerario, il mito della dea dalle rose dita è attestato nella stessa necropoli di Guadocinto a Tuscania, nel tumulo 1, su un cratere a calice a figure rosse di circa il 470 a.C., che nel ricco corredo funebre pare far sistema con le altre ceramiche

attiche decorate con scene che rimandano al corteggiamento amoroso in contesti simposiali (Sgubini Moretti, Ricciardi 2010, 52-55; BAPD 9024926). A Spina su ceramica attica a figure rosse del pieno V sec. a.C. proveniente da un contesto funerario se ne hanno ben 9 attestazioni: su un cratere a campana dalla tomba 173C di Valle Pega (Ferrara, Museo Archeologico Nazionale 20299; BAPD 5039); su una *hydria* del Pittore di Mykonos della tomba 918 di Valle Trebba (Ferrara, Museo Archeologico Nazionale 2669; BAPD 205783); su un cratere a colonnette del Pittore di Egisto della tomba 42D di Valle Pega (Ferrara, Museo Archeologico Nazionale 20517; BAPD 205672); su una *kylix* del Pittore di Alkimachos della tomba 308A di Valle Pega (Ferrara, Museo Archeologico Nazionale 1683; BAPD 206040); su una coppa del Pittore di Penteseilea della tomba 433 di Valle Trebba (Ferrara, Museo Archeologico Nazionale s.n.; BAPD 211605); su un cratere a colonnette del Pittore di Comacchio dalla tomba 325B di Valle Pega (Ferrara, Museo Archeologico Nazionale 2999; BAPD 212995); su un cratere a colonnette dalla tomba 300A di Valle Pega (Ferrara, Museo Archeologico Nazionale s.n.; BAPD 215683); su una *oinochoe* del Pittore di Shuvalov della tomba 147A di Valle Pega (Ferrara, Museo Archeologico Nazionale 5218; BAPD 215965); sul fondo interno di una *kylix* del Pittore di Eretria dalla tomba 709 di Valle Trebba (Ferrara, Museo Archeologico Nazionale s.n.; BAPD 217030).

Le diverse scene sulla *kylix* di Douris da Tuscania, pur in assenza di una logica narrativa, sono legate da un nesso semantico che al fine di un'efficace e chiara comunicazione ne fa le preposizioni di un unico completo periodo. Vista nella sua interezza, la decorazione, che indubbiamente riserva una posizione di rilievo alla scena sul fondo interno, sembra voler celebrare il ruolo inderogabile che il ginnasio ha nella *paideia* del cittadino καλὸς κἀγαθὸς nella *polis* democratica ateniese (Jaeger 1991, 1-22). Ne verrebbe conferma da altre due *kylikes* attiche con cui farebbe sistema nello stesso corredo, che sembra ripetere lo stesso messaggio quasi in maniera ossessiva: sul fondo interno della prima (BAPD 9024932) campeggiano due giovani nudi, atleti o danzatori; nel tondo interno della seconda (BAPD 9024931) un giovane a torso nudo, disteso su una *kline*, tiene in mano una nacchera, sullo sfondo campeggiano un'*aryballos*, un cesto e una custodia per il doppio flauto, mentre sulle pareti esterne alcuni giovani conversano in uno spazio chiuso, significato da colonne ed elementi di arredo, sgabelli, cuscini e custodie per il doppio

flauto. In entrambi i casi è esplicito il riferimento al ginnasio, luogo dell'esercizio fisico, al quale rimandano la nudità atletica e per metonimia l'*aryballos*, e luogo dell'educazione civica, perseguita attraverso la *mousike*, il cui valore paideutico risiede nella natura stessa delle sue arti, che Platone nelle *Leggi* e nella *Repubblica* considera *homoiomata* degli *ethe*, capaci di educare l'individuo alla verità. Lo Stato ne promuove l'insegnamento ai giovani ed esercita un controllo sulla loro educazione, perché a essi viene affidata l'esistenza stessa dello Stato, che, per questo, sceglie con attenzione i temi e i contenuti da inculcare, a ragione dell'*ethos* che intende diffondere tra i suoi cittadini, consapevole che "ad ogni ritmo e ad ogni armonia corrisponde un *ethos*, uno stato d'animo determinato" (Catoni 2016, 277 e 267-283 per una visione completa del peso della *mousike* nella *paideia* attica).

In conclusione, l'*imagerie* della ceramica attica, che ai temi che richiamano l'educazione ginnasiale associa quelli mitici, come la vicenda di Danae, Perseo e Acrisio, veicola in tutti i porti del Mediterraneo e nelle più interne regioni d'Europa la conoscenza di verità assolute: l'ineluttabilità del destino; la *brevitas* della vita umana, alla quale ognuno può dare un senso soltanto se si immerge pienamente nella sua dimensione di cittadino o, per dirla con Aristotele, di 'essere politico'; la morte da intendere non come una fine ma come un viaggio verso un mondo altro.

Una breve considerazione

Sempre, anche fuori dalle aule universitarie e dalle sale dei convegni scientifici, ascoltare Mario Torelli è significato apprendere, arricchirsi, gustare il piacere di potersi confrontare con leggerezza, ma con immancabile sostanziosità, su argomenti riguardanti il mondo classico, non poche volte, da soli o con altri amici e amiche, banchettando e insaporendo le belle parole con un buon vino come in un piacevole e intenso simposio di quelli cari a Platone. Non poche volte negli ultimi anni Mario ha denunciato, anche in alcuni degli editoriali con cui si sono aperti certi numeri della rivista "Ostraka", da lui fondata nel 1992 e diretta fino alla sua morte, il rinnegamento programmatico da parte dell'odierna società civile occidentale delle proprie radici classiche, materializzatosi nel progressivo smantellamento di un consolidato e, seppur sempre migliorabile, efficiente sistema di insegnamento degli studi classici e nella conversione della valorizzazione del patrimonio culturale materiale nella

sua esclusiva funzionalizzazione a fini di reddito economico-monetario da parte di politici di mestiere che, espressione chiara di una società borghese i cui migliori esponenti sono andati distinguendosi per il loro compiaciuto status di illetterati, hanno trasformato i luoghi della cultura in sedi, per dirla con Settis, di una "Italia S.p.A", impegnata a quantificare incassi al botteghino e a valutare dei suoi beni il potenziale 'culturale' in termini di marketing (Settis 2002). Eppure nemmeno i più convinti assertori di una simile politica possono oggi negare la compiuta affermazione di una cultura di massa che si caratterizza per la perdita di un senso di appartenenza al gruppo, quale che ne sia la dimensione di riferimento, per lo svuotamento di valori identitari collettivi, che si traduce, necessariamente, nel raggiungimento di una disillusione da parte dell'individuo al termine della sua corsa verso la ricerca di una dimensione in cui possa realizzarsi e in un consequenziale senso di disagio nel confrontarsi con quella società civile costituita, della quale ha convintamente professato l'inutilità e l'inadeguatezza ad accoglierlo, ma della cui esistenza, suo malgrado, giunge a prendere atto, senza riuscire a trovarvi una collocazione che lo soddisfi.

Forse la verità è che per quanto vogliamo rinnegarlo, per quanto vogliamo allontanarcene o semplicemente distrarcene, il mondo classico, segnato dal dialogo culturale tra mondi originariamente diversi e genti distanti, che nel tempo sono andate assumendo un unico volto di civiltà mediterranea, costituisce un patrimonio genetico culturale del quale non possiamo disfarci, tanto che solo riconciliandoci con esso possiamo realizzarci nella nostra più naturale dimensione di "esseri sociali", rinvigorendo le radici che affondano nel ginnasio di Atene, e intendere il pieno e corretto significato di quel *carpe diem* oraziano troppo abusato oggi in un banale continuo fraintendimento del suo vero significato.

Riferimenti bibliografici

Alfieri 1988

N. Alfieri, *Spina* "polis hellenìs", in G.A. Mansuelli (a cura di), *La formazione della città preromana in Emilia Romagna*, Atti del Convegno di studi, Bologna-Marzabotto 7-8 dicembre 1985, Bologna 1988, 283-288.

Alganza Roldán 2010

M. Alganza Roldán, *L'eroe, la madre e l'arca*, in F. Marzari, E. Pellizer (a cura di), *Donna, Mito, Miturgia: paradigmi di costruzione del femminile nei miti della Grecia antica*, I quaderni del Ramo d'Oro on-line 3, 2010, 37-46.

Arias 1955

P.E. Arias, *La tomba 136 di Valle Pega*, "RIASA" 4 (1955), 95-178.

Arias 1977

P.E. Arias, *Contributo a Spina etrusca*, "Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot" 61 (1977), 25-44.

Aurigemma 1960

S. Aurigemma, *La necropoli di Spina in Valle Trebba 1*, Roma 1960.

Aurigemma 1965

S. Aurigemma, *La necropoli di Spina in Valle Trebba 1.2*, Roma 1965.

Bazant 1981

J. Bazant, *Studies on the Use and Decoration of Athenian Vases*, Praha 1981.

Bazant 1985

J. Bazant, *Les citoyens sur les vases atheniens du 6. au 4. siècle av. J.C.*, Praha 1985.

Bazant 1987

J. Bazant, *Les vases athéniens et les réformes démocratiques*, in C. Bérard, C. Bron, A. Pomari (publ. par), *Images et sociétés en Grèce ancienne. L'iconographie comme méthode d'analyse*, Actes du Colloque international, Lausanne 8-11 février 1984, Lausanne 1987, 33-40.

Benassai 2001

R. Benassai, *La pittura dei Campani e dei Sanniti*, Roma 2001.

Bermond Montanari 2006

G. Bermond Montanari, *Processi di scambio nell'Adriatico settentrionale tra VI e IV sec. a.C.*, in F. Giudice, R. Panvini (a cura di), *Il greco, il barbaro e la ceramica attica. Immaginario del diverso, processi di scambio e autorappresentazione degli indigeni*, III, Roma 2006, 111-116.

Böhr, Martini, von Zabern, 1986

E. Böhr, W. Martini, P. von Zabern, *Studien zur Mythologie und Vasenmalerei*, Festschrift für Konrad Schauenburg, Mainz 1986.

Bruni 2004

S. Bruni, *Spina e la ceramica greca. Alcune considerazioni*, in F. Berti, M. Harari (a cura di), *Storia di Ferrara II. Spina tra archeologia e storia*, Ferrara 2004, 77-116.

Castagnoli 1943

F. Castagnoli, *Candelabro etrusco da Spina*, "StEtr" 17, 1943, 183-185.

Catoni 2008

M.L. Catoni, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Torino 2008.

Cerchiai, d'Agostino 1999

L. Cerchiai, B. d'Agostino, *Il mare, la morte, l'amore. Gli Etruschi, i Greci e l'immagine*, Roma 1999.

Cesarano 2014

M. Cesarano, *Uomini che inseguono le donne. La non-immagine della violenza contro le donne sui vasi attici dalla città etrusca di Spina*, "Forma Urbis" 3 (2014), 8-12.

Cesarano 2017

M. Cesarano, 'Il quiz "irrisolto" di Enrico Paribeni ovvero la ricezione della ceramica attica a Spina', in E. Marrioni, C. Masseria (a cura di), *Dialogando. Studi in onore di Mario Torelli*, Pisa 2017, 125-141.

Cesarano 2020

M. Cesarano, *Il MANN che non c'è. Le antichità campane nel mondo*, in V. Nizzo (a cura di), *Gli Etruschi al MANN*, Milano 2020, 220-233.

Cristofani 1983

M. Cristofani, *La scoperta degli Etruschi: archeologia e antiquaria nel '700*, Roma 1983.

Desantis 2015

P. Desantis, *Aspetti di topografia funeraria e tipologia tombale nella necropoli di Spina-Valle Pega: l'esempio del Dosso E*, "AnnFaina" 22 (2015), 171-196.

Desantis 2017

P. Desantis, *La necropoli di Valle Pega: note topografiche, aspetti cronologici e rituali*, in C. Reussek (ed.), *Spina. Neue Perspektiven der archäologischen Erforschung*, Tagung an der Universität Zürich vom 4.-5. Mai 2012, Zurich 2017, 85-98.

Favaretto 1994

I. Favaretto, *I vasi italoti. La ceramica antica nelle collezioni venete del XVI secolo*, in I. Favaretto (a cura di), *Marco Mantova Benavides. Il suo Museo e la cultura padovana del Cinquecento*, Atti della Giornata di studio nel IV centenario della morte, Padova 1994, 159-192.

Gaucci 2015

A. Gaucci, *Organizzazione degli spazi funerari a Spina e in area deltizia con particolare riguardo al periodo tardo-arcaico*, in "AnnFaina" 22 (2015), 113-170.

Gaucci, Mancuso 2016

A. Gaucci - G. Mancuso, *Archeologia in area etrusco-padana tra XIX e XX secolo: il caso della necropoli di Valle Trebba a Spina (FE)*, in P. Rondini, L. Zamboni (a cura di), *Digging up excavations. Processi di ricontestualizzazione di "vecchi" scavi archeologici: esperienze, problemi, prospettive*, Roma 2016, 41-49.

Gaucci, Morpurgo, Pizzirani 2018

Gaucci, G. Morpurgo, C. Pizzirani, *Ritualità funeraria in Etruria padana tra VI e III secolo a.C. Progetti di ricerca e questioni di metodo*, "AnnFaina" 25 (2018), 653-692.

Goins 1997

Goins S. E., *The date of Aeschylus' Perseus tetralogy*, "RhM" 140 (1997), 193-210.

Govi 2017

E. Govi, *Il progetto di ricerca sulla necropoli di Valle Trebba. Qualche spunto di riflessione*, in C. Reusser (ed.), *Spina - Neue Perspektiven der archäologischen Erforschung*, Tagung an der Universität Zürich vom 4.-5. Mai 2012, Zurich 2017, 99-108.

Ghisellini 2012

E. Ghisellini, *Entháde keimai dúsmoros. Una stele funeraria attica sul mercato antiquario romano*, "Mare internum" 4 (2012), 29-40.

Haack 2009

Haack, M. L., *Grécité réelle et grécité fantasmée à Spina et à Adria*, in *Ecritures, cultures, sociétés dans les nécropoles d'Italie ancienne*. Table-ronde des 14-15 décembre 2007 "Mouvements et trajectoires dans la nécropoles d'Italie d'époque pré-républicaine et républicaine", ENS Paris. (Bordeaux 2009) 45-62.

Hassel 1959

W. O. Hassel, *Portrait of Bibliophile II. Thomas Coke, Earl of Leicester, 1697-1759*, "The Book Collector" VIII (1959), 249-260.

Howe 1953

Howe T. Ph., *Illustrations to Aeschylus' Tetralogy on the Perseus Theme*, "AJA" 57 (1953), 269-275.

Howe 1955

T.Ph. Howe, *Zeus Herkeios: Thematic Unity in the Hekatompedon Sculptures*, "AJA" 59.4 (1955), 287-301.

Isler Kerény 1993

C. Isler Kerényi, *Anonimi ammantati*, in J. De La Geniere (a cura di), *Studi sulla Sicilia occidentale in onore di Vincenzo Tusa*, Padova 1993, 93-100.

Isler Kerény 2003

C. Isler Kerényi, *Images grecques au banquet funéraire étrusque*, "Pallas" 61 (2003), 39-53.

Jaeger [1978] 1991

W. Jaeger, *Paideia. La formazione dell'uomo greco 1* [Paideia. *Die Formung des griechischen Menschen*, Berlin und Leipzig 1934], Scandicci (FI), Firenze 1991.

Johansen 1967

K. Friis Johansen, *The Iliad in Early Greek Art*, Copenhagen 1967.

Lissarrague 1987

F. Lissarrague, *Voyages d'images: iconographie et aires culturelles*, "REA" 89 (1987), 261-269.

Lubtchansky 2014

N. Lubtchansky, "Bespoken vases" tra Atene e Etruria? *Rassegna degli studi e proposte di ricerca*, in *Artisti, committenti e fruitori in Etruria tra VIII e V a.C.*, "AnnFaina" 21 (2014), 357-386.

Marinari 1999

V. Marinari, *Il banchetto nei corredi tombali di Spina. Un indizio di ellenizzazione?*, "Hesperia" 18. *Studi sulla grecità d'Occidente. I Greci in Adriatico*, 2. (Roma 1999), 267-277.

Massei 1973

L. Massei, *Le ceramiche del Pittore di Shuvalov rinvenute a Spina*, "MEFRA" 85 (1973), 437-481.

Massei 1977

L. Massei, *Dalle necropoli di Spina. La tomba 53 A di Valle Pega*, "StClOr" 26 (1977), 257-270.

Menichetti 2007

M. Menichetti, *Thamyris, il cantore della politica cimoniana e il cratere di Polion a Ferrara*, in *Il greco, il barbaro e la ceramica attica. Immaginario del diverso, processi di scambio e autorappresentazione degli indigeni*, 4, Atti del convegno internazionale di studi, 14-19 maggio 2001, Catania, Caltanissetta, Gela, Camarina, Vittoria, Siracusa, Roma 2007, 107-122.

Merkelbach, Martin 1967

R. Merkelbach, M.L. West (edd.), *Fragmenta Hesiodica*, Oxford 1967.

Mitchell 2009

G. Mitchell, *Greek Vase-Painting and the Origins of Visual Humour*, Oxford 2009.

Mugione 2005

E. Mugione, *L'iconografia come contributo alla definizione di officine e ambiti di produzione*, in M. Denoyelle, E. Luppolis, M. Mazzei, C. Pouzadoux (publ. par), *La céramique apulienne. Bilan et perspectives*, Actes de la Table Ronde organisée par l'École française de Rome, Naples, Centre Jean Bérard, 30 novembre - 2 décembre 2000, Naples 2005, 175-186.

Naso 2013

A. Naso, *Sul thesauros di Spina nel santuario di Apollo a Delfi*, "Hesperia" 30 (2013), 1013-1019.

Nietzsche 1872

F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig 1872.

Oakley 1982

J.H. Oakley, *Danaë and Perseus on Seriphos*, "AJA" 86.1 (1982), 111-115.

Oakley 1997

J.H. Oakley, *The Achilles Painter*, Mainz 1997.

Oakley 2004

J.H. Oakley, *Picturing Death in Classical Athens, The Evidence of the White Lekythoi*, Cambridge 2004.

Osborne 2001

R.G. Osborne, *Why did Athenian pots appeal to the Etruscans?*, "World Archaeology" 33.2 (2001), 277-295.

Paolucci 2002

G. Paolucci, *Dalla morte alla vita: Perseo e la Medusa su un'anfora etrusca da Tolle*, "Archeologia Classica" 53 (2002), 331-340.

Paolucci 2014

G. Paolucci, *Peleo e Teti su un'anfora etrusca a figure nere da Tolle (Chianciano Terme)*, "Archeologia Classica" 65 (2014), 351-362.

Pellizer 2013

E. Pellizer, *La kibisis di Perseo: brevi riflessioni narrative*, "Gaia" 16 (2013), 81-93.

Peschel 1987

I. Peschel, *Die Hetäre beim Symposion und Komos*, Frankfurt/M 1987.

Pizzirani 2009

C. Pizzirani, *Iconografia dionisiaca e contesti tombali tra Felsina e Spina*, in R. Bonaudo, L. Cerchiai, C. Pellegrino (a cura di), *Tra Etruria, Lazio e Magna Grecia: indagini sulle necropoli*, Atti dell'Incontro di Studio, Fisciano 2009, Paestum 2009, 37-49.

Pizzirani 2010

C. Pizzirani, *Ceramica attica e ideologia funeraria. Dioniso in Etruria padana*, in *Bollettino di archeologia on line*, edizione speciale, D.2.4., 29-35.

Pizzirani 2017a

C. Pizzirani, *Note in margine ad un cratere del Pittore di Altamura da una tomba di Spina*, in "SE" 79 (2017), 105-126.

Pizzirani 2017b

C. Pizzirani, *Selezione iconografica e affermazione di appartenenza al gruppo. Su*

alcuni plots dionisiaci di Valle Trebba, in C. Reusseau (ed.), *Spina - Neue Perspektiven der archäologischen Erforschung Tagung an der Universität Zürich vom 4.-5. Mai 2012*, Zurich 2017, 121-126.

Reusseau 2017

C. Reusseau (ed.), *Spina - Neue Perspektiven der archäologischen Erforschung Tagung an der Universität Zürich vom 4.-5. Mai 2012*, Zurich 2017.

Romagnoli 2017

S. Romagnoli, *Topografia e articolazione planimetrica della necropoli di Valle Trebba*, in C. Reusseau (ed.), *Spina - Neue Perspektiven der archäologischen Erforschung Tagung an der Universität Zürich vom 4.-5. Mai 2012*, Zurich 2017, 109-119.

Sassatelli 1987

G. Sassatelli, *Un "nuovo" candelabro etrusco da Spina. Aspetti ellenizzanti nella cultura dell'Etruria Padana*, in D. Vitali (a cura di), *Celti ed Etruschi nell'Italia centro-settentrionale dal V secolo a.C. alla romanizzazione*, Atti del Convegno, Bologna 1985, Bologna 1987, 61-83.

Sassatelli 2010

G. Sassatelli, *Atene e l'Etruria padana*, in *Dal Mediterraneo all'Etruria. Conversazioni adriatiche*, E. Govi (a cura di), Roma 2010, 153-171.

Scheffer 1992

C. Scheffer, *Boeotian Festival Scenes: Competition, Consumption and Cult in Archaic Black Figure*, in *The Iconography of Greek Cult in the Archaic and Classical Periods* (Proceedings of the International Seminar, Delphi 1990), Kernos Suppl. 1, Athènes-Liège 1992, 117-137.

Schnapp 1986

A. Schnapp, *Eros a caccia*, in *La città delle immagini. Religione e società nella Grecia antica*, Modena 1986

Setti 1948

A. Setti, *Eschilo satirico*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia" 17.1/2 (1948), 1-36

Settis 2002

S. Settis, *Italia S.p.A.: l'assalto al patrimonio culturale*, Torino 2002.

Sforza 2013

I. Sforza, *L'eroe affidato alle acque: valenze dell'arca dall'epica al mito*, "Gaia" 16 (2013), 211-228.

Sgubini Moretti, Ricciardi 2010

A.M. Sgubini Moretti, L. Ricciardi, *Ricerche nella necropoli di Guadocinto*, in *Archeologia nella Tuscia*, Atti dell'Incontro di Studio (Viterbo, 2 marzo 2007) (Viterbo, 2010), A.P. Gianfrotta, A.M. Moretti (a cura di), Viterbo 2010, 49-100.

Torelli 1993

M. Torelli, *Spina e la sua storia*, in P. Guzzo, F. Berti (a cura di), *Spina. Storia di una città tra Greci ed Etruschi*, Ferrara 26 settembre 1993 – 15 maggio 1994, Ferrara 1993, 52-69.

Valenza Mele 1991

N. Valenza Mele, *Vita dell'aldilà e corredi funerari: evoluzioni comparate*, "DHA" 17.2 (1991), 149-174.

Zaccagnino 2007

C. Zaccagnino, *Cimone e la politica antipersiana. Una nuova lettura di un cratere del Pittore di Bologna 279 da Spina, Valle Trebba*, in F. Giudice, R. Panvini (a cura di), *Il greco, il barbaro e la ceramica attica. Immaginario del diverso, processi di scambio e autorappresentazione degli indigeni*, 4, Atti del convegno internazionale di studi, 14-19 maggio 2001. Catania, Caltanissetta, Gela, Camarina, Vittoria, Siracusa, Roma 2007, 97-106.

English abstract

Between the fifth and fourth centuries BC the Etruscan city of Spina, founded at the mouth of the Po on the Adriatic, weaves such a close relationship with the Greek people that it established a *thesauros* in Delphi and became a privileged partner of Athens. Ancient literary sources remember it as *polis hellenis*. Its cemeteries have been officially excavated since 1922. Several thousand burials have been discovered. In many of them there are vases with Attic red-figured pottery. The present work aims to understand if the Etruscans of Spina are able to understand the iconographic lexicon used by Athenian potters and if they assign it the same semantic value. In particular, the work focuses on an Attic red-figured *kylix* from tomb 503 in Valle Trebba, depicting the mythical episode of Danaë abandoned with her son Perseus in a chest on the sea by the will of her father Acrisio, king of Argon. The study of the other vases with the same scene shows that the myth of Danaë and Perseus was widespread in the Italian peninsula where it could be a reference to the idea that no man can escape his fate.

keywords | Danaë; Spina; Attic pottery; Athens gymnasium.

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)

Danae fondatrice di Ardea

Note per una ricerca

Maddalena Bassani

A Mario Torelli

La documentazione letteraria e iconografica antica relativa al mito di Danae è piuttosto cospicua, come è possibile verificare scorrendo il *corpus* di testi greci e latini presentato e tradotto da Maria Grazia Ciani, nonché gli studi dedicati al rapporto fra testo e immagine pertinenti a tale soggetto (oltre a Maffre 1986, che offre ampia discussione nel LIMC III.1-2, v. Lissarague 1996 e Fuchs 2016).

Il mitema racconta di come il padre della giovane, Acrisio, interrogato l'oracolo per sapere se avrebbe avuto eredi maschi, apprende che sarebbe stato ucciso da suo nipote, figlio di Danae. Per questo egli decide di nascondere la ragazza entro il palazzo, in una stanza inaccessibile, in cui tuttavia riesce a introdursi Zeus sotto forma di pioggia d'oro. Dall'unione nasce Perseo: Acrisio caccia entrambi da Argo, rinchiudendoli in un cassone, e li getta in mare, in balia delle onde.

La maggior parte delle fonti antiche attesta che Danae conclude il suo peregrinare giungendo all'isola di Serifo, a sud-est di Capo Sunio, dove si sposa con il re Polidette. Esiste però un esiguo gruppo di autori latini che viceversa la fanno arrivare in Occidente, e segnatamente ad Ardea, ai lidi laziali. Proprio su questa tradizione minore le note che seguono intendono proporre alcune riflessioni che possono forse contribuire a una rilettura di questo filone mitico sulla figura di Danae nell'*interpretatio* romana. Pertanto, il contributo non prenderà in esame le fonti inerenti alla città di Ardea e al suo popolo, i Rutuli e il loro re Turno, per i quali si rimanda a recenti lavori molto documentati di S. Bourdin e di D.-H. Massa-Pairault (Bourdin 2005; Massa-Pairault 2013-2014), ma si soffermerà ad analizzare le principali fonti scritte latine pertinenti alla eroina argiva nel quadro delle

testimonianze archeologiche di Ardea, che possono contribuire a delinearne il valore in un più ampio orizzonte storico.

1. I testi di riferimento

Sono tre gli autori antichi che offrono testimonianza di un diverso percorso seguito da Danae con il figlioletto Perseo rispetto a quello che li vede giungere a Serifo. Vale analizzarli puntualmente.

1.1. Virgilio

Il primo autorevole testimone è Virgilio.

Nel VII libro dell'*Eneide*, dedicato all'incontro fra Enea e Latino e al patto di alleanza siglato con il matrimonio di Enea e Lavinia, figlia di Latino, gli antefatti che precedono la menzione di Danae in Italia ruotano attorno alle macchinazioni di Giunone contro l'eroe troiano. La sposa di Giove, infatti, muovendo da Argo – la città di Danae, si tenga in mente: *Aen.* VII 285-286 – invoca dalle tenebre infernali Aletto, una delle Furie (o Erinni), perché infonda sciagure contro i Dardani prima fra i Latini e poi fra i Rutuli, guidati da Turno. I maléfici influssi della Furia colpiscono per prima Amata, la moglie di Latino, la quale, dibattendo con il marito, gli ricorda che il miglior pretendente per Lavinia era il rutulo Turno, di stirpe greca, e non certo lo straniero, Enea:

Et Turno, si prima domus repetatur origo,
Inachus Acrisiusque patres mediaeque Mycenae.

E se risalì all'origine prima della stirpe,
per avi Turno ha Inaco e Acrisio, proprio nel cuore di Micene.
(Verg. *Aen.* VII 371-372; trad. di M. Ramous, Venezia 20042).

Turno dunque viene presentato come un personaggio dalle prestigiose origini greche: i suoi antenati erano i re di Argo, Inaco, il primo a regnare sulla città, e Acrisio, il padre di Danae, i quali, secondo il poeta, abitavano "proprio nel cuore di Micene", ovvero in un territorio dominato dai 'primi' greci, i micenei, appunto.

La greccità di Turno viene quindi sottolineata da Virgilio per contrapporre la popolazione dei Rutuli alla stirpe di Enea: non semplici indigeni, ma greci della genia più illustre, quella stanziata in Argolide, dove, oltre a Micene, sorgeva appunto Argo (sul tema, Stok 2004, 131-132). E infatti, proseguendo la descrizione delle malèfiche azioni di Aletto, Danae viene presentata come argiva perché figlia di Acrisio, la cui ultima tappa del viaggio si conclude in Italia, ai lidi laziali, dopo molte peripezie:

Postquam visa satis primos acuisse furores
consiliumque omnemque domum vertisse Latini,
protinus hinc fuscis tristis dea tollitur alis
audacis Rutuli ad muros, quam dicitur urbem
Acrisioneis Danaë fundasse colonis
praecipiti delata Noto. Locus Ardea quondam
dictus avis, et nunc magnum manet Ardea nomen,
sed fortuna fuit. Tectis hic Turnus in altis
iam mediam nigra carpebat nocte quietem.

Dopo che a sufficienza le sembrò d'aver inasprito i motivi del furore, d'aver sconvolto i disegni e la casa di Latino, ecco che la sinistra dea [Aletto] di lì con le sue ali fosche vola alle mura dell'audace Turno, a una città che, si racconta, Danae, qui gettata da un vento impetuoso, aveva fondato per i coloni di Acrisio. Gli antichi chiamarono Ardea il luogo, ed Ardea rimane ancora un gran nome, ma non la sua fortuna. Qui nella sua reggia eccelsa Turno a notte ormai inoltrata si godeva il cuore del riposo. (Verg. *Aen.* 7 406-414; trad. di M. Ramous, Venezia 20042).

È questa di Virgilio la prima e più articolata attestazione latina di una Danae che dalla terra greca si muove e arriva in Occidente, una Danae che dopo aver patito sofferenze perché sconquassata in una cassa-prigione tra i flutti, giunge alle rive laziali e qui fonda una città, Ardea, per i coloni di Acrisio.

Il passo si rivela pertanto di grande importanza, per almeno tre motivi.

Il primo, come più sopra anticipato, è la chiara affermazione della discendenza dei Rutuli, e dunque di Turno, da una *femina graeca*, Danae,

la cui stirpe elladica, come si è visto, era già stata anticipata nei versi precedenti. Anzi, qui essa viene rimarcata da Virgilio mediante l'assunto che la città viene fondata per i (greci) coloni di Acrisio (*Acrisioneis colonis*) non genericamente da una greca, ma più esattamente da una donna argiva (così anche Thomas, Ziolkowski 2014, s.v. *Ardea*). Il dato, a mio avviso, non è affatto secondario e si avrà modo di svilupparlo nel paragrafo successivo, dal momento che si prefigura non solo un legame di sangue fra Rutuli e Argivi mediante Danae, ma si delinea altresì una reciprocità fra le due città, Ardea e Argo, che, come vedremo, sembra toccare anche la sfera del sacro (già in parte richiamata da Massa-Pairault 2013-2014, in partic. 94-95).

I Rutuli, dunque, e segnatamente Turno, sono un popolo di antica stirpe greca, discendenti da una donna, che, caso rarissimo nel mondo antico, è ricordata come fondatrice di una città (...*dicitur urbem Acrisioneis Danaë fundasse colonis*: vv. 409-410). È, questo, il secondo, importante elemento della testimonianza virgiliana: Danae è presentata come una *oikistés*, un appellativo che di norma gli antichi riservavano a personaggi che, a seguito di lunghi viaggi, sceglievano un luogo adatto per insediarsi e realizzare una *ktisis*, una fondazione. Sul tema, oggetto di numerosi studi e ricerche (v. almeno Musti 1988; Schiavone 1999), di recente si è soffermato Lorenzo Braccesi con Michela Nocita, cui si rimanda per l'attenta ricostruzione del fenomeno anche grazie a una accurata raccolta di fonti documentarie antiche e a un ricco apparato bibliografico (Braccesi, Nocita 2016). Nel mondo antico i fondatori erano per lo più condottieri (o eroi) a capo di spedizioni verso terre situate sovente in Occidente; a essi, dopo la morte, poteva essere dedicato un culto eroico in una posizione centrale all'interno del tessuto urbano (emblematico il caso della sepoltura principesca a Lavinio, identificata con l'*heroon* di Enea: v. da ultimo Sommella 2012, con ampia bibliografia precedente). E nel caso specifico di Roma e del Lazio, gli storici hanno da tempo evidenziato come già in antico vi fossero due leggende contrapposte per secoli circa le origini dei popoli laziali, quella che promuoveva la discendenza troiana e quella che esaltava invece la stirpe achea o arcadica: prevalse quella troiana grazie all'opera ermeneutica di Timeo di Tauromenio e poi di Licofrone, nel corso del III secolo a.C., nonostante in età augustea ancora per Dionigi di Alicarnasso le genti laziali fossero di discendenza greca, non etrusca (Schiavone 1999, 16 e ss., con bibliografia precedente).

La Danae ‘occidentale’ tramandata da Virgilio, quindi, non è solo capostipite greca della stirpe dei Rutuli, è pure ecista di una città: una rarità, dunque, anche nel panorama dei personaggi mitologici della tradizione latina. Unica altra fondatrice, sempre secondo Virgilio (*Aen.* I, 488 ss.), è infatti Didone, regina di Cartagine, sulla quale tuttavia in questa sede non ci si soffermerà.

Questa osservazione relativa a Danae presentata come *oikistés* ci conduce al terzo e ultimo dato rilevante ricavato dalla lettura del passo dell’*Eneide*, ovvero il breve inciso su Ardea. Il poeta afferma che ai suoi tempi la città manteneva sì la sua fama (*nunc magnum manet Ardea nomen*: v. 412), ma non appariva più così solida la sua *fortuna*, ovvero la sua prosperità economica. Tale elemento non sembra trovare conferma archeologica, dal momento che, come vedremo, le tracce di una ricchezza cittadina in età tardo repubblicana e proto-imperiale se non si possono per ora cogliere in tutta la loro enfasi nel centro urbano vero e proprio perché vi si è sovrapposta la città moderna, sono documentate dagli insediamenti circostanti (vedi paragrafo 2). È probabile piuttosto, come evidenziato nell’*Enciclopedia Virgiliana* (Firenze 1984, s.v. Ardea), che il passo vada letto in chiave ‘romantica’, come ricordo delle antiche glorie mitiche e arcaiche di Ardea.

Della città, comunque, Virgilio ricorda alcuni monumenti: le mura urbane (*protinus hinc fuscis tristis dea tollitur alis/audacis Rutuli muros*: vv. 408-409) e la reggia (*Tectis hic Turnus in altis/iam mediam nigra carpebat nocte quietem*: vv. 413-414). A edifici sacri, su cui in seguito si avrà modo di dilungarsi, Virgilio accenna in alcuni versi successivi, dove riporta il dialogo fra Aletto, trasformatasi nella vecchia sacerdotessa Calibe del tempio di Giunone ad Ardea (*fit Calybe Iunonis anus templis sacerdos*: v. 419), e Turno, al quale la Furia cerca di infondere timore verso i troiani e risentimento verso Latino, che gli nega la mano di Livinia:

Hic iuvenis vatem inridens sic orsa vicissim
ore refert: “Classis invectas Thybridis undam
non, ut rere, meas effugit nuntius auris;
ne tantos mihi finge metus. Nec regia Iuno
immemor est nostri.
Sed te victa situ verique effeta senectus,

o mater, curis nequiquam exercet et arma
regum inter falsa vatem formidine ludit.
Cura tibi divom effigies et templa tueri;
bella viri pacemque gerent quis bella gerenda”.

Allora il giovane, irridendo l'indovina, a sua volta così
le risponde: “Che una flotta abbia risalito le foci del Tevere,
non è notizia, come credi, che sia sfuggita alle mie orecchie;
non crearmi falsi timori; no, la regale Giunone
non si scorda di noi.

Ma a te, vinta dal torpore e incapace di cogliere il vero, o madre,
la vecchiaia fomenta inutili pensieri e tra le armi dei re
e con falsi timori del tuo spirito profetico si burla.
Pensa a custodire le statue e i templi degli dei:
a guerra e pace lascia che provveda chi la guerra deve farla”.
(Verg. *Aen.* 7 435-444; trad. di M. Ramous, Venezia 2004).

I riferimenti ai principali monumenti di Ardea - le mura, la reggia, l'edificio sacro in onore di Giunone e le statue di culto - sono certo per Virgilio indicatori topografici e visivi necessari a dare concretezza descrittiva al racconto, ma costituiscono a un tempo la spia di una monumentalità cittadina di cui, come vedremo, l'archeologia ha dato piena conferma e che si crede potranno contribuire a ricostruire il tessuto urbano e sociale entro cui potrebbe aver preso forma, radicandosi, questa versione 'minore' del mito 'danaico'.

1.2 Plinio il Vecchio

La città di Ardea profilata dal poeta augusteo appare dunque quale centro urbano di tutto rispetto, le cui illustri origini greche ne avevano assicurato la rilevanza politica ed economica nel dipanarsi dei secoli.

Un ruolo di alto profilo, questo, che pare delinarsi anche nella *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio, il quale cita la città e la sua fondatrice tra quelle del Lazio:

Latium antiquum a Tiberi Cerceios servatum est m. p. L longitudine: tam
tenues primordio imperi fuere radices. Colonis saepe mutatis tenere alii

aliis temporibus, Aborigenes, Pelasgi, Arcades, Siculi, Aurunci, Rutuli et ultra Cerceios Volsci, Osci, Ausones, unde nomen Latii processit ad Lirim amnem. In principio est Ostia colonia ab Romano rege deducta, oppidum Laurentum, lucus Iovis Indigetis, amnis Numicius, Ardea a Danaë Persei matre condita.

Il Lazio antico si è mantenuto nella sua lunghezza di 50 miglia, dal Tevere al Circeo; così umili furono, all'inizio, le radici dell'impero. I suoi abitanti mutarono spesso, avvicinandosi nel corso del tempo: Aborigeni, Pelasgi, Arcadi, Siculi, Aurunci, Rutuli; e, oltre il Circeo, Volsci, Osci, Ausoni: estendendosi a questi popoli, il nome del Lazio avanzò fino al fiume Liri. Il primo luogo che si incontra è la colonia di Ostia, fondata da un re romano: ci sono poi le città di Laurento, il bosco sacro di Giove Indigete, il fiume Numicio, la città di Ardea fondata da Danae madre di Perseo.

(Plin. *Nat. Hist.* 3 56; trad. di G.B. Conte, Torino, vol. I).

Nel descrivere, in questo terzo libro, i territori delle regioni d'Italia e in generale d'Europa, Plinio fornisce, come è sua consuetudine, prima alcune coordinate geografiche in cui orientarsi, citando i principali elementi naturali che caratterizzano i luoghi (fiumi, promontori), poi i nomi dei popoli che vi si sono insediati (*Aborigenes... Ausones*), infine le città e i luoghi sacri ancora esistenti. Al riguardo è interessante sottolineare come quello di Danae sia l'unico nome degno di menzione: l'enciclopedista romano, infatti, dopo aver indicato le popolazioni che tradizionalmente avevano abitato il Lazio antico, non ricorda alcun ecista delle città laziali elencate, nemmeno Tullio Ostilio come fondatore di Ostia, liquidato semplicemente come "un re romano". Solo per Ardea dichiara che era stata "fondata da Danae madre di Perseo".

Si potrebbe supporre che Plinio abbia riservato alla nostra eroina un ruolo di spicco nella sua narrazione proprio perché essa rappresentava un caso singolare di ecista al femminile, per di più in quanto madre di un famoso eroe del mito greco: un'eccezione alla norma, quindi, come si è detto più sopra, utile a stupire il lettore. E questa è certo un'ipotesi verisimile se non probabile, ma forse il dato che qui più interessa è che la tradizione a cui sembra attingere Plinio nel I secolo d.C. doveva essere pienamente attestata, almeno in ambito italico, dal momento che l'autore non usa espressioni quali 'si dice', 'pare', ma pone il dato come certo: poteva

trattarsi, quindi, di una sorta di vulgata condivisa e radicata nel territorio, che attribuiva a Danae la *ktisis* della città di Ardea.

1.3 Servio

La tradizione presentata da Plinio è probabilmente la stessa recuperata già da Virgilio, sulla quale ci soffermeremo in seguito, e che potrebbe essere stata elaborata in ambito locale in età medio e tardo-repubblicana e amplificata dall'annalistica romana. Essa, peraltro, era nota ancora a Servio, che nel commentare l'*Eneide* così spiega i versi 'danaici':

Inachus Acrisiusque patres Danaë, Acrisii regis Argivorum filia, postquam est a Iove vitata, pater eam intra arcam inclusam praecipitavit in mare. Quae delata ad Italiam, inventa est a piscatore cum Perseo filio, quem illic enixa fuerat, et oblata regi, qui eam sibi fecit uxorem, cum qua etiam Ardeam condidit: a quibus Turnum vult originem ducere.

Inaco e Acrisio erano progenitori di Danae, figlia di Acrisio re degli Argivi; dopo essere stata sedotta da Giove, il padre la gettò in mare reclusa in un'arca. La quale, trasportata in Italia, fu trovata da un pescatore con il figlio Perseo, che aveva lì partorito, e fu presentata al re, che la fece sua sposa, e con lei fondò Ardea: da costoro si vuole che Turno abbia tratto origine. (Serv., *Ad Aen.* VII 372; trad. di chi scrive).

Rispetto alle informazioni fornite dai due autori della prima età imperiale, Servio aggiunge ulteriori particolari che sembrano sovrapporre il mitema ambientato esclusivamente in Grecia alla 'digressione' italice della *fabula*: il riferimento al ritrovamento di Danae da parte di un pescatore, infatti, è chiaramente una trasposizione sulle coste laziali della figura di Ditti, fratello del re di Serifo Polidette, che si innamorò della giovane (v. Apollodoro, *Bibl.* 2 4, 2: si veda il contributo di Maria Grazia Ciani in questo numero). Nel 'nostro' caso il re è Pilumno e con Danae fondò Ardea; da entrambi aveva avuto origine la stirpe di Turno, il quale già in *Ad Aen.* VI 88 è definito *Greacus* (v. Stok 2004, 131-132; Di Mario 2016, 47-48; Bourdin 2005, 614). Ciò conferma che sia Virgilio sia Plinio, come pure Servio, consideravano i Rutuli di origine greca o comunque grecizzati, non diversamente dagli Aborigeni, dalla cui fusione con i Troiani sarebbe

poi derivata la stirpe dei Latini, anch'essi di origine greca (su tale aspetto v. Stok 2004, 120).

Vi è infine un ultimo elemento raccolto da Servio che occorre evidenziare. Nel suo commento al settimo libro dell'*Eneide* egli specifica che l'ablativo *Acrisioneis colonis* va interpretato con un valore finale ("per i coloni di Acrisio") e non, come già ai suoi tempi alcuni asserivano, come complemento di compagnia. Nell'edizione curata da G. Ramires vengono infatti riportate sia le cosiddette aggiunte 'danieline' (ovvero i commenti degli scolasti antichi raccolti da Pierre Daniel), sia le collazioni di George Thilo (1878-1887), per cui la versione completa del commento serviano è la seguente:

Acrisioneis Danaë patronymi est, nam male putant 'Acrisioneis colonis': cum solam eam venisse constat plurimi adserunt, non cum colonis.

Acrisioneis è patronimico di Danae, infatti male interpretano [coloro che intendono] 'con in coloni Acrisii': molti asseriscono, è cosa nota, che lei è venuta da sola e non con coloni.

(Serv. *ad Aen.* 410: ed. a cura di G. Ramires, Bologna 2003, pp. 56-57; trad. di chi scrive).

Benché secondo alcuni studiosi moderni la *lectio* serviana sia errata, essendo preferibile la traduzione dell'ablativo in questione con un complemento di compagnia ("con i coloni di Acrisio": Horsfall 2000, p. 281, accolto da Stok 2004, 131-132), il significato ultimo dei versi di Virgilio commentati da Servio non cambia: l'argiva Danae, fondando una città, è all'origine (greca) della stirpe dei Rutuli e dunque di Turno, antico re di Ardea.

Con tali premesse vale a questo punto ampliare lo sguardo alla città ardeatina attestata archeologicamente, al fine di inquadrare il mito di Danae in Occidente in uno spazio reale, ovvero in un contesto culturale specifico dove la versione 'italica' del mitema può aver trovato un fertile terreno di sviluppo.

2. Ardea e l'area archeologica di *Castrum Inui*

L'indagine sulla figura di Danae in Italia e sulla sua fortuna come ecista di Ardea deve necessariamente prendere in esame, sia pure in forma riassuntiva, i dati archeologici relativi alla città e al territorio nel quale viene ambientata la parte finale del mito: a essi sono stati dedicati di recente studi approfonditi sia per quanto attiene ai ritrovamenti nell'area urbana e nel territorio (Morselli, Tortorici 1982, dove vi è pure un'ampia *Appendice* dedicata alle fonti scritte; Ceccarelli, Marroni 2011), sia per quelli relativi all'importantissimo santuario di *Castrum Inui* presso la foce dell'Incastro (da ultimi v. Torelli, Marroni 2016; si veda inoltre la pagina della Soprintendenza del Lazio dedicata ad Ardea curata da F. Di Mario).

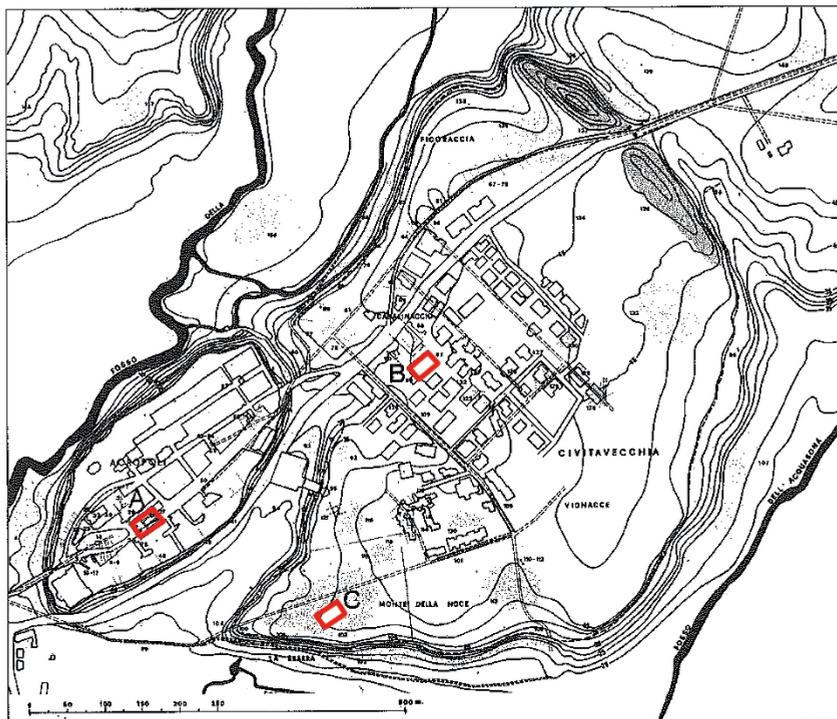
A essi, e alla bibliografia precedente ivi citata, si rimanda per i dati qui sommariamente presentati.

2.1 Lo spazio urbano



1 | Mappa topografica del territorio di Ardea (rielaborazione di C. Toson da Marroni 2012, 41, fig. 3).

L'area su cui si sviluppa la città risulta frequentata in maniera stabile già a partire dall'età del Bronzo, come si ricava da resti sporadici intercettati in vari settori. Dal VII secolo a.C. l'insediamento si estende su due pianori, che comprendono l'area dell'Acropoli, di Casarinaccio e di Colle della Noce [Fig. 1], delimitati da due grandi terrapieni con possenti fortificazioni; l'insediamento già in questa fase è provvisto di strade e percorsi che conducono verso le lagune oppure nell'entroterra.

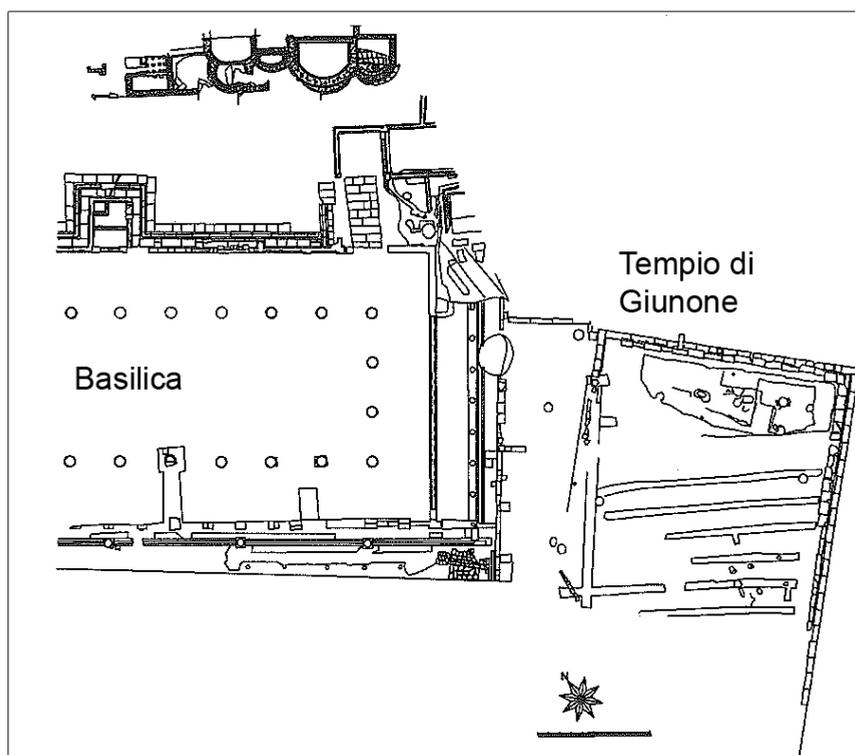


2 | Pianta della città antica di Ardea con indicati tramite riquadri i templi nelle tre aree principali. Riquadro A: Acropoli; riquadro B: Casarinaccio; riquadro C: Colle della Noce (rielaborazione di C. Toson da Marroni 2012, 25, fig. 1).

Grazie al controllo sia dell'accesso al mare, dove sorge dalla fine del VI secolo a.C. il santuario di *Castrum Inui*, sia delle vie di penetrazione verso i Colli Albani, Ardea occupa una posizione di grande rilievo fra le città della Lega Latina in età alto-repubblicana (Dion. Al. 6 95). Lo attesta la costruzione di templi nei tre principali siti più sopra menzionati [Fig. 2], le

cui strutture e partizioni decorative indicano una continuità di vita per tutta l'età repubblicana.

Dal 442 a.C. Ardea diventa colonia latina ed è alleata di Roma contro i Galli, tanto che, secondo Livio, da qui muove l'esercito guidato da Camillo per liberare l'Urbe (Liv. 5 44-45; Plut. *Cam.* 23-24): non a caso, al IV secolo a.C. si datano rifacimenti e rinforzi delle mura difensive in opera quadrata di tufo, frutto di un intervento deciso dalla città in un momento di forza e di potenza documentato anche dall'apparato decorativo dei tre templi urbani (Manca di Mores 2017).



3 | Pianta dell'area del Foro di Ardea: la Basilica e il tempio di Giunone (rielaborazione di C. Toson da Marroni 2012, 32, fig. 2).

Il riferimento a scorrerie dei Sanniti fra III e II secolo a.C. nel territorio controllato da Ardea aveva fatto supporre un crollo inarrestabile del centro fino all'epoca augustea (Boëthius 1962, 40, che così spiegava la *deminutio*

di Virgilio circa le condizioni della città ai suoi tempi). Ma l'archeologia ha dimostrato invece che in epoca ellenistica vi fu una grande vitalità economica, che portò alla costruzione del complesso civico del Foro e della Basilica, datati fra il 100 e l'80 a.C. [Fig. 3]. La realizzazione della piazza e dell'edificio per l'amministrazione giudiziaria avvenne in un luogo centrale della città, presso quello che doveva rappresentare uno dei principali templi urbani, in località Casarinaccio. A questo tempio infatti la Basilica fu giustapposta assicurandone però il collegamento tramite una scala: un semplice ma efficace elemento architettonico, che garantiva la contiguità topografica e visiva fra gli elementi costitutivi dell'area forense, ivi incluso il tempio in questione.

Il riferimento a questo edificio templare al centro della città non è secondario: infatti, sulla base della rilettura di un passo di Livio dedicato agli eventi della seconda guerra punica, Chiara Morselli e Edoardo Tortorici hanno ipotizzato che fosse proprio questo il tempio dedicato a Giunone, a cui abbiamo più sopra fatto cenno (vedi paragrafo 1.1). Lo storico patavino ricorda che nel foro di Ardea fu compiuto un grande sacrificio in onore della dea nel 217 a.C., in concomitanza di altri sacrifici per la sposa di Giove attuati a Roma e in altre città a seguito della disfatta sul Trasimeno (Liv. 22 1, 17-19: Morselli, Tortorici 1982, 97). Si tratterebbe pertanto del medesimo luogo di culto citato sia da Virgilio che da Plinio, il quale, nel libro dedicato alle arte pittoriche, scrive:

Docet non sileri et Ardeatis templi pictore, praesertim civitate donatum ibi et
carmine quod est in ipsa pictura his verbis:
Dignis digna. Loco picturis condecoravit
Reginae Iunonis supremi coniugis templum
Plautius Marcus, cluet Asia lata esse oriundus,
Quem nunc et post semper ob artem hanc Ardea laudat;
eaeque sunt scripta antiquis litteris latinis.

Non si può passare sotto silenzio il pittore del Tempio di Ardea, tanto più che ebbe la cittadinanza locale e un ricordo poetico dipinto sulla pittura stessa:

"Lodi degne a chi ne è degno. Lykon adornò di pitture
il tempio di Giunone Regina coniuge del Supremo,
chiamato poi Plauzio Marco; si dice nato nella grande Asia,

ora e sempre per la sua arte Ardea lo loda”.

(Plin. *Nat Hist.* 35 115; trad. di S. Ferri, Milano 2000).

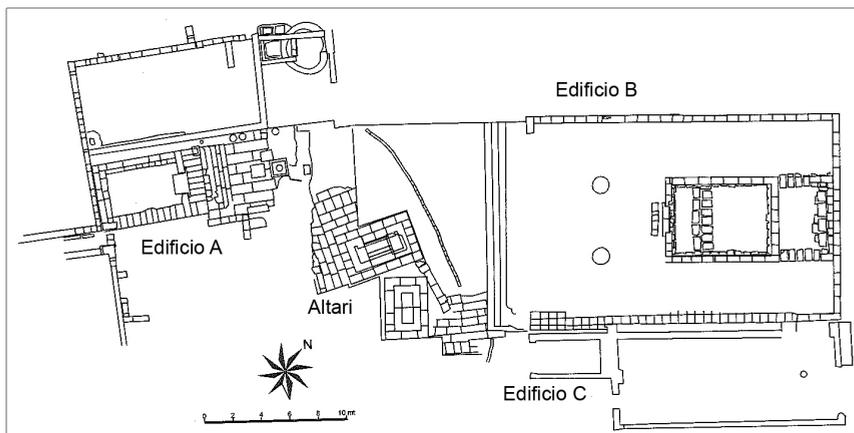
Il pittore Lykon, di origine asiatica, visse nel II secolo a.C. e ottenne la cittadinanza ardeatina proprio a seguito del lavoro svolto nel principale tempio cittadino (*Ardeatis templum*): una conferma, quindi, che in età tardo repubblicana la città era in pieno fulgore e che al santuario venivano riservate cospicue somme di denaro per riammodernarne l'apparato pittorico.

Il santuario di Giunone entra quindi a pieno a titolo nella questione affrontata nel presente contributo, dal momento che, come si è visto più sopra e come si tenterà di delineare in sede conclusiva, il radicamento e la valorizzazione del culto per la sposa di Giove ad Ardea, come in altri siti laziali (v. Marroni 2012), potrebbero aver veicolato 'l'invenzione' del mitema di una Danae 'occidentale' fondatrice della città: da Argo, infatti, dove a Hera/Giunone era tributato un culto fin dall'epoca arcaica, proviene l'eroina, da Argo ai lidi laziali si muove Giunone contro Enea nel racconto virgiliano.

È comunque evidente che se tale operazione di sapore antiquario avvenne in area locale, essa va inquadrata nell'ambito di quella generale riqualificazione urbanistica e monumentale attuata dalla città, che è stata delineata con estrema acutezza da Mario Torelli, e sulla quale si avrà modo di soffermarsi fra breve (Torelli 2016). Un progetto di grande respiro, dunque, che aveva lo scopo di enfatizzare il ruolo politico e culturale di Ardea nel territorio laziale e segnatamente all'interno della Lega latina, anche grazie al controllo di santuari extraurbani. Il primo, quello in località Baratella, aveva valenza 'internazionale' ed era in onore di Afrodite, che Strabone dice essere relevantissimo sia per i Latini che per i Greci (Strabo V 3, 5), ma di cui purtroppo si sa poco, se non che fu scavato nel 1852 e che i ricchissimi materiali recuperati finirono in gran parte al Louvre o dispersi (ampia ricostruzione in Colonna 1995). L'altro, di pari importanza strategica ma molto meglio noto perché oggetto di un recente scavo, si trova presso il mare, in località Fosso dell'Incastro, su cui ora vale soffermarsi.

2.2 Il santuario di *Castrum Inui*

Il contesto sacro sorgeva a pochi chilometri a sud della città, in prossimità del fiume Incastro, in un luogo di grande rilevanza strategica essendo prossimo al mare e collegato all'entroterra mediante una rete di percorsi attivi già in epoca arcaica. Proprio la sua collocazione in un punto liminare fra terra e mare, l'area sacra, con i suoi preziosi votivi, era minacciata da scorrerie e attacchi ed è probabilmente per questo che nel IV secolo a.C. essa viene cinta da una fortificazione in opera quadrata di tufo (la stessa realizzata per le mura urbiche di Ardea), che ne determina anche il toponimo di *castrum*. Non si esclude peraltro (Di Mario 2016, 26) che il perimetro delle mura abbia ricalcato l'originario profilo del *temenos* arcaico.



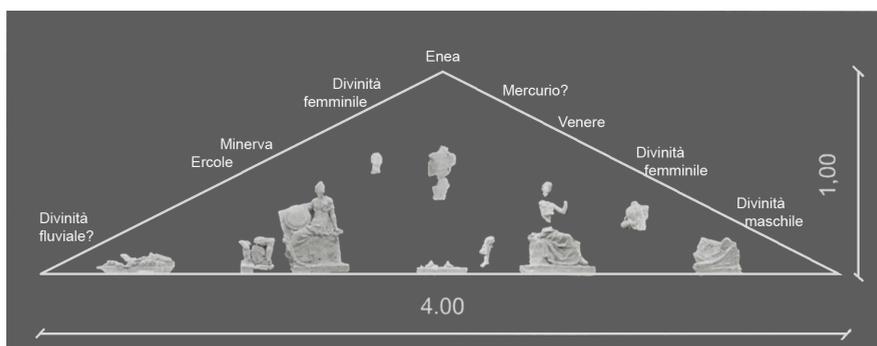
4 | Pianta del Santuario di *Inuus-Enea* a Fosso dell'Incastro, Ardea: i principali edifici sacri e gli apprestamenti rituali (rielaborazione di C. Toson da Marroni 2012, 47, fig. 5).

Il santuario contava tre templi e una serie di apprestamenti cultuali eretti nel corso dei secoli e adattati ai mutamenti culturali [Fig. 4], di cui Mario Torelli ha fornito una efficace ricostruzione e interpretazione (Torelli 2016).

Il tempio più antico è l'edificio B, oggi visibile nel suo rifacimento di III secolo a.C. essendo stato eretto già alla fine del VI secolo a.C.: a cella centrale *in antis* e *alae*, era innalzato su un podio con scalinata di accesso;

oltre al rifacimento della pavimentazione della piazza, nei pressi furono costruiti due altari con orientamento e forma differenti per esigenze culturali, nonché un pozzo rituale, in seguito defunzionizzato. Si tratta, secondo gli studi più recenti, di un santuario in onore di *Inuus*, antica divinità italica con affinità al greco Pan, della cui statua di culto rimangono alcuni frammenti nell'insieme delle terrecotte architettoniche che decoravano il frontone del tempio (datate dal VI al I secolo a.C.). In occasione della generale riqualificazione dell'area registrata a partire dal III-II secolo a.C. (Di Mario 2016, in partic. 27 e ss.), è probabile che la divinità sia stata risemantizzata per identificarla con *Sol*, a cui, come riportano le fonti, Enea avrebbe sacrificato dopo il suo arrivo sui lidi laziali: e la tipologia dei due altari più sopra citati - uno orientato a est e l'altro a ovest -, è stata ritenuta prova sicura di un culto verso *Inuus-Sol* che si qualifica però anche come *Indiges*, divinità che connotava il culto per i capostipi di un gruppo etnico (Torelli 2016, in partic. 196-197).

Dunque, uno spazio sacro di grandissima rilevanza, nel quale la città di Ardea attua un significativo programma di rinnovamento edilizio e culturale in età medio/tardo-repubblicana. Qui infatti vengono costruiti altri due templi, l'edificio A e il tempietto C.



5 | Santuario di *Inuus*-Enea a Fosso dell'Incastro, Ardea. Restituzione del frontone del tempio A con l'identificazione di alcuni personaggi raffigurati secondo l'ipotesi ricostruttiva di Mario Torelli (rielaborazione di C. Toson da Rossi 2016, 158, fig. 5).

Se quest'ultimo è un edificio di età augustea dedicato probabilmente a Esculapio, di cui si è rinvenuta una statuetta, l'altro edificio, a cella unica *in antis* su podio, fu realizzato nel II secolo a.C. ed era provvisto di un altare in peperino e di un *thesauros*/pozzo. Esso mostra un orientamento

del tutto anomalo rispetto alla norma dei templi etrusco-italici (est/sud-est), essendo infatti rivolto verso nord-est: e come ha ben rilevato Mario Torelli (Torelli 2011), tale prassi era riservata esclusivamente ai culti eroici, ovvero, in seguito, agli edifici per il culto degli imperatori (ad esempio al tempio per il Divo Giulio). A suffragare tale osservazione soccorrono le lastre architettoniche rimaste, che raffigurano una assemblea divina in atto di accogliere un personaggio nell'Olimpo: Minerva, Ercole e Venere sono rivolti verso una figura maschile posta al centro, di dimensioni maggiori delle altre, in cui si è riconosciuto Enea [Fig. 5].

Con tali premesse, Mario Torelli interpreta il tempio A come un edificio che celebra l'apoteosi di Enea/*Lar-Indiges*, un culto, questo, che Ardea avrebbe deciso di introdurre nel proprio santuario extraurbano presso la foce dell'Incastro sottraendolo, di fatto, a Lavinio. Il momento di tale 'appropriazione' andrebbe collocato fra III e II secolo a.C., quando la città di Lavinio, che un tempo era stata sede di un culto di Enea fortemente praticato da molte città del Lazio (*Enea nel Lazio* 1981), perde il suo ruolo strategico, anche a seguito dello scioglimento della Lega Latina imposto da Roma nel 338 a.C. Ed è forse in questo stesso lasso temporale che viene creato il mitema di una Danae fondatrice di Ardea, a cui ora, tentando di concludere, possiamo tornare.

3. Danae fra tarda repubblica ed età augustea

L'invenzione del mito di Danae che da Argo arriva non a Serifo ma in Occidente, sulle coste laziali, e qui fonda Ardea, potrebbe aver trovato terreno fertile in area centro-italica nell'ambito di quella temperie culturale ellenistica in cui furono rielaborati e poi canonizzati moltissimi miti di fondazione delle città d'Occidente. Infatti, di una Danae 'occidentale' non vi è traccia nelle fonti di epoca arcaica e classica e anzi il primo che ne tratta, come si è visto, è Virgilio. Il 'testimone' raccolto o selezionato dal poeta augusteo potrebbe costituire, pertanto, l'esito finale di un mitema elaborato entro la cornice storiografico-annalistica in auge in area laziale fra IV e II secolo a.C. (si pensi a Q. Fabio Pittore e a Fulvio Nobiliore) e che ebbe in Catone e in Varrone due dei suoi massimi esponenti fra II e I secolo a.C. (Castagnoli 1981, 4; Micco 2016). In particolare, in alcuni frammenti delle *Origines* di Catone, i Rutuli, e quindi Ardea, sono presentati indiscutibilmente come di stirpe greca, secondo un *topos* che, come è stato giustamente rilevato, accomuna diverse città laziali (tra cui

Tibur, Cori, Falerii: Bourdin 2005, 615 e 619-620). Di contro, nel pieno I secolo a.C. Varrone propone una sorta di livellamento fra i vari popoli italici, presentando l'Italia come la migliore regione del mondo omologata per *ethna* ma diversificata per colture e prodotti (Giardina 1994, 48).

Non va taciuto altresì che in età medio e tardo-repubblicana il mito di Danae conobbe in Italia un certo successo anche grazie alla produzione teatrale: come ha giustamente rilevato M.E. Fuchs (Fuchs 2016, 205, con rimandi precedenti), Livio Andronico nella seconda metà del III secolo a.C. compose un testo scenico intitolato *Danae* e a lui, si noti, è attribuito anche un altro componimento in qualche modo legato alla nostra eroina, l'*Andromeda*, che doveva trattare evidentemente della fanciulla liberata dal mostro marino grazie all'intervento di Perseo, che poi la fece sua sposa. Anche Nevio, contemporaneo di Livio Andronico, scrisse numerose tragedie e commedie, tra le quali se ne ricorda una dedicata sempre a Danae.

Il ricchissimo contesto culturale italico di IV-II secolo a.C. conteneva in sé tutti i presupposti perché si potesse elaborare una versione 'occidentale' del mito danaico. E se non si può ovviamente attribuire tale 'invenzione' a una personalità in particolare, è altresì possibile che Ardea abbia contribuito ad alimentare questa tradizione per trarne un vantaggio politico nell'ambito di quel forte e variegato programma di rinnovamento che ebbe luogo, come si è visto, fra III e II secolo a.C. e che, come suggerito da Mario Torelli, mirava a porre la città al vertice delle *civitates* laziali, sciolta la Lega Latina e venuto meno il ruolo di Lavinio. Grazie alle più diverse sollecitazioni - storiografiche, letterarie, artistiche -, Ardea poté costruire il mito delle proprie origini riadattando quello di Danae, oltre che quello di Enea, quest'ultimo ampiamente attestato nel Lazio già dal IV secolo a.C. (D'Anna 1995; Micco 2016). E infatti nella città laziale restano prove evidenti di tale dinamicità culturale medio-tardo ellenistica, sia negli interventi urbanistici e decorativi, sia nella sfera dei culti attestati anche nel territorio: se ne sono riassunti schematicamente più sopra i principali esiti strutturali e decorativi.

Entro tale cornice autocelebrativa, per Ardea l'aver individuato nella argiva Danae l'ecista della propria stirpe poteva rappresentare un antenato illustre in cui riconoscersi: la città poteva vantare un complesso e ben

radicato patrimonio culturale che la legava alla terra nativa di Danae, avendo come divinità principale proprio Giunone. Se infatti ad Argo, esisteva, come è noto, un antichissimo santuario in onore di Hera e anzi, come ricorda Virgilio in uno dei passi citati, Giunone si mosse proprio da Argo per arrivare nel Lazio e qui pianificare le sventure di Enea, ad Ardea, lo si è visto, nel cuore urbano dove poi sorgerà il foro, era presente un tempio di grande rilevanza in onore della dea, le cui prime tracce archeologiche risalgono alla fine del VI-inizi del V secolo a.C. (Morselli, Tortorici 1982, 91-97). E non è un caso che ad esso sia stato riservato un grande 're-styling' proprio fra III e II secolo a.C. anche grazie al pittore greco Lykon citato da Plinio, a cui la città concesse poi la cittadinanza (vedi paragrafo 2.1).

Dunque, Ardea e Argo avevano in comune non solo un'antenata, Danae, che per Ardea fu pure *oikistés*, ma anche una delle divinità principali del pantheon, Giunone-Hera: anzi, nella città ardeatina l'importanza del culto sembra prolungarsi ben oltre l'età repubblicana, come si ricava dal rinvenimento di un'iscrizione in greco di I secolo d.C. contenente un oracolo, che era destinato a una sacerdotessa di origine germanica, Veleda (Morselli, Tortorici 1982, 93 e nota 320, con bibliografia specifica).

Con tali premesse appare legittima l'ipotesi in base alla quale Ardea, ovvero la sua *élite* politica e culturale di III-II secolo a.C., abbia potuto contribuire in maniera decisiva a costruire l'*interpretatio* latina di una Danae occidentale, e ciò sembra tanto più plausibile se si profila tale operazione culturale nel più volte citato quadro di riassetto generale registrato dall'archeologia sia nel centro urbano che nel territorio, in particolare nel santuario extraurbano dell'Incastro. Anche qui, come si è riassunto sommariamente nel § 2.2, Ardea attua una ri-semantizzazione del mito di Enea che viene fatto sbarcare non più a Lavinio ma presso le foci del 'proprio' fiume, il *Numicius*, non lontano dal porto cittadino, e a questi viene dedicato un nuovo tempio, l'edificio A, dopo aver monumentalizzato l'intera area sacra (v. ancora Torelli 2016, *passim*).

Dunque, un'operazione culturale e cultuale di grande rilevanza quella attuata in età medio e tardo-repubblicana in territorio ardeatino, a cui la nostra eroina potrebbe essere stata chiamata a 'partecipare' garantendo non solo le origini greche dei Rutuli e quindi degli Ardeatini, ma

stabilendo, tramite la sua provenienza argiva, un legame cultuale con *Hera Argeia*, che ad Ardea è la Giunone venerata nel cuore della città.

Se si esaminano i due interventi di riqualificazione operati sia nel centro urbano – nuova decorazione pittorica del tempio di Giunone e di lì a poco erezione del foro e della basilica senza alternarne i volumi ma garantendone anzi il legame e la prossimità – sia nel santuario dell’Incastro – pavimentazione della piazza, costruzione dei due altari, erezione del tempio A in onore di Enea etc. – si potrebbe ravvisare una contraddizione, qualora ci si ancorasse a una lettura superficiale del testo di Virgilio. Infatti, basandoci solo sull’*Eneide*, i due interventi potrebbero apparire destinati a enfatizzare due culti apparentemente in contrapposizione, quello di Giunone e l’altro di Enea-*Inuus-Indiges*. Nell’epopea virgiliana Giunone parteggia per i Rutuli (*Nec regia Iuno / immemor est nostri*, dice Turno alla vecchia sacerdotessa-Aletto: vedi paragrafo 1.1), che però sono gli antagonisti di Enea: come poteva quindi una città laziale essere a un tempo *urbs* di origine greca, fondata dall’argiva Danae, venerare Giunone (l’Argiva *Hera*) nemica giurata di Enea, ed essere pure il luogo dello sbarco dell’eroe troiano?

Tale contraddizione in realtà non dovette esistere per la compagine sociale ardeatina tardo-repubblicana, la quale, se aveva già nella propria tradizione una discendenza greca, sfruttando il declino di Lavinio poté assumere entro il proprio controllo anche culti legati alla sfera troiana (l’*Aphrodisium* presso la loc. Baratella, quello ancora per Afrodite di Lavinio e il santuario dell’Incastro: Torelli 2016, 211). Essa poteva presentarsi così quale centro poliedrico e culturalmente vivace, capace di far convergere dentro di sé elementi apparentemente differenti (culti greci vs culti troiani), che viceversa erano perfettamente congruenti nella logica di una *koiné* ellenistica per la quale dalla Grecia erano comunque discendenti, attraverso figure mitiche, i popoli d’Occidente (Brellich 2010, in partic. 37-40).

Non stupisce, quindi, che anche nel testo virgiliano, in cui furono raccolte e selezionate tradizioni disparate per creare una nuova narrazione nazionale segnatamente romana, alla fine i due popoli, greci e troiani, siano configurati come un’unica progenie, da cui poté sorgere la Roma augustea (“la stirpe di entrambi discende da un unico sangue”, dice Enea

a Evandro: *Aen.* VIII, 143). La 'preistoria' di Augusto e della sua *gens* aveva dunque radici solidissime, che consentivano di esaltarne il ruolo di unificatori e pacificatori della *tota Italia*, ovvero di tutto l'impero (Braccesi 2013).

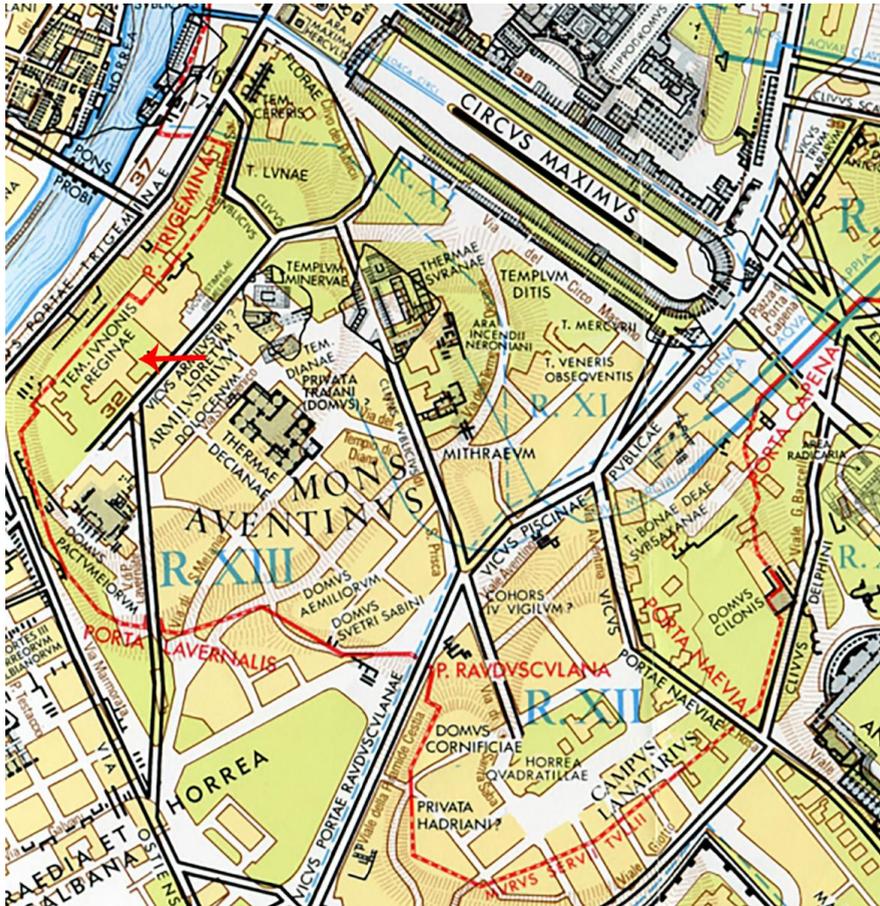
E la 'nostra' Danae? La centralità datale nel poema virgiliano in chiave di 'oikistés' greca in Occidente, e in particolare in terra laziale, a mio avviso non dovette essere casuale, e anzi l'eroina argiva potrebbe essere stata scelta da Virgilio come *exemplum* per elogiare alcune matrone che, sul finire della Repubblica e agli albori del Principato, iniziavano ad assumere ruoli di primo piano nella scena pubblica (e privata) di Roma. In altre parole, c'è da chiedersi se il focus virgiliano sulla Danae 'occidentale' non sia un'operazione di più ampia portata: la giovane era infatti presentata come un'eroina eccezionale, dai natali illustri e madre di un eroe capace di sconfiggere mostri terribili (Medusa e il drago marino aguzzino di Andromeda). Ma soprattutto Danae era la fondatrice/iniziatrice di una nuova stirpe, quest'ultima tutelata dalla divinità più importante per quanto atteneva alla sfera della famiglia, del matrimonio e delle nascite: Hera-Giunone. Una divinità, lo si è più volte evidenziato, che proprio ad Ardea aveva conosciuto un culto di primissimo piano sia in epoca arcaica, sia soprattutto in età medio e tardo-repubblicana, quando furono valorizzati anche altri culti 'fondativi', come quello di *Inuus*-Enea e quello di Afrodite presso la loc. Banditella (v. ancora Di Mario 2016 e per l'*Aphrodisium* Colonna 1995).

Si tratta, naturalmente, di un'ipotesi, che solo con il prosieguo degli studi potrà, eventualmente, trovare conferma o smentita, ma alcuni dati giocano in suo favore, se si pensa alla centralità che ebbe Livia all'interno dell'orizzonte propagandistico di Ottaviano già nella prima fase, quella in cui operò Virgilio. Infatti, lavori recenti hanno posto in evidenza come proprio gli anni in cui Virgilio era intento alla stesura dell'*Eneide* siano stati cruciali nella elaborazione di un ruolo nuovo, tutto 'al femminile', per alcune matrone romane e in particolare per la giovanissima sposa del figlio adottivo di Cesare (su Livia v. Braccesi 2016; sulle matrone di età augustea v. Valentini 2011). Livia come moglie e madre esemplare, iniziatrice di una nuova stirpe, costituì infatti un 'archetipo' connotativo della propaganda augustea fin dai primi anni della loro unione, alla cui

elaborazione, come ben ha dimostrato Braccesi, collaborò la stessa interessata.

Le fonti ci raccontano che Ottaviano la sposò nel 39 a.C., pur essendosi già unita a Tiberio Claudio Nerone, dal quale aveva avuto Tiberio (nato nel 42 a.C.) e del quale era gravida di Druso, partorito pochi mesi dopo le seconde nozze (nacque infatti nel 38 a.C.). L'essere 'predestinata' al ruolo di 'capostipite' venne fin da subito rivendicato mediante *signa* divini, ad esempio il prodigio narrato da Plinio il Vecchio (*Nat. Hist.* XV, 136-137) e da Dione (XLVIII 52, 3), avvenuto nel 37 a.C. Si narra che un'aquila le avrebbe fatto cadere in grembo una colomba (o gallina) bianca che nel becco teneva un ramo di alloro: raccolto e piantato da Livia, il ramoscello avrebbe messo radici e da esso se ne trasse in seguito il fogliame per le corone trionfali (sull'identificazione della Villa di Livia a Prima Porta come quella in cui avvenne il prodigio, v. Messineo, *Calci* 1984). La nuova sposa di Ottaviano è quindi già in questa fase ammantata da un'aura eccezionale, essendo l'aquila animale sacro a Zeus-Giove e il lauro la pianta sacra ad Apollo, protettore di Ottaviano Augusto: nel suo grembo simbolicamente veniva posto il futuro della stirpe.

Nel 35 a.C. Ottaviano conferisce la *sacrosanctitas* a lei e alla sorella Ottavia, un privilegio che era sinonimo di inviolabilità spettante solo ai tribuni; inoltre, il *princeps* le assicura l'esenzione dalla tutela e le attribuisce il *ius imagum*: in altre parole le viene garantito il diritto di amministrare autonomamente i propri beni e quello di poter avere statue erette in onore suo e dei suoi figli (alla morte di Druso nel 9 a.C. le viene dato conforto grazie a statue erette per celebrare la scomparsa del figlio: Bauman 1981). Livia (con Ottavia) gode quindi di diritti che erano stati esclusivamente maschili, ora ri-semantizzati nell'ottica di garantire solidità al nuovo regime anche grazie alla inviolabilità della 'first lady' tramite il coniuge (Scheid 2003, 147). Dal 27 a.C., poi, la politica dinastica si orienta ancor più in questo senso, come ben documentato dalla creazione di un'arte e di ritratti 'imperiali' atti a celebrare in tutte le città dell'impero il potere della dinastia giulio-claudia (Zanker [1987] 1989; Pollini 2013).



6] Pianta topografica dell'Aventino con l'ubicazione ipotetica del Tempio di Giunone Regina (rielaborazione di C. Toson da Scagnetti, Grande 1986).

Se poi si considera che nelle province orientali, dove il culto del sovrano era già pienamente radicato fin dalla piena età ellenistica, Livia è la prima figura femminile di rilievo a cui è data regalità 'cosmica' essendo venerata come 'dea' (*theā*) (Greter 1946; Mastino 1986), in Occidente viene associata a varie divinità femminili, tra cui Giunone, oltre che Cerere. Solo per inciso, si ricordi che lo stesso Augusto riabbellì, fra gli 82 edifici sacri restaurati, anche il tempio di Giunone Regina sull'Aventino, che era stato costruito da Furio Camillo nel 392 a.C. dopo aver sconfitto i Galli partendo proprio da Ardea, come si è ricordato più sopra (vedi paragrafo 1.1; Aug. *Res Gestae* 19; sul monumento, di non sicura localizzazione, v. Andreussi 1996, fig. 6). Il culto, che duplicava in area 'plebea' quello già esistente sul

Campidoglio, poneva in evidenza l'importanza di Giunone quale divinità legata alla sfera del *conubium* e della fertilità mediante il rito dell'*evocatio* della dea da Veio, da cui era stata presa la statua lignea (Mercattili 2012, con bibliografia precedente). I rituali si ispiravano fin dall'inizio a quelli propri della Hera greca, tra cui il *lectisternium* e la processione di fanciulle che accompagnavano al sacrificio due giovenche e due statue in legno di cipresso lungo il *clivus Publicus*, partendo dal tempio di Apollo Medico (Liv. 27 37, 7-11). Era dunque un culto che ben si adattava alla propaganda augustea per siglare ulteriormente la funzione 'fondativa' di questa divinità come tutrice delle unioni matrimoniali e del proseguimento della stirpe: non stupisce quindi che a 'questa' Giunone Livia sia stata associata fin da subito, divenendo il simbolo della prosperità pubblica ma anche della vita coniugale, due tra gli elementi che connotarono la propaganda di Ottaviano Augusto. Questi, poi, com'è noto, per testamento stabilì che alla sua morte Livia diventasse sua figlia, cui spettò il ruolo di sacerdotessa del culto a lui riservato (Scheid 2003).

In conclusione, che attraverso la Danae 'occidentale' elaborata e radicata, si crede, in area ardeatina Virgilio abbia voluto offrire l'esempio di una donna che, come poi Livia, fu fondatrice di una nuova stirpe rivestendo ruoli e privilegi maschili (tra tutti quello di *oikistés*) e che, provenendo da Argo, poteva veicolare il culto di Hera-Giunone, è un'ipotesi che sembra legittimo avanzare, pur con molta prudenza. Su di essa varrà la pena, in seguito, investigare ulteriormente all'interno di una più ampia analisi delle tracce materiali e documentarie relative al mito danaico in area italica, per cogliere ulteriori indizi che possano aiutare a meglio comprendere la ri-semantizzazione della figura di Danae nell'Italia medio e tardo-repubblicana e augustea.

Riferimenti bibliografici

Andrén 1932

A. Andrén, *Terrecotte di Ardea*, "Corolla archaeologica" II, 1932, 98-117.

Andreussi 1996

M. Andreussi, *Iuno Regina*, in E.M. Steinby (a cura di), *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, Roma 1996, vol. III, 125-126.

Bauman 1981

R.A. Bauman, *Tribunician Sacrosanctity in 44, 36 and 35 B.C.*, "Rheinisches Museum" CXXIV (1981), 167-183.

Boëthius 1962

A. Boëthius, *Le fortificazioni di Ardea*, "Acta Instituti Romani Regni Sueciae" s. 4, 22 1962, 29-43.

Bourdin 2005

S. Bourdin, *Ardée et les Rutules: réflexions sur l'émergence et le maintien des identités ethniques des populations du Latium pré-romain*, "Mélanges de l'École Française de Rome. Antiquité" 117.2 (2005), 585-631.

Braccesi 2013

L. Braccesi, *Augusto. La vita raccontata da lui stesso*, Napoli 2013.

Braccesi 2016

L. Braccesi, *Livia*, Roma 2016.

Braccesi, Nocita 2016

L. Braccesi, M. Nocita, *I Fondatori delle Colonie tra Sicilia e Magna Grecia*, Hesperia, 33, Roma 2016.

Brelich 2010

A. Brelich, *Gli eroi greci*, Milano 2010.

Castagnoli 1981

F. Castagnoli, *La leggenda di Enea nel Lazio*, in *Enea nel Lazio* 1981, 3-5.

Ceccarelli, Marroni 2011

L. Ceccarelli, E. Marroni, *Repertorio dei santuari del Lazio*, Roma 2011.

Cenerini 2018

F. Cenerini, *Iulia Augusta: Livia dopo Augusto*, in *Augusto dopo il bimillenario. Un bilancio*, a cura di S. Segenni, Milano 2018, 183-194.

Colonna 1995

G. Colonna, *Gli scavi del 1852 ad Ardea e l'identificazione dell'Aphrodisium*, "Archeologia Classica" 47 (1995), 1-67.

D'Anna 1995

G. D'Anna, *Studi su Virgilio*, Roma 1995.

Di Mario 2016

F. Di Mario, *Ardea, il santuario di Fosso dell'Incastro ed il dio Inuus*, in Torelli, Marroni 2016, 26-79.

Enea nel Lazio 1981

Enea nel Lazio: archeologia e mito, Catalogo della Mostra per il Bimillenario Virgiliano (Roma, Campidoglio, 22/9-31/12 1981), Roma 1981.

Fuchs 2016

M.E. Fuchs, *Entre pluie d'or et coffre-fort: Danaé romaine*, in *I mille volti del passato. Scritti in onore di Francesca Ghedini*, a cura di J. Bonetto, M.S. Busana, A.R. Ghiotto, M. Salvadori, P. Zanovello, Roma 2016, 201-219.

Giardina 1994

A. Giardina, *L'identità incompiuta dell'Italia romana*, in *L'Italie d'Auguste à Dioclétien*, Actes du colloque international de Rome (25-28 mars 1992), Rome 1994, 1-89.

Greter 1946

G. Greter, *Livia and the Roman Imperial Cult*, "The American Journal of Philology" 67.3 (1946), 222-252.

Horsfall 2000

N. Horsfall, *Virgil, Aeneid 7: a commentary*, Leiden-Boston 2000.

Lissarague 1996

F. Lissarague, *Danae, 'métamorphose d'un mythe*, in S. Georgoudi, J.P. Vernant (eds.), *Mythes grecs au figuré de l'antiquité au baroque*, Paris 1996, 105-133.

Maffre 1986

J.-J. Maffre, *Danae s.v.*, *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, vol. III, 1-2, München 1986.

Manca di Mores 2017

G. Manca di Mores, *I templi urbani di Ardea in età mediorepubblicana*, "Ostraka" XXVI (2017), 57-69.

Marroni 2012

E. Marroni (ed.), *Sacra Nominis Latini: i santuari del Lazio arcaico e repubblicano*, Atti del Convegno Internazionale (Roma 2009), "Ostraka" vol. speciale, Napoli 2012.

Marroni 2016

E. Marroni, *La statio maritima di Castrum Inui: archeologia del cursus publicus*, in Torelli, Marroni 2016, pp. 257-293.

Massa-Pairault 2013-2014

F.-H. Massa-Pairault, *Turnus: de Virgile à Castrum Inui*, "Ostraka" XX/XXIII (2013-2014), 93-117.

Mastino 1986

A. Mastino, *Orbis, kosmos, oikoumene: aspetti spaziali dell'idea di impero*

universale da Augusto a Teodorico, in *Popoli e spazio romano tra diritto e profezia (Da Roma alla terza Roma)*, Studi 3, Napoli 1986, 63-162.

Mercattili

F. Mercattili, *Per un'archeologia dell'Aventino: i culti della media Repubblica*, "MEFRA" 124.1 (2012), 109-122.

Messineo, Calci 1984

G. Messineo, C. Calci, *La villa di Livia a Prima Porta*, Roma 1984.

Micco 2016

V. Micco, *L'Eneide prima di Virgilio*, in Torelli, Marroni 2016, 227-253.

Morselli, Tortorici 1982

C. Morselli, E. Tortorici, *Ardea (Forma Italiae, regio I, XVI)*, Firenze 1982.

Musti 1988

D. Musti, *Strabone e la Magna Grecia. Città e popoli dell'Italia antica*, Padova 1988.

Pollini 2013

J. Pollini, *I parenti e gli eredi di Augusto*, in E. La Rocca, C. Parisi Presicce, A. Lo Monaco, C. Giroire, D. Roger (a cura di), *Augusto*, Catalogo della Mostra (Roma 2013), Milano 2013.

Scagnetti, Grande 2005

F. Scagnetti, G. Grande, *Roma urbs imperatorum aetate*, Roma 1986.

Scheid 2003

J. Scheid, *Les rôles religieux des femmes à Rome. Un complément*, in *Les femmes antiques entre sphère privée et sphère publique*, Actes du Diplôme d'Etudes Avancées Universités de Lausanne et Neuchâtel, 2000-2002, ed. by R. Frei-Stolba, A. Bielman, O. Bianchi, Bern 2003, 137-151.

Schiavone 1999

A. Schiavone, *Troiani e Achei*, in *Storia di Roma*, a cura di A. Giardina e A. Schiavone, Torino 1999.

Sommella 2012

P. Sommella, Lavinium, Enea, Indiges. *Alcune considerazioni*, in *Il contributo di Giovanni D'Anna allo studio della letteratura latina*, Atti delle Giornate promosse da Accademia dell'Arcadia (Roma, 20 novembre 2009), Roma 2012, 93-108.

Stok 2004

F. Stok, *Geopolitica della guerra*, in *Hinc Italiae Gentes. Geopolitica ed etnografia dell'Italia nel "Commento" di Servio all'Eneide*, a cura di C. Santini, F. Stok, Pisa 2004, 111-162.

Thomas, Ziolkowski 2014

R.F. Thoas, J.M. Ziolkovsky (eds.), *The Virgil Encyclopedia*, Chichester, West Sussex 2014.

Torelli 2011

M. Torelli, *Inuus, Indiges, Sol. Castrum Inui: il santuario di Fosso dell'Incastro e le sue divinità*, "Ostraka" XX (2011), 191-234.

Torelli 2016

M. Torelli, Lar, Indiges, Inuus, Aeneas, in Torelli, Marroni 2016, 195-225.

Torelli, Marroni 2016

L'Archeologia del sacro e l'archeologia del culto. Sabratha, Ebla, Ardea, Lanuvio, Giornate di Studio (Roma, 8-11 ottobre 2013), *Ardea*, a cura di M. Torelli, con la collaborazione di E. Marroni, Roma 2016.

Valentini 2011

A. Valentini, *Novam in femina virtutem novo genere honoris: le statue femminili a Roma nelle strategie propagandistiche di Augusto*, in *Comunicazione e linguaggi. Contributi della Scuola di Dottorato in Scienze Umanistiche. Indirizzo di Storia antica e Archeologia*, a cura di C. Antonetti, G. Masaro, A. Pistellato, L. Toniolo, Padova 2011, 97-238.

Zanker [1987] 1989

P. Zanker, *Augusto e il potere delle immagini [Augustus und die Macht der Bilder*, München 1987], Torino 1989.

Zevi 1989

F. Zevi, *Il mito di Enea nella documentazione archeologica: nuove considerazioni*, in *L'Epos greco in Occidente*, Atti del XIX Convegno di Studi (Taranto 1979), Napoli 1989, 247-290.

English abstract

The article aims at analysing the role of Danaë in the Latin town of Ardea and in the *Latium vetus* starting from a 'local' variation of the Greek myth. In particular, thanks to an in-depth reading of specific Latin sources and to a reconsideration of the archaeological remains in Ardea, some hypotheses about the cultural and religious context in which the Latin myth of Danaë took place are proposed. The 'westerner version' of the myth of Danaë could be emphasized during the Hellenistic phase with new semantic meanings and it could be reused in the Augustan age for specific 'dynastic' purposes.

keywords | Danaë; Ardea; *Iuno*; Livia; Augustus.

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)

A Terracotta Mould from Aquincum depicting the Story of Danaë

Gabriella Fényes*

“... Danaë’s son, who, I affirm, was born of the raining gold”
Pind. *P.* 12.16 (trans. R. Lattimore)



1 | Terracotta mould from *Aquincum* depicting the story of Danaë (photograph by Nóra Szilágyi).

The *Aquincum* Museum of the Budapest History Museum houses a small terracotta mould [Fig. 1], which features an episode from the life of the Argive princess Danaë from Greek mythology: the conception of her son, Perseus. The fullest account of the story depicted on the disc can be read in the *Bibliotheca* of Pseudo-Apollodorus:

Ἀκρίσιος δὲ περὶ παίδων γενέσεως ἀρρένων χρηστηριαζομένῳ ὁ θεὸς ἔφη γενέσθαι παῖδα ἐκ τῆς θυγατρὸς, ὃς αὐτὸν ἀποκτενεῖ. δεῖσας δὲ ὁ Ἀκρίσιος τοῦτο, ὑπὸ γῆν θάλαμον κατασκευάσας χάλκεον τὴν Δανάην ἐφρούρει. ταύτην μὲν, ὡς ἔνιοι λέγουσιν, ἔφθειρε Προῖτος, ὅθεν αὐτοῖς καὶ ἡ στάσις ἐκινήθη: ὡς δὲ ἔνιοι φασί, Ζεὺς μεταμορφωθείς εἰς χρυσὸν καὶ διὰ τῆς ὀροφῆς εἰς τοὺς Δανάης εἰσρueis κόλπους συνῆλθεν.

When Acrisius inquired of the oracle how he should get male children, the god said that his daughter would give birth to a son who would kill him. Fearing that, Acrisius built a brazen chamber under ground and there guarded Danaë. However, she was seduced, as some say, by Proetus, whence arose the quarrel between them; but some say that Zeus had intercourse with her in the shape of a stream of gold which poured through the roof into Danaë's lap (Apollod. 2.4.1, trans. J.G. Frazer).

There are many who hold that the child's father was none other than Zeus, an assumption confirmed by the works of Homer, Herodotus, Pindar, Diodorus Siculus and Nonnus, to name a few (Hom. *Il.* 14.319-320; Hdt. 7.61; Pind. *P.* 12.16; Diod. 4.9.1; Nonn. *D.* 7.110). Ovid, too, recounts that it was the supreme god of Graeco-Roman mythology who fathered Perseus. From him we also learn – as we have already seen in Pindar's ode – that the deity came to the girl in the form of a shower of gold: Acrisius “*neque enim Iovis esse putabat Persea, quem pluvio Danaë conceperat auro*” – “Nor did [Acrisius] admit that Perseus was son of Jove, whom Danaë had conceived of a golden shower” (Ov. *Met.* 4.610-611, trans. F.J. Miller). And later: “... *Perseus Iove natus et illa, / quam clausam implevit fecundo Iuppiter auro*” – “... Perseus, son of Jove and / that imprisoned one whom Jove filled with his life-giving shower” (Ov. *Met.* 4.697-698, trans. F.J. Miller). The story appears in a similar way in the mythological handbook of Hyginus:

Danaë Acrisii et Aganippes filia, huic fuit fatum ut quod peperisset Acrisium interficeret; quod timens Acrisius, eam in muro lapideo praeclusit. Iovis autem in imbrem aureum conuersus cum Danaë concubuit, ex quo compressu natus est Perseus.

Danaë was the daughter of Acrisius and Aganippe. A prophecy about her said that the child she bore would kill Acrisius and Acrisius, fearing this,

shut her in a stone-walled prison. But Jove, changing into a shower of gold, lay with Danaë, and from this embrace Perseus was born (Hyg. *Fab.* 63.1.1 trans. M. Grant).



2 | Terracotta mould from *Aquincum* depicting the story of *Danaë* (drawing by Tamás Lajtos).

It appears the maker of the disc from *Aquincum* was familiar with the story, depicting the union of Danaë and Zeus (Jupiter) similarly to the works of Apollodorus, Ovid and Hyginus, although in a rather risqué manner [Fig. 2]. An almost naked Danaë is shown lying on a sheet-covered *kline*, with perhaps a light veil over her upper body, wearing a necklace with four beads around her neck. Her hair is held by a band, with a bun on

her nape. Her head is depicted in profile, her body in three-quarter view. With her back she leans against the headrest of the couch – covered with a richly-draped sheet – or a thick cushion. She spreads her legs to receive Zeus sensually, who appears in the form of a golden shower. The shower of gold is represented in the upper right section by four phalluses falling like raindrops. The insemination – and the conception of the mythical hero Perseus – is indicated directly and unambiguously by a fifth phallus. On Danaë's bed there is a thick mattress, covered with a richly-draped sheet also covering the footboard. Three of bed's legs appear below the sheet, the fourth is hidden by Danaë's right leg dangling from the bed. The profiled legs of the bed are each divided into four parts, one of which is a large, globular ornament. Under the bed there is a small, low stool. This and the spherical bed legs were interpreted by previous researchers as vessels for collecting the gold (Kuzsinszky 1932, 224; Alföldi 1938, 316, 330).

The depiction of Danaë and the shower of gold, however obscene, seems to follow a 'classical' antecedent. Various episodes from the story of Danaë were frequently depicted in art, on ancient vases, gems, reliefs and wall paintings (Digital LIMC; Settis 1985, figg. 47-52). Danaë collecting the golden shower in her lap or Danaë in the company of Eros appears in several forms (*Jekhytos*, London, British Museum Digital LIMC ID 33679, *hydria* Eichenzell Schloss Fasanerie Digital LIMC ID 33678, gems Boston

Museum of Fine Arts Digital LIMC ID 33685, 33687, Wien, Kunsthistorisches Museum Digital LIMC ID 33698). The depiction most similar in composition to that of the mould from *Aquincum* is known from two Greek red-figure vases: the *calyx-krater* of the Triptolemos Painter from Cerveteri, held today in the Hermitage in St. Petersburg (and Digital LIMC ID 33674 and Classical Art Research Centre Vase Nr. 203792), and a red-figure bell-krater from southern Italy held in the Louvre (Digital LIMC ID 33683 and Classical Art Research Centre Vase Nr. 1009208).



3 | Terracotta mould from *Aquincum* depicting the story of Danaë (photograph by Nóra Szilágyi).

The depiction from *Aquincum* is a negative image, used to produce a positive design [Fig. 3]. The fabric of the disc is hard-fired, fine clay, fired brick-red (Munsell soil colour chart 10R 5/8). The mould was wheel-thrown, with the design stamped in. Its diameter varies between 93.4 and 95.3 mm. Its thickness at the rim is 15 mm; at the thinnest point (the left side of the image) it is 9.5 mm. The design was stamped into a surface

surrounded by a 14 mm wide rim punctuated with two concentric circles. The image, however, was not stamped exactly in the middle, but somewhat to the left, leaving a crescent-shaped area – 6 mm wide at its widest point – free on the right. The diameter of the image itself is 61 mm. The scene is framed by a thin circle (2.7 mm) punctuated by diagonal notches. The contours of the design are sharp; it appears to have been stamped by a metal object or another very precise practice. Half of the impression is visibly deeper; here the design was stamped more firmly while the back of the mould is completely smooth and flat. The artefact can be seen at the *Aquincum* Museum's permanent exhibition; its inventory number is 51184.

The find-spot of the terracotta mould

The disc with the Danaë depiction was found in *Aquincum* (modern-day Budapest), the seat of the provincial governor of Pannonia Inferior, on the site of a Roman period pottery workshop east of the Civil Town. The pottery workshop was excavated between 1909 and 1913 during the construction of the Óbuda Gasworks. According to the excavating

archaeologist, Bálint Kuzsinszky, the workshop had started operating prior to AD 160 and was still open after 178 (Kuzsinszky 1932, 14). However, it is likely that the workshop had already been producing household pottery earlier, in the first half of the second century (Póczy 1956, 105 – 111). No documentation survives of the excavation. The excavator published the uncovered finds twenty years later. According to his account the mould depicting the story of Danaë was found not among the ruins of the pottery workshop, instead it came from a cist grave at the western edge of the excavation site (Kuzsinszky 1932, 223). This is confirmed by a treatise of András Alföldi, in which he writes that the object was found in 1925 along with a mould depicting Mercury riding a ram. According to this account, which cites archaeologist Lajos Nagy, the other artefacts found in the grave place the date of the burial no earlier than the mid-third century (Alföldi 1938, 330). I have found no further documentation concerning neither the discovery nor the precise find-spot.

The find-spot of the artefact lies east of the ancient Civil Town of *Aquincum*. The main east-west thoroughfare of the settlement, which led to the Danube, crossed this area. During the second half of the second century, this was the site of the largest pottery workshop of the Civil Town, which produced – among others – relief-decorated Samian ware imitations, vessels with applied decorations, cake moulds, lamps, terracotta figurines, brick and ceramic building materials (Kuzsinszky 1932, 7 – 423). After the pottery workshop closed, the area came to be used for burials. Graves were found in 1830 and then in 1892 as well (Kuzsinszky 1892, 446 – 448); at the beginning of the twentieth century, connected with the construction of the gasworks, nearly 100 graves were excavated. These were tile and stone cist graves, located around an apsidal building considered an early Christian burial chapel. It is, however, likely that during the excavation the simpler inhumation burials were not even documented. In 1976, during rescue excavations, further kilns as well as tile and stone cists were uncovered (Topál 2003, 166; Zsidi 1984, 470; Lassányi, Szeredi 2020, 112 – 114). Excavations just south of the area in question were launched from 1998, which led to the discovery of another cemetery of the Civil Town, used during the first third of the century (Lassányi, Szeredi 2020, 114).

Cake moulds from the Danube region

Bálint Kuzsinszky, who had found and published the disc depicting the story of Danaë, identified the artefact as a cake mould (Kuzsinszky 1932, fig. 223, 235). On certain festivals, cakes would be offered as sacrifice to the gods. Cakes would also be handed out or sold during celebrations, and people might give them – and honey wine – as birthday or New Year’s gifts. These were also made using round moulds with a large diameter, whose negative images were reflected as ‘reliefs’ on the baked cakes. Their production was very popular in the Danube region. In *Aquincum*, the pottery workshop, which operated during the second half of the second century on the site where the disc with the Danaë depiction was discovered, certainly made similar cake moulds. They usually measured a large diameter and the vast majority of them featured a political subject, showing the triumph of Marcus Aurelius and Lucius Verus or an alternative image of a victorious emperor (Kuzsinszky 1932, 12, 22, 218-235; Zsidi, Hárshegyi, Vámos 2009, 130-131).

In the case of the cake moulds found in the Danube region, it is rather common that they feature the reigning emperor. These were likely connected with the imperial cult, celebrated with *vota publica* on 3 January. The production of cakes depicting the emperor was an expression of loyalty (Alföldi 1918-1919, 14; Alföldi 1938, 314, 319-321; Cociş, Ruscu 1994, 122). On the cake moulds which may be connected with the imperial cult we can also find the depictions of Mars, Victoria, Minerva, Tutela, the Genius of the place, or Sol (Alföldi 1918-1919, 16-17; Cociş, Ruscu 1994, 122). Sacrificial cakes were also baked in honour of the Egyptian Isis and Serapis. The festival of Isis, the *ploiaphesia*, occurred on 5th March, but from the second century it was celebrated in January, and it may have even been combined with the imperial cult (Alföldi 1938, 314; Cociş, Ruscu 1994, 122). In addition to Isis, we also find a large number of discs featuring Mercury in the Danube region, who is usually depicted on a ram, carrying a money bag in one hand. The depiction serves as a symbol for the New Year’s wishes of good fortune and wealth (Alföldi 1938, 316). Sacrificial cakes were also made for the feasts of other gods, for instance the one in honour of Liber Pater during the *liberalia* on 17th March, the goddess Ceres during the *cerealia* on 12th April (Ruscu, 1992, 126; Cociş, Ruscu 1994, 122-123), and perhaps even during the spring festival

of Flora, celebrated between 28th April and early May (Alföldi 1938, Table LXX, 4; Delbó 2015, 102).

Among the imagery of the cake moulds from the Danube region, albeit rarely, we also find various mythological scenes as well as profane subjects – primarily amphitheatre and erotic scenes (Alföldi 1938, 313, Cociş, Ruscu 1994, 123). I did not find any equivalent of the disc with the Danaë depiction in either group. In addition to this and a relief disc depicting Pan – with hands tied back – and a goat, only one other mould with a mythological scene has been found in *Aquincum*. Bálint Kuzsinszky identified it initially as Theseus subduing the Minotaur and later as Hercules killing the Cretan bull (Kuzsinszky 1890, 141, fig. 29; Kuzsinszky 1932, 226; Alföldi 1938, 330-331, Table LVII, 1a-b).

Applied decoration

Compared to the other cake moulds, the disc with the Danaë depiction is quite small. The moulds are usually between 14/16 and 25 cm in diameter, and there are also pieces with a diameter of 27 cm. In the case of the disc presented here, if we exclude the rim, the stamped image measures only 6 cm. It is possible, therefore, that it served not as a cake mould, but a negative mould used for the production of applied decorations. These vessels with applied medallions were originally made in *Gallia Narbonensis* in the Rhône valley, from the reign of Trajan or earlier. From there they spread to neighbouring regions, where medallions were 5-17 cm in diameter. On these red-slipped vessels we frequently find the depictions of mythological scenes, plays from the theatre, chariot races, games in the amphitheatre, and erotic scenes – in addition to those of the gods and the emperors. Lamp reliefs and the relief decorations of metal vessels may have served as antecedents to the motifs. The design was first created from wax, from which a mould was made. The terracotta medallions were made from these moulds, applied to the body of the vessel and then fired together. The vessels are of various forms. The technique could be used to decorate cups, vessels with a globular body, a wide mouth, an everted rim or with one or more handles, jugs with three handles, an everted neck and a globular body, intended beakers, and finally flat or round flasks (Déchelette 1904, 236-306; Wuilleumier, Audin 1952, 9-15; Vertet 1969, 94 – 126). Although there is archaeological evidence of the production of vessels with applied decorations at the

Gasworks pottery workshop in *Aquincum*, so far we have not found a Rhône-valley vessel or an imitation that could have served as a direct template. Interestingly, however, already at the beginning of the twentieth century, Friedrich Drexel and András Alföldi drew attention to the similarity between the motifs used on vessels decorated with applied medallions and cake moulds (Drexel 1916, 19-20, Alföldi 1918-1919, 2-3). This has since been noted repeatedly in the literature on the subject (e.g. Alföldi 1945, 67; Ruscu 1992, 126; Weidner 2009, 137).

Dulcia, libum, crustulum

The find-spot of the disc with the Danaë depiction does not settle the function of the artefact. If the find-spot is recorded incorrectly and the object does not come from a grave, but indeed belongs to the Gasworks pottery workshop operating earlier on the site, both interpretations are still possible. The pottery workshop, after all, produced vessels with applied decorations as well as cake moulds. The punctuated, profiled and wide rim of the disc, however, leads me to accept Bálint Kuzsinszky's identification of the artefact's function and call it a cake mould.

What could be made with such moulds? In a different Pannonian town – Savaria, modern-day Szombathely – a cake mould was found with a rim on which the letters DULC were later scratched. This refers either to the sweet cakes (*dulcia* or *dulciamen*) that were made with it, or to the confectioner (*dulciarius*) (Rómer, Désjardins 1873, 165-166, Nr. 425; Alföldi 1918-1919, 7; Alföldi 1938, 337-338; Table LVII 3a-b; Bollard-Raineau, Szabó 2010, 55, fig. 5). *Dulcia* meant all kinds of cakes made with flour and honey (Darembert-Saglio, entry for *dulcia*, *dulciarius*) and *dulciamen* was used as a synonym of *placenta*, the most common term for cakes (*Thesaurus Linguae Latinae* online, entry for *dulciamen*).

Cake moulds from the Danube region, with a known precise find-spot, were found in pottery workshops (Kuzsinszky 1932, 223 – 244; Alföldi 1938, 326; Delbó 2015, 96; Cociş, Ruscu 1994, 124), bakery (Delbó 2015, 99), graves (Kuzsinszky 1932, 223; Cociş, Ruscu 1994, 123), public buildings and private houses (Cociş, Ruscu 1994, 123-124). Dan Ruscu, however, has also published two pieces from the sanctuary of Liber Pater in *Apulum* (Ruscu 1992, 125-126). The motifs on several moulds also suggest that their use was connected with the worship of this deity.

According to Ovid, honey cakes were sacrificed to Liber Pater, and these cakes (*liba*) were named after the god (Ov. *Fast.* 3.733-736). Varro writes that *libum* was given this name because the cakes were sacrificed to the gods (Varro *Ling.* 5.106). He later also writes that priestesses of the god would sell these cakes to customers during the festival of *Liber Pater*, the *liberalia* (Varro *Ling.* 6.14). Martial on his birthday, which fell on the festival of *Matronalia*, also made an offering of *libum* (Mart. 10.24). The recipe of the *libum* has been preserved in Cato's treatise *On Agriculture* (Cato *Agr.* 75, 76). Based on this, *libum* was made with cheese, wheat flour and eggs, formed into a loaf and baked on bay leaves. According to Ovid, honey was also added to the *libum* (Ov. *Fast.* 3.735-736, 761-762). Horace, too, calls *libum* a honey cake (Hor. *Epist.* 1.10.10-11). In his commentary on Virgil's *Aeneid*, Servius writes that *libum* was a cake made with honey and oil (Serv. *Aen.* 7.109). It is, therefore, likely that the cake moulds (or a part of them) from the Danube region were used to bake cakes – which may be considered *liba* – to be offered as sacrifice to the gods.

At the beginning of the twentieth century, some four hundred terracotta moulds and fragments were found inside storage vessels in a cellar in Ostia. These were likely used for baking cakes of the same size. The author, who published the discovery, connected the artefacts to the festivities of *epula publica*, during which cake (*crustulum*) and honey wine (*mulsum*) would be handed out (Pasqui 1906, 359-373). Inscriptions, primarily from Italy, show that it was customary for the municipal *élite* to offer their fellow citizens cake and wine (*crustulum et mulsum*) at the unveiling of statues, the construction of temples, on the birthday of the donator or the emperor, during festive games and on other occasions. Researchers connected the flat, circular moulds, popular in the Danube region, with this custom – i.e. that these too were used for *crustulum*-baking (Drexel 1916, 17-18; Alföldi 1918 – 1919, 6; Alföldi 1938, 313, 318). The etymology of *crustulum* (or *crustula* according to the *Thesaurus Linguae Latinae* online entry for *crusta*), can also be found in Varro, who writes that the term comes from the *crust* (*crusta*) of porridge, since porridge, in a way, casts off its 'hide' (Varro *Ling.* 5.107). *Crustulum*, however, is not necessarily a festive cake. In literary sources, it appears commonly among the products of confectioners (*pistor dulciarius*) (Apul. *Met.* 10.13); teachers gave *crustulum* to boys learning the alphabet (Hor.

Sat. 1.1.25); *crustulum* was used to console children (Sen. *Epist.* 99.27), and *crustulum* vendors also appeared among other peddlers in the baths (Sen. *Epist.* 56.2). This cake type was, therefore, rather common in everyday life as well. The disc depicting the story of Danaë may perhaps have been used for baking such cakes. Beyond the erotic image, it may perhaps have also expressed – by reference to the birth of Perseus, one of the greatest heroes in Greek mythology – wishes for the birth of a brave and strong child who was born of a sensual union.

* I would like to express my gratitude to Zoltán Quittner for helping me in translating the original text.

References

Alföldi 1918 – 1919

A. Alföldi, *Pannoniai agyagminták és vonatkozásaik a császárkorra*, “Archaeologiai Értesítő” 38 (1918-1919), 1-36.

Alföldi 1938

A. Alföldi, *Tonmodel und Reliefmedaillons aus den Donauländern*, “Dissertationes Pannonicae” 2.10 (1938), 312-341.

Alföldi 1945

A. Alföldi, *Új agyagminták és medaillonok Pannoniából és Dáciából. Tonmedaillons und Runde Kuchenformen aus Pannonien und Dacien*, “Folia Archaeologica” 5 (1945), 66-73.

Bollard-Raineau, Szabó 2010

I. Bollard-Raineau, Á. Szabó, *Les moules à crustulum de la Pannonie romaine*, in *Le blé, l'autre or des Romains Bavay catalogue de l'exposition présentée au musée/site archéologique départemental de Bavay du 17 mars au 31*, Bavay 2010, 51-59.

Boardman 1996

J. Boardman, *Athenian Red Figures Vases. The Archaic Period*, London 1996².

Cociş, Ruscu 1994

S. Cociş, D. Ruscu, *Reliefmedaillons und Tonmatrizen aus Dakien*, “Alba Regia” 25 (1994), 121-135.

Delbó 2015

G. Delbó, *Kuchenformen aus Brigetio*, in L. Borhy, K. Tankó, K. Dévai (eds.), *Studia archaeologica Nicolae Szabó LXXV annos nato dedicata*, Budapest 2015, 95-104.

Déchelette 1904

J. Déchelette, *Les vases céramiques ornés de la Gaule Romaine II*, Paris 1904.

- Drexel 1916
F. Drexel, *Crustulum et mulsum*, "Römisch-germanisches Korrespondenzblatt" 9 (1916), 17-22.
- Kuzsinszky 1890
B. Kuzsinszky, *Az aquincumi ásátások 1882-1884 és 1889*, "Budapest Régiségei" 2 (1890), 75-160.
- Kuzsinszky 1892
B. Kuzsinszky, *Római kori temető Aquincumban*, "Archaeologiai Értesítő" 12 (1892), 446-448.
- Kuzsinszky 1932
B. Kuzsinszky, *A gázgyári római fazekastelep Aquincumban, Das grosse römische Töpferviertel in Aquincum bei Budapest*, "Budapest Régiségei" 11 (1932), 1-423.
- Lassányi, Szeredi 2020
G. Lassányi, A. Szeredi, *Feltárások a volt Óbudai Gázgyár északi részén, Excavations in the Northern Part of the Gas Factory in Óbuda*, "Aquincumi Füzetek" 24 (2020), 112-120.
- Pasqui 1906
A. Pasqui, *Ostia - Nuove scoperte presso il Casone*, "Notizie degli Scavi di Antichità" 3 (1906), 357-373.
- Póczy 1956
K. Póczy, *Die Töpferwerkstätten von Aquincum*, "Acta Archaeologica Hungarica" 7 (1956), 73-138.
- Rómer, Désjardins 1873
F. Rómer, E. Désjardins, *A Magyar Nemzeti Múzeum római feliratos emlékei*, Budapest 1873.
- Ruscu 1992
D. Ruscu, *Über die Kuchenmatrizen aus dem Heiligtum des Liber Pater von Apulum*, "Ephemeris Napocensis" 2 (1992), 125-134.
- Settis 1985
S. Settis, *Danae verso il 1495*, "I Tatti Studies in the Italian Renaissance" 1 (1985), 207-237.
- Topál 2003
J. Topál, *Die Gräberfelder von Aquincum*, in P. Zsidi (ed.), *Forschungen in Aquincum 1969-2002*, Aquincum Nostrum II. 2. Budapest 2003, 161-167.
- Vertet 1969
H. Vertet, *Observations sur les vases à médaillons d'applique de la vallée du Rhône*, "Gallia" 27 (1969), 93-133.
- Weidner 2009
M.K.N. Weidner, *Matrizen und Patrizen aus dem römischen Trier*, Trierer Zeitschrift Beiheft 32, Trier 2009.

Wuilleumier, Audin 1952

P. Wuilleumier, A. Audin, *Les médaillons d'applique gallo-romains de la vallée du Rhône*, Paris 1952.

Zsidi, Hárshgyi, Vámos 2009

P. Zsidi, P. Hárshgyi, P. Vámos (eds.), *Aquincumi látványraktár, Visual Store at Aquincum*, Budapest 2009.

English abstract

A small, round terracotta mould is on display at the permanent exhibition of the *Aquincum* Museum of the Budapest History Museum. It portrays an episode from the story of Danaë from Greek mythology: the scene where Zeus visits the imprisoned Argive princess in the form of a golden shower. Although the depiction is rather risqué, it likely has a classical antecedent. The mould came from the site of one of the *Aquincum* Civil Town's pottery workshops, but according to the records it was found not among the ruins of the workshop, but in a grave from the area, which later came to be used for burials. The artefact was either a mould used for producing applied medallions for vessels or a cake mould – highly popular in the Danube region – used for baking cakes (*dulcia*, *liba*, or *crustula*).

keywords | Danaë; Aquincum; terracotta mould.

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*)

Le Danae di Petrarca (e non solo)

Andrea Torre

Across the growing pattern Jupiter
Varied and multiplied
His amorous transformations [...].
The lap of Danaë opened
Only to a shower gold [...].
In each of these Arachne
Gave Jove rich new life.
Ted Hughes





1 | Lorenzo Lotto, *Allegoria della Castità*, 1505, olio su tela, Washington, National Gallery of Art.

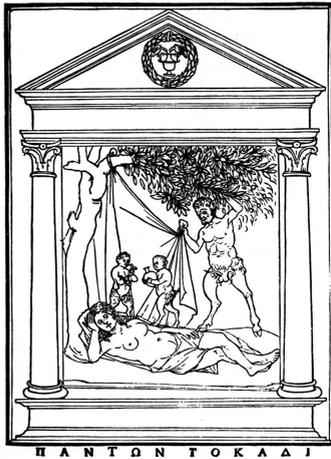
In un'indagine volta a identificare con maggior precisione il soggetto della *Allegoria della Castità* di Lorenzo Lotto conservata alla National Gallery of Art di Washington [Fig. 1], Enrico Maria Dal Pozzolo ha intravisto nel modulo rappresentativo della 'ninfa dormiente' il correttivo necessario per infondere maggior compostezza ed eleganza a quella che per molti è il primigenio e principale modello testuale di riferimento del dipinto, ossia l'iconografia poetica della Laura di *Chiare, fresche e dolci acque* (Rvf 126). Come correttamente sottolinea Dal Pozzolo, il soggetto petrarchesco risulta palmare soprattutto se si circoscrive l'analisi alla zona mediana

del quadro. La figura femminile al centro della scena, adagiata a un tronco di lauro e irrorata da una pioggia di fiori che un putto alato cosparge dall'alto, non è però sola, dal momento che accanto a lei vediamo un satiro, coricato a destra in primo piano e spiato da una satira, nascosta dietro a un albero, "curiosa e attratta" (Dal Pozzolo 1992, 103). Con il diaframma del nostro obiettivo più aperto, la scena potrebbe essere letta, nel suo insieme, come la tematizzazione figurativa di quello sguardo desiderante che sembra caratterizzare tutti i personaggi dell'immagine; e in tale configurazione complessiva potrebbe recarci alla memoria anche la relazione scopica dispiegata in un altro *fragmentum* petrarchesco, il primo madrigale del *Canzoniere* (Rvf 52):

Non al suo amante piú Diana piacque,
 quando per tal ventura tutta ignuda
 la vide in mezzo de le gelide acque,
 ch'a me la pastorella alpestra et cruda
 posta a bagnar un leggiadretto velo,
 ch'a l'aura il vago e biondo capel chiuda,
 tal che mi fece, or quand'egli arde 'l cielo,
 tutto tremar d'un amoroso gielo.

Il testo ci propone una variazione petrarchesca sul racconto ovidiano del tragico incontro tra Diana e Atteone, e presenta più di un punto di contatto tematico-stilistico con la stanza conclusiva della “canzone delle trasformazioni”, dove l’*io lirico* petrarchesco conosce la stessa triste fine del personaggio ovidiano (*Rvf* 23, 141-160). Il madrigale si articola in una geometria strutturale che esalta precisi parallelismi formali e semantici tra i suoi elementi, e rende ben perspicuo il processo dialettico che conduce il racconto dell’*io lirico* a riflettersi, con implicazioni antropologico-esistenziali, nell’episodio mitico-letterario delle *Metamorphoses*, portando la vitale esperienza soggettiva della poesia lirica ad alimentare il piano sovraindividuale dell’*exemplum* (cfr. Vanossi 1986 e Vecce 2006). I versi delle due terzine (rispettivamente *comparatum* e *comparandum*, secondo la codificazione arsnovistica della forma madrigale) si rispecchiano infatti puntualmente secondo la posizione, e riverberano nelle tre proposizioni in cui si articola il conclusivo distico di sintesi. Dopo l’ostensione del soggetto lirico realizzata nel gruppo dei primi versi, e la rappresentazione dell’oggetto del desiderio nel gruppo dei secondi, si dichiara infatti nel distico finale la natura *visiva* della relazione attivata tra i due personaggi, e l’effetto irrazionale e destabilizzante che tale rapporto genera (cfr. più nel dettaglio in Torre 2012, 111-124).

Una progressiva attenuazione caratterizza la tensione narrativa dell’episodio ovidiano nel passaggio dal poema latino (dove viene rappresentata la feroce punizione spettante a chi ha avuto l’incontinenza di svelare il sacro) alla stanza della canzone “delle trasformazioni” (dove la visione tragica s’interrompe sulla metamorfosi disumanizzante di un poeta-amante destinato a un perenne e dolente canto solitario: cfr. *Rvf* 23, 157-160 “ch’i’ senti’ trarmi de la propria imago, | e in un cervo solitario e vago | di selva in selva ratto mi trasformo: | e ancor de’ miei can’ fuggo lo stormo”), fino ai versi del madrigale 52 (dove non v’è traccia del violento epilogo). L’attenuazione non implica però necessariamente un integrale ripiegamento sulla tradizionale *levitas* del metro, permanendo in tutta la sua essenziale drammaticità il nucleo tragico dell’appropriazione petrarchesca del motivo mitologico, ossia la perdita di una piena coscienza di sé da parte dell’individuo amante. Al netto dell’epilogo tragico proprio del sottotesto ovidiano, il madrigale si focalizza dunque sul momento dello sguardo desiderante, e in tal senso potrebbe costituire un’attendibile, seppur parziale, didascalìa del dipinto di Lotto.



2 | Ninfa dormiente scoperta da un satiro, xilografia da Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia 1499, f.e I.

Mettiamo ora da parte quanto di esso ci ha mostrato il *fragmentum* 52 e torniamo all'analisi di Dal Pozzolo, nonché ai referenti iconografici e letterari lì rinvenuti, a commento soprattutto del dettaglio centrale della figura femminile. Seppur presentando sveglia la fanciulla, l'iconografia dispiegata sembra effettivamente rinviare al motivo archetipico e archeologico della cosiddetta *Ninfa delle acque* (forse rappresentante Arianna svelata da un satiro); motivo che in età moderna, oltre alla famosa *Venere* di Giorgione (per cui cfr. Szépe 1996), trova una tra le sue più celebri elaborazioni nella xilografia dedicata a Venere "genitrice di tutte le cose", rinvenibile entro l'apparato illustrativo

dell'*Hypnerotomachia Poliphili* e verosimilmente derivata da un bassorilievo posto a ornamento di una fontana [Fig. 2]:

La quale bellissima nympha dormendo giacea commodamente sopra uno explicato panno. Et sotto il capo suo bellamente intomentato et complicato in puvinario grumo era. Et una parte poscia del dicto aptissimamente fue conducta ad coprire quello che conveniente debi stare caelato. Cubendo et sopra il fianco dextro ritracto il subiecto brachio cum la soluta mano sotto la guancia il capo ociosamente appodiava. Et l'altro brachio libero et sencia officio distendevasi sopra il lumbo sinistro derivando aperta al medio dilla polposa coxa (Colonna, *Hypn. Pol.* I, 71).

Ricordiamo, con Salvatore Settis, che proprio l'*Hypnerotomachia* costituisce il passo decisivo per l'ingresso dell'antica *fabula* di Danae "nell'iconografia profana":

Il *Triumphus tertius*, reinscenando l'*imagerie* petrarchesca, presenta Danae *situ sublimata* sopra un carro tirato da unicorni: quasi un nuovo 'trionfo di Castità', che in ogni caso deve assai più alla già ben stabilita tradizione iconografica che al testo del Petrarca, e però in bilico fra l'omaggio alla

pudivizia di Danae (consacrato dal suo ‘habito subtile di puelitia politura’ e dagli unicorni ‘alla gelida Diana riverenti’), e la celebrazione degli amori di Giove (i due trionfi precedenti rappresentano infatti Europa sul toro, Leda e il cigno) (Settis 1985, 213).

Sulla doppia interpretazione di Danae, quale *imago voluptatis* o *imago pudicitiae*, ritorna anche, con nuove proposte esegetiche e testimonianze documentarie, Centanni 2013.

A testimonianza della vischiosità delle attestazioni figurative e letterarie del motivo si potrebbe allegare al dossier proposto da Dal Pozzolo anche un passaggio della prima novella della quinta giornata del *Decameron*, quella in cui il rozzo Cimone si innamora scorgendo una fanciulla dormire in un boschetto e “amando divien savio”:

Andatosene adunque Cimone alla villa, e quivi nelle cose pertinenti a quella esercitandosi, avvenne che un giorno, passato già il mezzo dì, passando egli da una possessione ad un'altra con un suo bastone in collo, entrò in un boschetto il quale era in quella contrada bellissimo, e, per ciò che del mese di maggio era, tutto era fronzuto; per lo quale andando s'avvenne, sì come la sua fortuna il vi guidò, in un pratello d'altissimi alberi circuito, nell'un de' canti del quale era una bellissima fontana e fredda, allato alla quale vide sopra il verde prato dormire una bellissima giovane *con un vestimento in dosso tanto sottile, che quasi niente delle candide carni nascondeva*, ed era solamente dalla cintura in giù coperta d'una coltre bianchissima e sottile; e a' piè di lei similmente dormivano due femine e uno uomo, servi di questa giovane. La quale come Cimone vide, *non altramenti che se mai più forma di femina veduta non avesse*, fermatosi sopra il suo bastone, senza dire alcuna cosa, con ammirazione grandissima *la incominciò intentissimo a riguardare*” (Dec. 5, 1, §§ 6-8, corsivi miei).



3 | Cimone e Efigenia, 1360-1365, disegno a penna da Giovanni Boccaccio, *Decameron*, Paris, Bibliothèque nationale de France, cod. it. 482 f. 102r.

Il passaggio boccacciano è interessante anche perché conosce una traduzione visiva che presenta un impianto assai prossimo a quello dell'immagine dell'*Hypnerotomachia*. Come ha perfettamente mostrato Vittore Branca, Boccaccio volle "integrare nel suo capolavoro l'impegno di narratore in parole con quello di narratore in figure e la gestualità descritta con quella rappresentata", e ciò è ben visibile nei "disegni a tre colori coi quali verso il 1360-65 volle arricchire e rafforzare la narratività della redazione giovanile del *Decameron*", quella risalente al 1349-1351 e ora conservata nel codice It. 482 della Bibliothèque Nationale di Parigi (Branca 1999, I, 5). I disegni si riferiscono quasi sempre alla prima novella delle varie giornate e ciò fa sì che proprio le vicende di Cimone, e anche il momento dell'incontro (visivo) con Efigenia, siano illustrati nel manoscritto [Fig. 3].

Oltre a esplicitare i riscontri testuali transcodificati da Lotto e a ricostruire il contesto culturale trevigiano che ha visto nascere il dipinto, Dal Pozzolo rinviene anche alcune soluzioni stilistiche e strutturali, adottate dal pittore veneto per superare le difficoltà insite nella trasposizione visiva del testo letterario, in una delle più interessanti esperienze di visualizzazione estesa della poesia petrarchesca (Dal Pozzolo 1992, 113). Mi riferisco all'incunabolo G.V.15 della Biblioteca Queriniana di Brescia (*IGI* 7517), un esemplare della stampa veneziana (Vindelin da Spira, 1490) del *Canzoniere* commentato e illustrato da Antonio Grifo (su cui cfr. Frasso, Mariani Canova, Sandal 1990; Gibellini 2000; Zaganelli 2000; Cossutta 2004). Di origini veneziane e formatosi presso lo studio patavino, Antonio

Grifo visse tra il tardo Quattrocento e il primo Cinquecento, e fu particolarmente attivo come poeta e uomo di corte a Milano al servizio di Galeazzo Sanseverino, Gian Galeazzo Sforza e soprattutto di Ludovico il Moro e Beatrice d'Este (cfr. Marcozzi 2002a). La sua produzione poetica ci è giunta grazie al ms. autografo Ital. Z 64 [=4824] della Biblioteca Marciana di Venezia, che presenta interventi grafici affini non solo a quelli dell'incunabolo Queriniano ma anche a quelli che alimentano il commento verbovisivo alla *Commedia* dantesca nell'esemplare dell'incunabolo stampato a Venezia il 18 novembre 1491 da Pietro de Piasi Cremonese e tuttora conservato presso la Casa di Dante in Roma (con segnatura C 23; *IGI* 364; e su cui cfr. Marcozzi 2015). In entrambi gli incunaboli il corredo iconografico accompagna l'intero testo, traducendo visivamente i contenuti dei versi poetici, e condividendo con esso responsabilità narrative e semantico-linguistiche (cfr. Zaganelli 2005-2006). Sfogliandone le carte, incontriamo differenti gradi di interazione tra i codici: talora una piana trasposizione visiva della poesia di Dante e di Petrarca, talora una sua più o meno originale esegesi (in controcanto, a volte dissonante, con il dettato dei canonici commenti testuali), talora una sua più tendenziosa riscrittura organizzata intorno a immagini segnate da differenti investiture simboliche. È interessante notare che per ognuna di queste modalità di trattazione visiva dei testi poetici è possibile rinvenire un'elaborazione proprio del motivo iconografico di Danae.



4 | Francesco Petrarca, *Canzoniere*, Venezia, Vindelin da Spira, 1470, c. 25r, Brescia, Biblioteca Queriniana, Inc. G.V.15.

Dal Pozzolo ricorre soltanto all'incunabolo bresciano, soffermando l'attenzione sulle strette tangenze dell'iconografia di due vignette con il dipinto della National Gallery, tangenze difficilmente riconducibili alla effettiva conoscenza di questo volume da parte di Lotto, bensì alla mediazione di uno o più prototipi comuni. La postura della "Laura" lottesca sottoposta a una danaea pioggia dorata è, ad esempio, analoga a quella in cui Grifo ritrae Petrarca, in margine al *fragmentum* 66, coricato a terra sul fianco, appoggiato di schiena a un albero e col braccio sinistro adagiato sulla coscia, ossia secondo un'iconografia che doppia quella del dipinto quale espressione di voluttà, soprattutto "grazie al doppio senso evocato dal serpente che,

abbondantemente utilizzato in altri luoghi del testo in segno di lussuria, qui indica fuori da ogni equivoco il sesso maschile" (Dal Pozzolo 1992, 112) [Fig. 4].

Si noti a questo proposito che tra le più singolari invenzioni visive di Grifo va senz'altro rubricata la particolare configurazione simbolica attraverso cui, lungo quasi l'intero percorso lirico, viene ritratto il protagonista. Il Petrarca-agens assume infatti solitamente le fattezze di un libro trafitto da una freccia e avvolto nelle spire di un serpentello, tradizionale simbolo del traviamiento erotico. Proposto nella versione emblematica del libro o, come qui, con l'agens in forma umana, questo modulo iconografico intende comunque offrire un ritratto morale, interiore, del poeta ferito dallo strale amoroso e continuamente tentato dalla lussuria, nonché una chiave di lettura della vicenda narrata lungo il *Canzoniere*: quella di un individuo consapevole dell'errore che segna la sua esistenza, e che è intenzionato a seguire un percorso di salvezza morale e spirituale (cfr. Cossutta 1998, 425). Integrando ulteriormente le considerazioni di Dal Pozzolo, è opportuno anche sottolineare che la sestina 66 presenta tra le sue sei costitutive parole-rima proprio il termine "pioggia", dispiegato

nelle prime due strofe in locuzioni tutt'altro che neutre, se lette in relazione all'iconografia del dipinto di Washington e al motivo mitologico che esso sottende, nonché alla dinamica metamorfica e all'effetto di rallentamento estatico, comuni tanto alla scena pittorica quanto all'episodio ovidiano: "tosto conven che si converta in pioggia" (v. 3) e "quando cade dal ciel più lenta pioggia" (v. 12).



5 | Francesco Petrarca, *Canzoniere*, Venezia, Vindelin da Spira, 1470, c. 42v, Brescia, Biblioteca Queriniana, Inc. G.V.15.

Proprio il dettaglio della pioggia è invece l'elemento determinante che induce Dal Pozzolo ad accostare il dipinto di Lotto e la vignetta con cui Grifo commenta figurativamente la canzone 126 [Fig. 5], laddove Petrarca ritrae le "belle membra" di Laura, accanto a "Chiare, fresche et dolci acque" e sotto una pioggia di fiori, nelle fattezze di una novella Danae, sì, ma anche stratificando in lei la figura evangelica di Maria – (Lc 1.35: "et virtus Altissimi obumbravit tibi") secondo un' *interpretatio christiana* della figura di Danae e una lettura figurale che si rinvergono, come ha mostrato Settis (1985), anche nell' *Ovidius moralizatus* (IV, 13) di Pierre Bersuire ("Acrisius rex cum Danaën filiam pulcherrimam haberet timens adulteros ipsam in turri aenea inclusit. Iupiter vero se in pluviam auream mutavit et per tegulas

domus in gremium virginis distillavit: & sic ipsam in specie auri impraegnavit et in ea Perseum generavit. [...]: ibi a love id est a spiritu sancto exstitit impraegnata & descendente pluvia aurea id est dei filio in gremium uteri virginalis Perseum id est christum deum & hominem concepit") – e quella dell'epifania di Beatrice nel Paradiso terrestre (*Purg.* XXX, 28-32: "così dentro una nuvola di fiori [...] donna m'apparve", su cui cfr. Cipollone 1998, 29-46, dove si mostrano le affinità tra il congedo di *Rvf* 23 e *Purg.* 32, 109-117, in nome della convergenza tematica tra l'allusione petrarchesca a Danae stuprata da Giove e la sequenza del carro violato, della puttana e del gigante nel Paradiso terrestre dantesco): ancora un emblema di voluttà, quindi, ricordato e al contempo negato attraverso

l'evocazione memoriale di preclari *exempla castitatis*. Come lucidamente dimostrato da Fenzi 2003, del resto, l'intero cruciale momento della visione di Laura disvelata, messo in scena nella canzone 126, è oggetto di un analogo, ossimorico, movimento congiunto di memoria e di oblio: si tratta di ricordare una visione che ha indotto oblio, ossia di muovere a ritroso nel passato per riattualizzare un evento estatico che fa avvertire i suoi effetti solo come nostalgica eco (vv. 56-60: "carco d'oblio [...] e sì diviso | da l'immagine vera"), e attraverso questa spola memoriale ripristinare nel presente l'attesa di una nuova fuoriuscita dal tempo (v. 27: "Tempo verrà"). Drammatizzata in emblema, la stessa dinamica di senso presiede anche il sonetto 189, arcimboldesco autoritratto dell'io lirico, costruito attraverso un accumulo *per symbola* delle reazioni emotive e intellettive indotte dal ricordo dominante di Laura; un accumulo che paradossalmente "colma d'oblio" la mente del poeta, lo riempie di un sentimento del nulla, perché proprio l'assenza (di Laura) è l'unica *res memoranda servata memoriter* dal poeta (sulla questione rimane fondamentale Agosti 1993). La forza della parola petrarchesca sta infatti nel far percepire quasi inavvertibile, e straziante proprio in tale insignificanza, la distanza tra la presenza materiale di Laura, quale corpo, e la sua presenza memoriale, quale ricordo (cfr. Torre 2016). L'interpretazione visiva di Grifo, al netto del registro sensuale proprio della ricezione cortigiana della poesia di Petrarca, sembra contemplare tutte le sfumature testuali appena ricordate, soprattutto perché va a configurare la figura femminile ritratta come un puro oggetto del desiderio offerto a uno sguardo concupiscente (fisico o mentale), ma che a tale sguardo concupiscente non ha ancora ceduto.



6 | Francesco Petrarca, *Canzoniere*, Venezia, Vindelin da Spira, 1470, c. 22r, Brescia, Biblioteca Queriniana, Inc. G.V.15.

La memoria dell'archetipo mitologico-iconografico di Danae parrebbe dunque soggiacere a entrambi gli interventi illustrativi di Grifo appena analizzati: da una parte, il ricordo della postura voluttuosa di Danae, con quel grembo focalizzato quale luogo sessualmente ospitale, è reinterpreted, sul margine di *Rvf* 66, nella forma di un Petrarca-agens impregnato dalla propria pulsione erotica (che si sostanzia in una corporalità marcata per postura e attributi); dall'altra, l'ingegnosa soluzione della pioggia miracolosa, quale rapace contatto tra umano e divino, viene letteralmente rifunzionalizzata (passando da deflorazione a celebrazione floreale) a fianco di *Rvf* 126, per ritrarre la castità di una Laura tangibile solo da un desiderio purificato, quasi sacro (con i fiori che subentrano, appunto, alle monete). In tal senso, non risulta dettaglio secondario il ricorso della medesima "modella" che troviamo sui margini queriniani di *Rvf* 126 (uno dei tipi mediante cui è ritratta Laura lungo l'intero esemplare bresciano, come sottolinea Cossutta 2004, 67) anche per l'illustrazione della "Diana implicita" del madrigale 52 discusso in avvio [Fig. 6] e della "Diana esplicita" della canzone 23. Nell'incunabolo, la connessione ideale fra i tre testi viene dispiegata sintagmaticamente attraverso l'assunzione della medesima figura per la rappresentazione

realistica di tre personaggi differenti (anche se allusivamente correlati via paragone).

L'esegesi figurativa compiuta da Antonio Grifo evidenzia dunque una triangolazione di senso tra i suddetti *fragmenta*, che anche di recente la critica ha ritenuto poter esser comprovata da salde persistenze d'ordine semantico-formale (come la condivisione di sintagmi, parole-rima e del "nome secreto" *l'aura / Laura*; cfr. Capovilla 1982-1983, 474). Ma soprattutto, essa mostra come attraverso l'apparato iconografico si vada qui dispiegando una "lettura attenta dei metri e delle parole (concetti, metafore, allusioni), non solo quelle contenute nel singolo carme, ma anche quelle che, in carmi diversi, vicini o lontani, possono essere 'criticamente' legate da un filo interpretativo" (Cossutta 2004, 66); come si vada insomma articolando una nuova narrazione visiva parallela al racconto poetico.

Se ci soffermiamo proprio sul commento visivo al *fragmentum* 23, non possiamo peraltro non notare la mancata visualizzazione dell'episodio di Giove e Danae evocato da Petrarca nel congedo. Generalmente attento a illustrare tutti gli ipotesti ovidiani della canzone, ritmandone la diegesi metamorfica con vignette referenziali, Grifo sceglie di disattendere l'allusione dei vv. 161-163 ("Canzon, i' non fu' mai quel nuvol d'oro | che poi discese in preziosa pioggia, | sì che 'l foco di Giove in parte spense"); e nel far ciò mostra forse la volontà di doppiare fedelmente il dettato testuale, laddove si nega l'identificazione dell'io lirico con l'infoiato Giove-"preziosa pioggia" che scende dal cielo sulla terra per ingravidare Danae ("i' non fu' mai"), e viene invece accolta la similitudine con il Giove-"uccel che più per l'aere poggia", vettore dell'amato Ganimede al cospetto degli dèi ("ma fui ben"). Si noti a questo proposito che nella canzone delle metamorfosi il referente mitologico cui Petrarca ricorre è sempre un soggetto che subisce passivamente gli effetti del proprio desiderio e mai un oggetto che si trasforma per imporre le proprie voglie su un oggetto del desiderio. In tal senso, il rifiuto della metamorfosi in pioggia d'oro risulta del tutto coerente e sigilla un testo in cui costantemente si nega la corporalizzazione del desiderio; desiderio che deve invece essere confinato entro l'impalpabile dimensione verbale del canto di lode o di lamento: "Ovid's tales are manipulated in order to emphasize the woman's chaste distance from sexual desire and the poet's affirmation of a poetry

which honors its subject and does not evoke a sexual context” (Bly 1995, 348). Ecco allora sulla c. 9v dell’incunabolo queriniano, ad accompagnare il testo, soltanto l’immagine di un’imponente aquila che reca nel becco un ramo di lauro (la Laura-Ganimede *innalzata* dal canto petrarchesco).



7 | Francesco Petrarca, *Canzoniere*, Venezia, Vindelin da Spira, 1470, c. 9v, Brescia, Biblioteca Queriniana, Inc. G.V.15.

Ma la negazione testuale, così come la sua coerente rimozione illustrativa, comporta comunque la rievocazione memoriale dell’episodio ovidiano, insieme a tutta la sua allusiva licenziosità (cfr. ancora Bly 1995, 355-356; e anche Valori 1995, 28, dove si evidenzia un altro interessante *locus* petrarchesco: “Una forma privilegiata è quella della prima mutazione che è insieme l’alloro di Dafne, Laura e soprattutto il lauro poetico; fra i vari miti allusi spicca tuttavia anche quello di Danae, la cui negazione è in realtà esaltazione di un termine di riferimento sublime. Se il poeta non giunge ad esser ‘nuvol d’oro’ recupera almeno la ‘fiamma’ come parte di quel ‘foco’ amoroso che Danae-Egina accese in Giove placabile solo al mutarsi in pioggia d’oro, non molto diversa dalla feconda pioggia di versi che altrove il poeta attende da Dio: ‘Così sventura over colpa mi priva / d’ogni buon frutto, se l’eterno Giove / de la sua gratia sopra me non piove’ [CLXVI, vv. 12-14]”). E il solo ricordo del termine di paragone negato sopravvive forse nella figura femminile nuda del margine interno

(Diana, sì, ma anche la Laura di *Rvf* 126, e per ciò un po' pure Danae) verso cui si rivolge, col medesimo eccitato trasporto riscontrato nella vignetta di *Rvf* 66, il pittogramma *alias* dell'io lirico [Fig. 7].



8 | Dante Alighieri, *Commedia*, Venezia, Pietro de Piasi, 1491, c. 283r, Roma, Casa di Dante, Inc. C 23.

Assente nel corredo illustrativo dell'incunabolo queriniano del *Canzoniere*, un'esplicita, compiuta e canonica rappresentazione di Danae si può invece rinvenire nell'altra illustre esperienza di esegesi verbovisiva prodotta da Grifo, l'esemplare quattrocentesco della *Commedia* conservato presso la Casa di Dante in Roma [Fig. 8]. La parte superiore del margine esterno della c. 283r è infatti occupata da una fedele rappresentazione dell'episodio mitologico di Danae e Giove, che vale quale marca mnemonica connotante la divinità a cui è intitolato il cielo ove sono ambientati gli eventi del XIX canto del *Paradiso*: a tale funzione semantica possono ricondursi anche la vignetta raffigurante l'accoppiamento di Leda

e il cigno (all'inizio del canto XX) e, appena prima, quella sulla rete di Vulcano (ad apertura del canto XV, in corrispondenza del cielo di Marte). Un indubbio edonismo di matrice cortigiana traspare da questi, e altri analoghi, interventi figurativi, attraverso cui Grifo pare livellare, in nome di un'umanistica continuità tra paganesimo classico e messaggio cristiano, la progressione verticale, di materia e di stile, perseguita da Dante. Nel caso specifico dell'illustrazione del mito di Danae, possiamo notare che, in un certo senso, essa dialoga con la pagina miniata di *Rvf* 23 (e con le altre, appena analizzate, 'occorrenze' di Danae dell'incunabolo queriniano) nel suo voler accostare due complementari configurazioni di Giove: l'autoritaria guida degli dèi pagani, simbolo di ogni temporale sovranità (l'aquila), e l'incontinente soggetto desiderante il cui corpo metamorfico diviene un unico grande organo sessuale, simbolo di una divinità che non ha nulla a che vedere con quella cristiana (la pioggia).

Anche il contestuale attributo dell'oro contribuisce a marcare l'episodio mitologico nella direzione di una sua rifunzionalizzazione morale. Ne possiamo rinvenire traccia già in Orazio, *Ode* III, 16, risoluto attacco del poeta contro i danni collaterali della ricchezza, posto fin dall'inizio sotto l'insegna dell'esemplare vicenda della figlia del re di Argo:

Inclusam Danaëm turris aenea | robustaeque fores et vigilum canum | tristes
excubiae munierant satis | nocturnis ab adulteris, | si non Acrisium virginis
abditae | custodem pavidum Iuppiter et Venus | risissent: fore enim tutum
iter et patens | converso in pretium deo. | Aurum per medios ire satellites | et
perrumpere amat saxa potentius | ictu fulmineo... (vv. 1-11).

Proprio in ragione della sua emblematica immagine mitologica d'apertura il testo oraziano è rubricato in quel ritratto poetico dell'autore latino che Petrarca ci offre in una delle epistole del XXIV libro delle *Familiare*s dirette ai suoi *auctores peculiare*s: "Dum Danae pluvia fallitur aura" (*Fam.* 24, 10, v. 107). Nel dodicesimo dialogo del secondo libro del *De remediis utriusque fortune* (*De amissa pecunia*) i versi 9-11 dell'ode oraziana vengono invece direttamente citati da Petrarca nel contesto della lunga tirata della *Ratio* volta a deplorare il vano lamento del *Dolor* per la perdita di ricchezze materiali: "Nonne 'aurum per medios ire satellites et perrumpere [...] saxa potentius ictu fulmineo' atque hinc pudicitie simul ac vite insidias

provenire? Imbre aureo Danaës expugnata virginitas [...] probat” (*Rem.* 2, 12, 12).



9 | Franciscus Petrarca, *Von der Artzney bayder Glück, des guten und widerwertigen*, II, 12, Augsburg, Steyner, 1532.

Nel quadro di un’analisi che si sta continuamente muovendo tra testi letterari e testi visivi dobbiamo qui incidentalmente ricordare che proprio il *De remediiis* conosce un’interessante esperienza di visualizzazione nella sua prima traduzione tedesca pubblicata ad Augsburg nel 1532 per i tipi di Steyner (su cui, anche per rinvio alla bibliografia pregressa, si veda Enenkel 2006). Questa edizione è dotata di un ricco apparato illustrativo, di configurazione emblematica

e di valenza mnemonica; un apparato costituito da 261 xilografie, una per ogni dialogo dell’opera. A introdurre il capitolo in questione troviamo la rappresentazione di una baruffa per il possesso di sacchi pieni di monete [Fig. 9]. Indipendentemente dal fatto che l’immagine costituisca una probabile visualizzazione dell’aneddoto che occupa la parte conclusiva del testo o una generica resa dei conflitti indotti dalla bramosia di ricchezza, credo che vada evidenziato il dettaglio posto al centro della xilografia: quella pioggia di monete che fuoriesce dal sacco e si disperde sul terreno, vera e propria allusione visiva all’episodio di Danae evocato ad avvio di dialogo. Un’analoga elaborazione del medesimo dettaglio ci è peraltro offerta da una successiva testimonianza figurativa del mito di Danae, prodotta anch’essa nel contesto del puritanesimo nordeuropeo per mano di Joachim Wtewael. Il pittore di Utrecht è infatti autore di un disegno, conservato alla Graphische Sammlung di Monaco di Baviera, in cui Giove fa cadere su Danae una pioggia di monete d’oro, schiacciando una sacca che, nelle sue mani, assume l’ambigua forma di un fallo con testicoli, chiara allusione alla divina fecondazione pecuniaria della principessa di Argo [Fig. 10].



10 | Joachim Wtewael, *Giove fa cadere su Danae una pioggia di monete d'oro*, incisione, Monaco di Baviera, Graphische Sammlung.

Quella del *De remediis* non è l'ultima testimonianza della figura di Danae che si incontra nel Petrarca latino. Per completare il repertorio delle occorrenze, vale la pena di ricordare anche quella in chiusa alla *Familiares* XX, 1, per l'analisi della quale però è necessario affrontare preliminarmente la sua probabile fonte: un passaggio del primo libro delle *Confessiones*. Qui Agostino si scaglia contro un'educazione fondata esclusivamente sulla letteratura profana della classicità, portando la propria esperienza a testimonianza e riflettendo di fatto sull'effettiva funzione morale di una lettura allegorica delle favole mitologiche:

Ita vero non cognosceremus verba haec, imbrem aureum et gremium et fucum et templa caeli et alia verba, quae in eo loco scripta sunt, nisi Iovem ad exemplum stupri, dum spectat tabulam quandam pictam in pariete, ubi inerat pictura haec Iovem quo pacto Danaë misisse aiunt in gremium quondam imbrem aureum, fucum factum mulieri? Et vide, quemadmodum se concitat ad libidinem quasi caelesti magisterio [...] Non omnino, non omnino per hanc turpitudinem verba ista commodius discuntur, sed per haec verba turpitude ista confidentius perpetratur [...] et tamen ego, deus meus, libenter haec didici et eis delectabar miser" (*Conf.* 1, 16, 26).

Il passo agostiniano è di rilievo per più questioni trattate nel corso del presente saggio. Innanzitutto la dialettica *intus-extra* propria del neoplatonismo cristiano, declinata qui attraverso la contrapposizione tra le dorate *performances* di una divinità metamorfica esaltata dai *verba* degli autori classici e il vero *exemplum* del Dio cristiano fondato sulle *res* della fede. L'appariscente materialità dell'oro si fa emblema di tale dialettica, e contribuisce a proiettarla anche sul piano etico, dove il rifiuto dei beni terreni è per il buon cristiano sicuro viatico verso la ricchezza spirituale. In tale senso va letta anche la derivata reprimenda di Petrarca, in *Fam.* XX, 1, 26-27, contro la subdola onnipotenza di Mammona, a suo avviso ben allegorizzata dallo stupro aureo perpetrato da Giove su Danae:

Postremo – invitus dicam sed veritas cogit – non modo potens sed omnipotens pene est aurum, et omnia que sub celo sunt, auro cedunt, auro serviunt; et pietas et pudicitia et fides, omnis denique virtus et gloria aurum supra se vident, inque ipsos animos celitus nobis datos – pudor! – feci terre et rutilanti imperium est metallo. Hoc reges ligat atque pontifices, hoc homines et ut aiunt, ipsos etiam Deos placat, nec quicquam inexpugnabile inaccessibleque auro est. Quod sciens Iupiter, ut custodite mulieris pudicitiam rapturus ferreas portas effringeret, in imbrem aureum se se vertit; tali deo dignum opus. Deus autem noster, quicquid sui agant successores, ipse pudicitiam amat, aurum spernit, avaritiam detestatur (*Fam.* 20, 1, 26-27; dello stesso tenore è anche una postilla petrarchesca che compare sui margini del codice Par. Lat. 78801-2 [f. 135r] a fianco di *Iliade* XIV, 315, una delle più antiche attestazioni letterarie del mito di Giove e Danae: “Libidines Iovis multe. Pulcer deus insanorum miserorum”).

La focalizzazione moralistica dell'interpretazione del mito che Agostino ci offre implica ovviamente una riflessione sulle modalità di ricezione delle storie antiche, sul margine di autonomia interpretativa del lettore e sugli effetti in lui prodotti da tale esperienza di fruizione. Da questo punto di vista è interessante che Agostino affronti la questione ricorrendo a un esempio letterario (tratto dal terenziano *Eunuchus*, vv. 585-589) che tematizza la corruzione spirituale indotta in un giovane dall'eccitante contemplazione del soggetto erotico di una pittura che dobbiamo immaginare perturbante tanto per l'eccezionale bellezza della figura femminile ritratta, quanto per l'esplicita rappresentazione dell'atto erotico che la vede impotente protagonista. Passiva preda di una doppia

violazione: quella del dio metamorfico, interna al quadro; e quella del giovane eccitato, esterna ad esso.

Lo statuto di rappresentazione artistica che Agostino riconosce al soggetto di Danae risulta peraltro pienamente coerente con la più estesa elaborazione classica di questo mito, quella che Ovidio ci offre in più punti delle *Metamorphoses*, e in particolare nel contesto dell'episodio di Aracne (VI, 113), dove la vicenda della figlia del re di Argo è uno degli amori degli dèi intessuto dalla ricamatrice lidia nella sfida con Minerva. Non poche sono peraltro le testimonianze che "rimandano esplicitamente a un'immagine di Danae con la pioggia d'oro, che viene data costantemente come un'immagine 'dipinta'. Abbiamo già ricordato Terenzio, e Agostino che lo cita; si può aggiungere che Donato, commentando quel passo dell'*Eunuchus*, dichiara che quella di Danae è *pictura apta domi meretricis*. Anche Stazio menziona, fra altre immagini, una *Danaë culpata sinus*, e Marziale una *Danaë picta*, mentre Plinio il Vecchio ricorda una *Danae* del celebre pittore Nicia, ma senza dare né descrizione né notizie ulteriori" (Settis 1985, 224). La relazione scopica criticata da Agostino non è altro che la variazione di uno dei motivi più frequentati dalla rappresentazione (verbale e iconica) a soggetto erotico, quella da cui siamo partiti per il nostro percorso tra parole e immagini, e che vede un satiro osservare una ninfa addormentata. Si tratta di una situazione di visione che, tradizionalmente, mette in scena il contrasto tra l'aggressività intrusiva dello sguardo maschile e l'inconsapevole esibizione del corpo femminile. La variazione è interessante non solo perché comporta l'inversione dell'identità sessuale dell'oggetto dello sguardo desiderante, ma anche perché può rientrare in quella tipologia di scene voyeuristiche in cui il punto di vista del soggetto osservante si dispone, quasi inconsapevolmente, a venir assunto dal lettore/spettatore:

Nelle interpretazioni rinascimentali l'atto di scoprire e di spiare segretamente è frequentemente accentuato, in modo tale da sviluppare il tema dello sguardo proibito. Così un argomento talmente fondamentale al nostro discorso contemporaneo sulla sessualità, quale lo sguardo dello spettatore, riveste anche uno spazio privilegiato per l'analisi di molte stampe rinascimentali, dove per la prima volta venne ripreso dalla produzione antica (Talvacchia 2001, 206).

E tale situazione di visione conosce a sua volta una variante, anch'essa già esperita in contesto petrarchesco (coi *fragmenta* 23 e 52), nell'episodio ovidiano di Diana e Atteone, incentrato appunto sul caso di una divinità violata dal *voyeurismo* passionale e conoscitivo di un cacciatore; caso di *voyeurismo* che, secondo la suggestiva lettura di Leonard Barkan, si connota anch'esso narcisisticamente per il suo mettere in scena uno sguardo (Atteone) che riflette se stesso in un'immagine speculare (Diana) ove sono sintetizzate le due componenti (e i due tempi) della sua identità: predatore e preda, caccia e morte (cfr. Barkan 1986, 45: "Acteon and Diana are both hunters, and so, in perceiving the naked goddess, the young man is looking in a sort of mirror and seeing a transfigured, sacred form of his own identity. [...] This equation - of Acteon with the holy form of himself as hunter - inexorably brings about the complementary equation, of Acteon with the beastly form of himself as hunter, the stag whom he has been hunting"; e si veda anche Vickers 1981). La reversibilità dei destini è ovviamente il dato differenziale rispetto alla vicenda di Giove e Danae.



11 | Tiziano Vecellio, *Danae*, 1545 ca., olio su tela, Napoli, Museo di Capodimonte.

In considerazione della capillare permeabilità dei miti ovidiani nella cultura rinascimentale e della vischiosità della situazione narrativa appena analizzata non può di certo sorprendere rinvenire un adattamento dell'*exemplum* agostiniano da parte di un petrarchista polivalente come Lodovico Dolce, molto attento alle modalità di rifunzionalizzazione della cultura classica entro la letteratura moderna (quella che costui contribuiva a definire tra i torchi delle stamperie veneziane) e al ruolo dell'immagine nelle dinamiche socio-culturali dell'epoca (sulla scorta del mentore Pietro Aretino). L'adattamento in questione compare in una lettera che, probabilmente nel 1555, Dolce invia ad Alessandro Contarini per descrivergli nel dettaglio il dipinto su *Venere e Adone* realizzato da Tiziano per Filippo II di Spagna. Ricordiamo che, per ammissione dello stesso Tiziano, il quadro doveva fare *pendant* con "la Danae, che io già mandai a Vostra Maestà, [la quale] si vedeva tutta dalla parte dinanzi; ho voluto in quest'altra poesia variare, e farla mostrare la contraria parte,

acciocché riesca il camerino, dove hanno a stare, più grazioso alla vista” (Dolce, *Aret.*, 80) [Fig. 11].

Esempio, fra i tanti, di lettera artistica incentrata sulla descrizione di un dipinto, il testo di Dolce sull'*Adone* tizianesco costituisce un'interessante riflessione sulla pluralità degli statuti e delle funzioni dell'immagine (in specie erotica) in quanto oggetto (il dipinto), in quanto testo (le ecfraresi che, quasi a gara, Dolce e Contarini si scambiano), e in quanto *phantasma* (l'immagine delineata nella mente del lettore dalle parole di Dolce). Fin dall'*incipit* Dolce sottolinea il carattere agonistico del proprio atto ecfrastrico, la sfida con la *descriptio* poetica di Contarini implicando anche una sfida tra i due dipinti descritti (e tra i loro artefici), nonché una sfida tra potenzialità della pittura (antica o moderna) e potenzialità della parola (l'ecfrasi vincente sarebbe infatti superiore a tutte le immagini reali realizzate nel tempo sul medesimo soggetto):

Se io sapessi ora così ben ritrarre a vostra signoria con le mie parole l'Adone di Tiziano, come ella pochi di sono dipinse a me con le sue il quadro di Raffaello da Urbino, io mi dò a credere indubitatamente che voi direste che non fu mai da dipintore antico né da moderno imaginata, né dipinta cosa di maggior perfezione. Pure quel tanto, che io ne saprò ombreggiare con questa penna, basterà, se io non m'inganno, a crear nel vostro bell'animo una maraviglia tale, quale alquanto a dietro produsse la mia lingua in quello del magnifico messer Pietro Gradenico, in guisa che sognandosi egli la notte una eccellenza incomparabile, il giorno che seguì, volendone certificar gli occhi suoi, andato a vederlo, trovò che l'effetto di gran lunga avanzava la sua imaginazione, et il mio abbozzamento (Dolce, *Lettera su Venere e Adone*, 67-68).

Dolce insiste soprattutto sulla reazione emotiva e cognitiva che l'opera d'arte, da sola o attraverso la mediazione di una descrizione testuale, può suscitare nei suoi fruitori. Una reazione all'immagine (e al suo doppio ecfrastrico) che, come vediamo nella finale allusione all'aneddoto pliniano sulla *Venere cnidia* scolpita da Prassitele (*Nat. hist.* 36, 4, 21), può anche assumere i connotati di un sintomo fisico, riflesso incondizionato della stretta connessione tra piano sensoriale e piano immaginativo, tra corpo e psiche:

Vi giuro, signor mio, che non si trova uomo tanto acuto di vista e di giudizio, che veggendola non la creda viva: niuno così affreddato da gli anni, o sì duro di complessione, che non si senta riscaldare, intenerire, e commuoversi nelle vene tutto il sangue. Né è maraviglia che se una statua di marmo poté in modo, con gli stimoli della sua bellezza, penetrar ne le midolle d'un giovane, ch'ei vi lasciò la macchia [...] (Dolce, *Lettera su Venere e Adone*, 70).

Un'immagine – quella di Venere che abbraccia Adone – corporalmente vitale, e proprio per questo necessitante di uno sguardo che a sua volta si faccia corpo – come sottolinea Georges Didi-Huberman commentando proprio il passo dolciano –, di un corpo che le “risponda con il proprio sintomo o avvenimento, erotico e ‘figurale’ allo stesso tempo: circolazione esemplare dell'umore e del pigmento tra soggetto dipinto e soggetto-*voyeur*” (Didi-Huberman [1985] 2008, 62), ma anche – sviluppando ulteriormente la dinamica di *mise en abîme* dell'atto di visione – tra soggetto narrato e lettore-*voyeur* (per cui cfr. Zorach 2011, 129: “L'obscénité se définit non par un contenu ou même par un style, mais par ses effets, par le fait de brouiller les limites, entre la représentation et l'action, entre le spectateur et la chose vue, entre les catégories [humain, animal, objet]. C'est un effet de contamination: en regardant l'obscénité, on devient, soi-même, obscène”). Proprio ciò che Agostino comprendeva, e stigmatizzava.

La lettera a Contarini è però solo una delle esecuzioni dolciane del mito ovidiano di Adone. La variazione più compiuta sono le *Stanze nella Favola d'Adone* pubblicate nel 1545 insieme alla commedia *Il Capitano*. La rielaborazione del *plot* ovidiano è qui consistente e chiama in causa anche personaggi assenti nell'ipotesto, come Giunone e Giove. Proprio quest'ultimo è immortalato in una situazione del tutto analoga a quella dell'*adulescens* corrotto di Agostino, colto in un momento di eccitazione a sèguito della visione, dall'alto, delle “bellezze estreme” di un Adone (che già gli “avevano tocco il core” a tal punto da oscurare in esso “la piacciuta beltà di Ganimede”) impegnato nell'amplesso con Venere (ott. 23-24):

Ma tornando al pratello, in che giacea
La bella diva al bel fanciullo in seno,
Ella di lui, et ei di lei, bevvea
Per le luci nel cor dolce veleno;

Giove nel cielo, ond'ambidue vedea,
D'amoroso desio scaldato e pieno
Mirava Adon: né più lo punge o fiede
La piacciuta beltà di Ganimede.

Dunque ne gli occhi suoi gli occhi lucenti
La dea fisava; e poi che mille volte
Le labbra impresse in quei coralli ardenti,
Ov'eran d'ambidue l'anime accolte,
Sciolse la lingua in sì sòavi accenti
Che tai non fia giamai ch'orecchia ascolte.
S'aperse il cielo, e con chiaro baleno
Nembo di rose e fior' lor cadde in seno (Dolce, *Stanze nella Favola d'Adone*,
83-84).

Ritratto durante questa perturbante esperienza scopica, la figura di Giove è idealmente accostabile, secondo Dolce, a quella di ogni osservatore del dipinto di Tiziano, e come tale non può non essersi sentita "riscaldare, intenerire, e commuoversi nelle vene tutto il sangue"; non può non aver provato davanti al bel garzone la stessa insopprimibile pulsione erotica suscitata, *teste* Plinio, nel giovane osservatore della *Venere cnidia* di Prassitele (cfr. *Nat. hist.* 36, 4, 21: "Nec minor ex quacumque parte admiratio est. Ferunt amore captum quendam, cum delituisset noctu, simulacro cohaesisse eiusque cupiditatis esse indicem maculam"). Il "sintomo [...] erotico e 'figurale'" sarebbe qui da riconoscere in quel "Nembo di rose e fior'" che dal "cielo [...] cadde in seno" ai due amanti. Sotto un tale punto di vista l'immagine poetica parrebbe riproporre articolazioni strutturali (il motivo dello sguardo eccitato) e soluzioni espressive (la sublimazione del desiderio erotico) che abbiamo già incontrato, in avvio, nella narrazione visiva di Lotto. Essa recupera altresì quella variante lirica del motivo della pioggia d'oro attraverso cui Giove feconda Danae, autorizzata da Petrarca (*Rvf* 126, 40-45: "Da' bei rami scendea | (dolce ne la memoria) | una *pioggia di fior sopra 'l suo grembo*; | ed ella si sede | umile in tanta gloria, | coverta già de l'amoroso *nembo*") e prontamente sfruttata nell'illustrazione di Antonio Grifo. Nobilitazione idillica di un dono fastoso e perverso che - ricorda Jean Starobinski - "cade dall'alto verso il basso, come segno di una potenza

arbitraria e sovrabbondante” (Starobinski 2003, 29; ma cfr. anche Starobinski 1995).

Bibliografia

Fonti

Agostino, *Conf.*

Agostino, *Confessiones*, a cura di Ch. Mohrmann, Milano 1992.

Boccaccio, *Dec.*

G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, Torino 1992.

Colonna, *Hypn. Pol.*

F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili* [1499], a cura di M. Ariani e M. Gabriele, Milano 1998.

Dolce, *Aret.*

L. Dolce, *L’Aretino, ovvero, Dialogo della pittura; con l’aggiunta delle lettere del Tiziano a vari e dell’Aretino a lui* [1557], Milano 1863.

Dolce, *Lettera su Venere e Adone*

L. Dolce, *Lettera su Venere e Adone di Tiziano* [1554], in *Variazioni su Adone*, I. *Favole lettere idilli (1532-1623)*, a cura di A. Torre, Lucca 2009.

Dolce, *Stanze nella Favola d’Adone*

L. Dolce, *Stanze nella Favola d’Adone* [1545], in *Variazioni su Adone*, I. *Favole lettere idilli (1532-1623)*, a cura di A. Torre, Lucca 2009.

Petrarca, *Fam.*

F. Petrarca, *Rerum familiarium libri*, ed. critica a cura di V. Rossi, Firenze 1993.

Petrarca, *Rvf*

F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di S. Stroppa, Torino 2011.

Petrarca, *Rem.*

F. Petrarca, *De remediis utriusque fortune*, a cura di U. Dotti, Torino 2013.

Plinio, *Nat. Hist.*

Gaio Plinio Secondo, *Storia naturale*, introduzione di G.B. Conte, prefazione di I. Calvino, 5 voll., Torino 1982-1988.

Riferimenti bibliografici

Agosti 1993

S. Agosti, *Gli occhi le chiome. Per una lettura psicanalitica del Canzoniere di Petrarca*, Milano 1993.

Barkan 1986

L. Barkan, *The Gods Made Flesh. Metamorphosis and the Pursuit of Paganism*, New Haven-London 1986.

Blanc 1988

P. Blanc, *Une réécriture égotiste de la mythologie: Pétrarque et la chanson des métamorphoses*, "Cahiers d'Etudes Romanes" XIII (1988), 145-162.

Bly 1995

M. Bly, *Danaë and Consummation in Petrarch and Heywood*, "Comparative Literary Studies" 32 (1995), 3, 343-359.

Branca 1999

V. Branca, *Il narrar boccacciano per immagini dal tardo gotico al primo Rinascimento*, in V. Branca (cura di), *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, Torino 1999, I, 3-37.

Brenkman 1974

J. Brenkman, *Writing, Desire, Dialectic in Petrarch's "Rime 23"*, "Pacific Coast Philology" 9 (1974), 12-19.

Capovilla 1982-1983

G. Capovilla, *I madrigali (LI, LIV, CVI, CXXI)*, "Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti" XCV (1982-1983), III, 449-484.

Centanni 2013

M. Centanni, *Elisabetta Gonzaga come Danae nella medaglia di Adriano Fiorentino (1495)*, "La Rivista di Engramma" 106 (maggio 2013).

Cipollone 1998

A. Cipollone, *"Né per nova figura il primo alloro...". La chiusa di Rerum Vulgarium Fragmenta XXIII, il Canzoniere e Dante*, "Rassegna europea della letteratura italiana" 11 (1998), 29-46.

Cossutta 1998

F. Cossutta, *Il Maestro Queriniano interprete di Petrarca*, "Critica letteraria" XXVI (1998), 419-448.

Cossutta 2004

F. Cossutta, *Tra iconologia ed esegesi petrarchesca. Note sulla Laura Queriniana*, "Humanitas" LIX/1 (2004), 66-82.

Enenkel 2006

K.A.E. Enenkel, *Der Petrarca des 'Petrarca-Meisters': zum Text-Bild-Verhältnis in illustrierten De remediis-Ausgaben*, in K.A.E. Enenkel, J. Papy (eds.), *Petrarch and his readers in the Renaissance*, Leiden-Boston 2006, 91-170.

Dal Pozzolo 1992

E.M. Dal Pozzolo, *"Laura tra Polia e Berenice" di Lorenzo Lotto*, "Artibus et historiae" XIII (1992), 25, 103-127.

Didi-Huberman [1985] 2008

G. Didi-Huberman, *La pittura incarnata. Saggio sull'immagine vivente* [ed. or. *La Peinture incarnée*, Paris 1985], Milano 2008.

Dutschke 1997

D. Dutschke, *Francesco Petrarca Canzone XXIII from First to Final Version*, Ravenna 1997.

Fenzi 2003

E. Fenzi, *Saggi petrarcheschi*, Firenze 2003.

Föcking 2000

M. Föcking, *Petrarcas "Metamorphoses": Philologie versus Allegorische Verwendung in "Canzone 23"*, "Germanisch-romanische Monatsschrift" L (2000), 271-297.

Frasso, Mariani Canova, Sandal 1990

G. Frasso, G. Mariani Canova, E. Sandal, *Illustrazione libraria, filologia e esegesi petrarchesca tra Quattrocento e Cinquecento. Antonio Grifo e l'incunabolo Queriniano*, Padova 1990.

Freedman 2007

L. Freedman, *The Vainly Imploring Goddess in Titian's Venus and Adonis*, in J. Woods-Marsden (ed.), *Titian: Materiality, Likeness, Istorica*, Turnhout 2007, 83-96.

Gentili 1988

A. Gentili, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Roma 1988.

Gibellini 2000

P. Gibellini, *Il Petrarca per immagini del Dilettante Queriniano*, "Annali Queriniani" I (2000), 41-62.

Ginzburg 1986

C. Ginzburg, *Miti, emblemi, spie*, Torino 1986.

Gorni 2004

G. Gorni, *La Canzone XXIII o il nodo della lingua in Petrarca*, "Cenobio" LIII, (2004), 4, 303-314.

Marcozzi 2002

L. Marcozzi, *La biblioteca di Febo. Mitologia e allegoria in Petrarca*, Firenze 2002.

Marcozzi 2002a

L. Marcozzi, *Grifo, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, vol. LIX, 2002, 400-402.

Marcozzi (ed.) 2015

Comedia di Dante con figure dipinte. L'incunabolo veneziano del 1491 nell'esemplare della Casa di Dante in Roma con postille manoscritte e figure dipinte, Commentario all'edizione in fac-simile, a cura di L. Marcozzi, Roma 2015.

Martinelli 1977

B. Martinelli, *Petrarca e il ventoso*, Bergamo 1977.

Pertusi 1964

A. Pertusi, *Leonzio Pilato fra Petrarca e Boccaccio. Le sue versioni omeriche negli autografi di Venezia e la cultura greca del primo Umanesimo*, Roma-Venezia 1964.

Rearick 1996

W.R. Rearick, *Titian's Later Mythologies*, "Artibus et historiae" XVII (1996), 33, 23-67.

Rossi 2003

T. Rossi (a cura di), *Il codice parigino latino 7880.1 Iliade di Omero tradotto in latino da Leonzio Pilato con le postille di Francesco Petrarca*, Milano 2003.

Santagata 1990

M. Santagata, *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, Bologna 1990.

Settis 1985

S. Settis, *Danae verso il 1495*, "I Tatti Studies in the Italian Renaissance" 1, 1985, 207-237.

Starobinski 2003

J. Starobinski, *La poesia dell'invito*, Genova 2003.

Starobinski 1995

J. Starobinski, *A piene mani. Dono fastoso e dono perverso*, Torino 1995.

Sturm-Maddox 1985

S. Sturm-Maddox, *Petrarch's Metamorphoses. Text and subtext in the Rime sparse*, Columbia 1985.

Szépe 1996

H.K. Szépe, *Desire in the Printed Dream of Poliphilo*, "Art History" XIX (1996), 3, 379-392.

Talvacchia 2001

B. Talvacchia, *Il mercato dell'eros: rappresentazioni della sessualità femminile nei soggetti mitologici*, in C. Acidini Luchinat (cura di), *Monaca, moglie, serva, cortigiana: vita e immagine delle donne tra Rinascimento e Controriforma*, Firenze 2001, 193-245.

Torre 2009

A. Torre (a cura di), *Variazioni su Adone, I. Favole lettere idilli (1532-1623)*, Lucca 2009.

Torre 2012

A. Torre, *Vedere versi. Un manoscritto di emblemi petrarcheschi (Baltimore, Walters Art Museum, ms. W476)*, Napoli 2012.

Torre 2016

A. Torre, *Memoria*, in R. Brovia, L. Marcozzi (cura di), *Lessico critico petrarchesco*, Roma 2016, 182-194.

Valori 1995

L. Valori, *I talenti di Danae*, "Semicerchio" 12 (1995), 18-32.

Vanossi 1986

L. Vanossi, *Petrarca e il mito di Atteone*, "Romanische Zeitschrift für Literaturgeschichte" X (1986), 1-2, 3-20.

Vecce 2006

C. Vecce, *Francesco Petrarca. La rinascita degli dèi antichi*, in G.C. Alessio (cura di), *Il mito nella letteratura italiana, I. Dal Medioevo al Rinascimento*, Brescia 2006, 177-228.

Vickers 1981

N. Vickers, *Diana Described. Scattered Woman and Scattered Rhyme*, "Critical Inquiry" VIII (1981), 265-279.

Zaganelli 2000

G. Zaganelli, *Dal 'Canzoniere' del Petrarca al Canzoniere di Antonio Grifo: percorsi metatestuali*, Perugia 2000.

Zaganelli 2005-2006

G. Zaganelli, *Narrare per immagini: il caso del Petrarca illustrato da Antonio Grifo*, "Atti e Memorie della Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze" n.s. LXVII-LXVIII (2005-2006), 275-287.

Zorach 2011

R. Zorach, "*La terre encor aux ongles demouroit*": *définir l'obscène dans le champ visuel*, in H. Roberts, G. Peureux, L. Wajeman (éds.), *Obscénités Renaissance*, Genève 2011, 129-162.

English abstract

Starting from the analysis of both the *Allegory* of Lorenzo Lotto (Washington, National Gallery of Art) and its connections with Petrarch's *Canzoniere*, this essay aims to study some Petrarchan interpretations of the mythological episode of Danaë. Following the double thematic thread of the excited gaze and the sublimation of desire, this analysis matches literary and visual sources, focusing on the illustrative set of the "Incunabolo Queriniano" produced by Antonio Grifo as well as on the moralised elaboration of the figure of Danaë in some Latin texts by Petrarch, and finally on some poetic *ekphraseis* by the Venetian Renaissance author Lodovico Dolce.

keywords | Petrarch; Danaë; Book illustration.

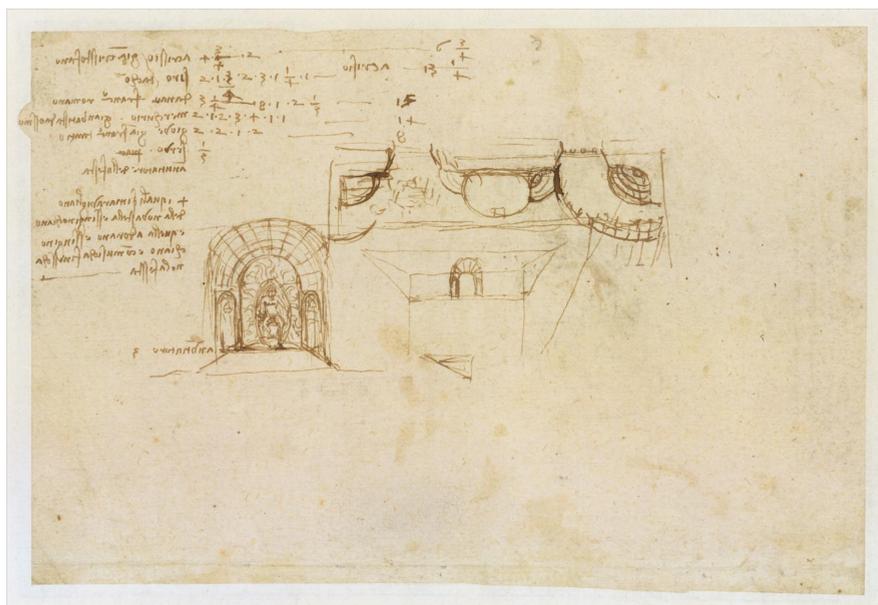
La Redazione di Engramma è grata ai colleghi - amici e studiosi - che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.

(v. Albo dei referee di Engramma)

“Ella si siede sola sopra un scanno; io mi vo’ tramutare in pioggia d’oro”

Note sulla Comedia de Danae di Baldassarre Taccone

Piermario Vescovo



1 | Leonardo Da Vinci, Disegno e appunti relativi alla scena per la *Comedia di Danae* di Baldassarre Taccone, 1495, disegno a inchiostro su carta, New York, Metropolitan Museum of Art.

Preliminari

Intorno alla *Comedia de Danae* di Baldassarre Taccone, allestita a Milano nel gennaio del 1496, si addensano dati ragguardevoli, per più ragioni, in un panorama scarno come quello della cosiddetta “rinascita” del teatro nelle corti settentrionali italiane tra la fine del XV secolo e l’inizio del XVI. Il manoscritto unico che la tramanda (conservato presso la Biblioteca Nazionale di Roma), offre anzitutto una dichiarazione di eccezionale rilievo per il rapporto tra testo da recitare (anzi, già recitato) e didascalie (nel

senso di descrizione sintetica dello spettacolo, non di istruzioni preventive ad esso: per il testo, si veda l'edizione dell'opera in Tissoni Benevenuti, Mussini Sacchi 1983, 291-334).

Un foglio di Leonardo Da Vinci (conservato al Metropolitan Museum of Art di New York: Steintz 1964) contiene due rapidi disegni riferiti agli elementi scenici e – ciò che appare nel rapporto di riconduzione decisivo – una lista (nella solita scrittura a specchio) che conserva in forma di rapido appunto i nomi dei personaggi e degli interpreti (dei quali alcuni identificati già da D'Ancona 1891):

Acrissio Giancristofano

Siro Tachon

Danae Francesco Romano

Mercurio Gianbattista da Ossmo

Giove Gianfranco Tantio (=Tanzio)

[*Servo Piac*: cassato]

Anuntiatore della festa

+ i quali si maravigliano della nova stella e.ss'inginocchiano e quella adorano e.ssinginocchiano e con musica finiscano la festa.

L'appunto dà conto, anzitutto, di un fatto, che l'autore (trentenne) interpretava il personaggio del servo Siro, guardiano di Danae e fedele cortigiano nella *fabula* del re Acrisio, padre di Danae, mentre egli era nella realtà, secondo quanto dichiara il tributo finale, al servizio di Lodovico il Moro, dedicatario della *festa*: "E legassi [= si leghi] ciascun ne la memoria / che 'l bel servire al mondo mai si perde. / E qui sia el fin de la famosa istoria. / E viva el Moro triunfante e verde" (V, 79-82). Il foglio è stato studiato soprattutto nel tentativo di ricostruire la macchina utile alle discese e ascese al cielo, degli dèi (Mercurio e Giove) e per l'ascesa che prelude all'inedita trasformazione finale di Danae in stella; anzi, esso si può dire il materiale che più ha attirato l'attenzione, specialmente in rapporto a Leonardo (e alla più celebre "festa del Paradiso", realizzata nel 1490 per Ludovico il Moro in onore di Isabella d'Aragona, sposa di Gian Galeazzo Sforza) e, più in generale alla scenotecnica secondo-quattrocentesca: non vogliamo tornare qui ad indagare in questa direzione (si veda, tra la bibliografia disponibile, Mazzocchi Doglio 1983), né tornare

sulla questione del rapporto con forme e generi che abbiamo discusso altrove (Vescovo 2005), ma dedicarci brevemente al testo e alle sue pendenze in rapporto al mito prescelto.

Converrà dunque partire dalla strutturazione decisamente didascalica (in una prima accezione del termine: ne vedremo tra breve una seconda, letterale) dell'azione drammatica, fatta di prese di parola dichiarative dei personaggi, scandite in ottava rima e per unità di stanza; salvo momenti particolari e contati, in cui l'ottava risulta divisa tra più dialoganti, e salvo, soprattutto, l'introduzione in un momento centrale di un doppio sonetto, a simulare una corrispondenza tra Giove e Danae per lettera messaggera.

Se quella di Danae è nella storia delle immagini – ma anche nella storia del teatro che si riferisce alle immagini – un episodio prediletto per la mobilitazione dei sensi dello spettatore, nel senso erotico del termine, tale funzione risulta nella presente *Comedia* del tutto ignorata o obliterata, nella messa in scena di una protagonista castissima. Il riferimento va ovviamente all'episodio decisivo, fondatore della tradizione per via letteraria (che soprattutto nella parte più prossima a noi di essa, dal XVI secolo, ci condiziona), della visione e della descrizione da parte del terenziano Cherea di un dipinto raffigurante questo soggetto. Finto eunuco col nome di Doro, mentre prepara il bagno per la giovane Panfila, egli osserva appunto un quadro appeso alla parete della stanza, raffigurante “la scena di Giove che, come si narra, un tempo fece piovere oro nel grembo di Danae”. Da qui la decisione di Cherea di imitare quell'esempio: “vedendo che già il dio aveva giocato un gioco simile, tanto più mi rallegravo in cuor mio, che un dio si fosse mutato in uomo e fosse giunto di nascosto in casa altrui dal tetto per ingannare una donna. E che dio! “Colui che fa rimbombare gli alti templi del cielo”. E io, povero omettino, non avrei dovuto farlo? Altro che se l'ho fatto, e assai volentieri! Mentre rimuginavo su questo tra me, chiamano la fanciulla per il bagno: andò, fece il bagno, tornò, poi la misero a letto. Io lì, fermo, in attesa di ordini. Arriva una: “Ehi, tu, Doro”, mi dice, “prendi questo ventaglio e falle vento, mentre noi facciamo il bagno”, eccetera: *Eunuchus*, III,5, vv. 580 ss.).

Agostino sceglierà proprio questo episodio per unire nella condanna della *libido deorum* pittura e teatro (*De civitate Dei*, II,7), e Boccaccio, a un'altra

svolta decisiva della tradizione occidentale, proprio nella sua immensa impresa di ricostruzione delle *Genealogie deorum gentilium*, riprende la condanna agostiniana per sciogliere il nesso tra lascività della rappresentazione e imitazione da parte dello spettatore reale, nel dichiarare peraltro sé ormai non più giovane e la propria memoria vacillante di fronte alle proprie reazioni giovanili (Vescovo 2020, 65-67):

Nam, et si peccator homo sim, non tamen gratia Ihesu Christi Cherea,
Terrentianus adulescens, sum, qui, dum a tegulis in gremium Danis
cadentem Iovem, in tabula pictum, intueretur, in optatum a se facinus
animatus est. Abiit cum annis iunioribus levitas illa, si fuisset aliquando circa
iam dicta, quod, minime memor sum! (Boccaccio, *Genealogie* XV, 9, 11).

Più in là nel tempo, quando la discesa di Giove in forma di pioggia d'oro diventerà un soggetto ampiamente diffuso nella pittura del XVI secolo, Lodovico Dolce confesserà in relazione al pittore in assoluto più memorabile, ovviamente Tiziano, rispetto al trattamento figurativo di questo e di altri miti prossimi (la Venere posta di schiena nell'unione ad Adone), una propria reazione diretta ed estrema di empatia, con la pesante allusione al "lasciar la macchia", non a caso sottoposta anche a censura da parte di studiosi moderni (Ginzburg 1986, 138).

Struttura della *Comedia*

Baldassarre Taccone, nato ad Alessandria e morto a Milano sessantenne nel 1521, fu al servizio degli Sforza per lunghi anni, ed è autore inoltre di una *Favola di Atteone* e di un poemetto per il matrimonio di Bianca Maria Sforza con Massimiliano d'Asburgo nel 1493 (si vedano le notizie in Tissoni Benevenuti, Mussini Sacchi 1983, 293).

Il testo della *Comedia di Danae* – forse da accentare *comedia* (per il panorama di riferimento si vedano miei precedenti interventi, in particolare Vescovo 2005) – fa corpo con la lettera accompagnatoria con cui l'autore lo trasmette a Madonna Lucida Chiariellia, non presente allo spettacolo mirabile, rappresentato "in casa del Signor Conte di Caiazzo", ovvero Giovanni Francesco Sanseverino, "al illustrissimo signore Duca e popolo de Milano a dì ultimo de genaro 1496" (peraltro si ricordi, nella rilevante protezione del teatro da parte del Duca di Caiazzo, il ruolo di Francesco de' Nobili, che dal personaggio terenziano rammentato acquista

proprio il soprannome di Cherea). Dopo i preliminari di rito – lo scarso pregio dell’opera, che solo l’insistenza della dedicataria ha salvato dall’oblio, eccetera – risulta di grande interesse il seguente rilievo: “E più me serìa stato grato che gli fosti stata presente, perché de simile cose l’ochio è miglior iudice de l’orecchio”. Qui, si badi, l’occhio non è lo stesso organo che legge la pagina scritta, posto che le parole del testo sono destinate all’ascolto. Se la dedicataria fosse *intervenuta*, continua l’autore, avrebbe con la sua bellezza distratto gli spettatori dalla visione dello *spectaculo* (“forse che ‘I gran concorso di principi et altri, lassata la comedia, sarebbon conversi a contemplare le divine vostre bellezze”), per cui resta da capire, al di là dell’affermazione enfatica, se ella abbia un’implicazione di partenza con la scrittura della *comedia* e con la *fiesta*. Senza alcuna menzione dell’inventore degli ingegni – evidentemente Leonardo era un altro prestatore d’opera nel servizio di corte – segue infine una rilevante annotazione:

Le parole furono come qui de sotto se legge recitate; li acti mi ingegnarò alla magnificenza vostra con le annotate postille dichiarare: alla quale sempre col core, tacendo, mi raccomando.

La parola *acti* designa qui insieme le azioni rappresentative quanto la segmentazione o articolazione della rappresentazione, nel senso appunto della divisione in atti: si osservi che il manoscritto trasmette la totalità della componente testuale dello *spectaculo*, nella sua complessiva strutturazione e significazione, comprendendo due lunghi capitoli, recitati rispettivamente tra il secondo e il terzo e tra il terzo e il quarto atto. Si tratta di testi certamente estranei alla storia di Danae, come sottolineano le curatrici dell’edizione moderna da cui citiamo (che, però, opportunamente, li riportano), ma certamente pertinenti alla “significazione” complessiva della *fiesta*, e come tali degni di essere riconsiderati, in un orizzonte di “questioni d’amore”. La vicenda di Danae, qui casta e vittima sacrificale, viene affiancata, da una parte, da un pianto per l’amata morta del primo *intermediatore* (che esibisce il simbolo del labirinto) e, dall’altra, da un lamento contro l’amante ingrata, che si promette ma non si concede, del secondo (che compie il gesto del seminare a vuoto).

La scansione o articolazione della *Comedia*, a differenza di quanto si nota in altre favole mitologiche a essa prossime, solitamente tripartite, presenta una divisione d'impronta "classica" in cinque atti (probabilmente, quindi, con qualche ambizione, anche in rapporto con l'oraziano "Neve minor neu sit quinto productior actu / fabula", *Ars poetica*, 189-190).

Dopo il prologo/argomento pronunciato dal Poeta (lo stesso Taccone, come verrebbe da intendere, o una figura di "referente" di partenza del mito sceneggiato? L'appunto di Leonardo parla di *Anuntiatore della festa*), cinque sequenze temporali scandiscono la *fabula*:

(I) Acrisio riferisce ai suoi baroni *el pronostico de Apollo* e quindi fa rinchiudere Danae in una torre, affidandola al fedele servo Siro; la seconda parte della sequenza vede il trasferimento di Siro e Danae, fino alla chiusura nella torre, e il ritorno di Siro a dare notizia ad Acrisio dell'avvenuta esecuzione del comando.

(1) un primo intermedio è sintetizzato da una annotazione: "Qui finito il primo acto sonoro li instrumenti grossi ascosi dreto a quele machine de la scena, poi Danae factassi alli merli de la torre fece questa lamentazione de amore".

(II) In continuità alla prima sequenza, la seconda comincia appunto col lamento di Danae rinchiusa, che presume in realtà un certo, indeterminato, tempo di distanza, posto che ella parla dell'esperienza d'amore, penetrato anche *in questa torre oscura e bruna*, che perseguita gli umani *fin dalla cuna* (II,3-5). Dopo sette ottave ecco il primo colpo di teatro, con il scoprimento (presumibilmente all'apertura di una cortina o sipario) del cielo:

In questo punto se discoperse uno cielo bellissimo tutto in un subito dove era Giove con li altri dei con infinite lampade in guisa de stelle.

La sequenza che segue risulta più articolata: dopo un colloquio tra Giove e Mercurio – in cui il primo si rivela preso dalla *gentil donzella, più che Diana e più che Vener bella*, dietro al *muro alto e fortissimo* – ecco la discesa e la risalita di Mercurio a portare l'ambasciata e a riportare la risposta, negativa, di Danae che ricusa l'offerta delle grazie del sommo

Giove, e quindi ancora un *secondo descendimento*. Se nel primo Mercurio restava sospeso a *mezo aria*, nel secondo il messaggero scende in terra, ovvero al piano di calpestio del palcoscenico – diverso dal piano della “terrazza” della torre in cui si trova Danae –, per tentare con l’offerta di danari la corruzione del guardiano Siro, che invece resiste e si rifiuta. Dopo il lungo dialogo tra i due – pezzo davvero centrale nell’economia della *comedia*, per l’ovvia ragione che la fedeltà di Siro al suo signore riflette quella del cortigiano Baldassarre che lo interpreta verso il Duca di Milano – una breve riferita di Mercurio a Giove, risalito al cielo, termina l’atto (*risponde... non avere potuto operare cosa alcuna*).

(2) Un secondo intermedio, stacca il secondo atto dal terzo: “Finito qui il secondo atto sonorono piffari, cornamuse, timpani et altri instrumenti occulti”: alla pausa strumentale segue il primo dei due capitoli amorosi in terza rima, come indicato da una precisissima didascalia introduttiva:

Capitolo d’amore recitato da uno che portava un laberinto per intermediare lo secondo atto de la comedia.

(III) Il terzo atto, molto più breve, vede la nuova ambasciata di Giove a Danae, stavolta non più attraverso la parola riferita dal messaggero, ma con un diretto *mandar di letre*. Mercurio recapita dunque alla fanciulla una lettera-sonetto, che questa ricambia, dopo averla lacerata, con un’altra nella stessa forma metrica. Danae si dichiara in essa del tutto indifferente alla confessione del dio (“Giove è chi parla, che si struge e chiama / te sola, se bene è da te deriso”), che giunge fino alla dichiarazione di essere lui, non lei, colui che è davvero *incarcerato*. Danae risponde consigliando l’*altitonante Giove* di guardare più in alto e di lasciarla in pace. Questa volta, senza presa di parola intermedia di Mercurio, il destinatario si sdegna e passa dalle parole ai fatti:

Tramutossi qui Giove in oro: e se vide un pezo piovere oro da cielo e Giove scomparve visibilmente: e qui sonorono tanti instrumenti che è cosa innumerabile e incredibile.

(3) Il secondo *capitolo recitato*, intermedia il terzo e il quarto atto, ove il monologo veniva accompagnato nell'esecuzione dal gesto del seminare invano, con cui l'amante non ricambiato dall'amata rievocava le vane promesse di questa.

(IV) Il quarto atto, evidentemente con un lungo arco temporale di distanza dal precedente, terminato con l'effetto speciale della pioggia d'oro, vede Acrisio preoccupato dal fatto di non avere da tempo notizie di sua figlia, e quindi mandare un servo al guardiano Siro per sincerarsi che tutto sia a posto (la porzione risulta assai interessante, perché più mosso, in prese di parola inferiori all'unità dell'ottava). Siro entra, controlla e si accorge di quanto accaduto a sua insaputa: *Soliloquio de Siro quando trova la puta gravida*, offrendo agli spettatori una dettagliata diagnosi dello stato della giovane ("Gravida certamente apare al pecto, / e il corpo ancor ne mostra magior segno") e della sua preoccupazione conseguente. La seconda parte della sequenza vede il resoconto di Siro ad Acrisio e la reazione furibonda di costui (*Desperazione de Acrisio audita la novella*), che culmina nell'ordine di annegare la figlia degenerare (che, si noti, non ha in questa versione ancora partorito Perseo) e di incarcerare Siro.

Segue all'ottava del lamento di Danae (qui precedente e non successivo al parto, quindi di diversa collocazione rispetto al frammento di Simonide, allora non ancora riemerso alla conoscenza) una significativa didascalia, che sottolinea l'attitudine della fanciulla, che guarda al cielo mentre scongiura il padre di avere pietà di lei. Al resoconto relativo all'effetto scenico, che segue, infatti, l'autore fa precedere le proprie intenzioni "compositive", offrendo alla dedicataria, che non si è beata delle meraviglie dello spettacolo, una sorta di falsa attestazione di un dato di partenza (si sottolinei il *Qui è da sapere* che apre la nota):

Qui è da sapere che Giove mosso a commiserazione de Danae, doppo la fu portata via, la converse in una stella, e li se vide di terra nascere una stella e a poco a poco andare in cielo con tanti soni che pareo che 'l palazzo cascasse.

La didascalia compendia così il grado più rilevante dell'effetto spettacolare (*che pareo che 'l palazzo cascasse*) e l'esito finale (la trasformazione di Danae in stella) in un riferimento che sembra andare alla tradizione del

mito, ma che è in realtà il principio essenziale della sua reinvenzione nella *festa*.

(4) L'ultimo intermezzo non appare, in realtà, davvero tale, posta la continuità dell'azione e la sua pertinenza al piano della vicenda principale. Si veda la didascalia:

Certe Ninfe che andavano a cazza vedendo in cielo una stella inusitata con una musica dimandarono a Giove che gli facesse intendere el caso. Per comandamento de Giove vene la dea de la immortalità così a mezzo aria e disse queste parole.

(V) Il quinto atto risulta anch'esso tale per modo di dire, in una zona indistinta tra la suddetta richiesta delle ninfe (che peraltro manca dal punto di vista testuale, presumibilmente intesa come "pezzo" musicale) e la risposta di Ebe, e le ultime ottave, in un doppio finale. Prima il ringiovanimento di Acrisio dopo il primo portento (*Qui cascata la barba, Acrisio parla*), sbrigato in tre versi, quindi un lungo monologo di Siro, liberato dalle catene, che serve da congedo e riconduce il senso della *fabula* alla cornice cortigiana.

"Pioggia celeste" e tradizione pittorica

Danae nuda, distesa sul letto, come quella contemplata dal Cherea terenziano, farà rivivere per mano dei "primi pittori" dei decenni del secolo seguente il genere del dipinto antico: dal Correggio della serie degli Amori di Giove, all'inizio del quarto decennio, per Federico II Gonzaga Duca di Mantova, a Tiziano, con le diverse versioni da lui realizzate, da quella di Capodimonte (con Cupido) a quella del Prado di Madrid (con la vecchia nutrice), ma anche nelle redazioni di bottega, oggi a Vienna e a San Pietroburgo (per un panorama sintetico e una lettura complessiva Gentili 2012, 220-221 e 258-259). Disposta a destra della protagonista, fa in questa serie il suo ingresso la figura di una nutrice vecchia e orrida, a sostituire i Cupidi di partenza (o l'Anteros di Correggio, giovane ma non più bambino, secondo altra interpretazione). Ed è appunto un Cupido nell'immagine probabilmente più antica della serie, come in un avvicinarsi di ruoli, a trattenere la vecchia, che si appresta a raccogliere un po' dell'oro che scende a pioggia dalla nube sovrastante con una

pentola, nel (perduto) dipinto del Primaticcio per la Galleria di Francesco I a Fontainebleau, testimoniatici dall'incisione di Léonard Davent.

La compagnia di una nutrice, concessa alla figlia reclusa dal padre Acrisio, dettaglio del tutto laterale e ininfluenza, è testimoniato nei paraggi dalla versione di Giovanni Andrea dell'Anguillara (i primi tre libri editi a Parigi, con dedica a Enrico II, nel 1554, e quella completa nel 1561 a Lione con dedica a Carlo IX), che dilata il brevissimo cenno a Danae offerto da Ovidio nel IV libro delle *Metamorfosi* (appena due versi, in un inciso tra il racconto della storia del padre Acrisio e del figlio Perseo, 610-611: “neque enim lovis esse putabat / Persea, quem pluvia Danaë conceperat auro”) con copioso compendio di fonti varie, e degli stessi trattamenti dei decenni precedenti. La nutrice risulta qui citata all'ottava 372, a complemento della fabbricazione del “superbo giardin” cinto da “altissime mura di metallo”, e non è detto che non si tratti di una ricaduta dalla pittura al libro: “pur per gradire in parte a l'infelice, / [Acrisio] le diede in compagnia la sua nutrice”. Una lettura di questa versione di compendio sarà utile, in ogni caso, per una miglior comprensione della personificazione di una precisa funzione, inizialmente, e qui ancora, assegnata alla stessa Danae. Al contrario del ruolo della nutrice – tornando a Baldassarre Taccone – si veda quello nella *Comedia* affidato al servo Siro, nei cui panni egli si cala, a distinguere e polarizzare la funzione del disinteresse venale del “servitore” dell'eroina.

Stralcio, dunque, le due ottave più significative (375-377), che ancora nell'Anguillara fanno dell'attrazione per l'oro, non della debolezza della carne, il movente del concedersi finale di Danae, dopo una prima resistenza, assecondando l'escogitazione sottile del piano di Giove. Alla vista dell'oro che piove sulla terrazza Danae “apre il grembo”, ovvero si solleva la falda della veste, a premessa dell'apertura di altro “grembo”. Danae osserva dapprima, non vista da Giove, da sotto una loggia la pioggia aurata cadere, ma non resiste ed esce all'aperto per “catturarla”:

Come la nube minacciar la pioggia
conosce aperto la donzella argiva,
corre e ponsi a veder sotto una loggia,
e de la vista sua l'amante priva.
Ma quando vide in così strana foggia

ch'ogni sua goccia d'or puro appariva,
lasciò il coperto e non temé più il nembo
et a la ricca pioggia aperse il grembo.

Poi che del ricco tesoro a la donzella
(che non sa quel che sia) fatt'ha il sen grave,
ne va contenta in solitaria cella,
che pensa confidarlo ad una chiave.
Or quando sola la vergine bella
Giove rimira e sospizion non have
d'arbitro o testimonio che'l palese,
la vera forma sua divina prese.

Sta per morir la timida fanciulla,
quando vede quell'or che dal ciel piove
che la forma dorata in tutto annulla
e ch'al volto divin si mostra Giove.
Or mentre egli s'accosta e si trastulla,
ella cerca fuggirlo e non sa dove:
pur tanto ei disse e tanto oro mostrolle,
che n'ebbe finalmente ciò che volle.

In questa versione l'inseminazione non procede direttamente dal liquido che scende dal cielo, attraverso una fessura del tetto, come nel mito di partenza, ma dall'unione a Giove che riprende il suo corpo, e dopo un primo atteggiamento di ritrosia, col concedersi di Danae davanti a una replicata offerta d'oro, dalla pioggia alla moneta solida.

Tornando alla pittura per "sovrani" del mezzo Cinquecento, novelli "Giovì" committenti, e in particolare a Tiziano, la giustapposizione delle figure della Danae distesa, nuda, e dell'orrida ancella, separa dunque le due funzioni, attribuendo alla seconda la cupidigia per l'oro e alla prima la lascivia: la pentola del Primaticcio o il vassoio della versione di bottega di Tiziano di Vienna, con l'accessorio aggiuntivo, o la più semplice, diretta, "apertura del grembo" con le pieghe della veste alzata, ma della vecchia, nella versione del Prado, rendono ampia ragione di ciò: la pioggia d'oro si è fatta piuttosto una grandinata di monete, nella versione della bottega tizianesca, peraltro visibili anche intorno al corpo di Danae.

“Contigit igitur ut audita formositatis eius [Danae] fama, illum concupisceret Juppiter, qui, cum ad eam accessum alium non videret, versus in auri guttam ex tegulis in gremium eius se cadere permisit, et sic pregnans effecta est”, scriveva Boccaccio, riferendosi soprattutto a Servio (glossa a *Eneide* VII, 371) nelle *Genealogie deorum gentilium* (II, XXXII-XXXIII), ma già qui una moralizzazione spicciola, a proposito di una *pudicitia virginis auro viciata*, fa il suo ingresso. Per la venalità di Danae un ottimo esempio è offerto da una miniatura di un codice del tardo Quattrocento (1475-80), per una traduzione francese del *De civitate Dei* di Agostino, su un terreno del tutto diverso da quello della moralizzazione o addirittura della figuralizzazione cristiana del mito, che avvicina e sovrappone Danae e la Vergine Maria (Den Haag, Meermanno Westrenianum Museum, 10 A 11, fol. 47: si veda la scheda di Trisciuzzi, s.d., con bibliografia). L’immagine offre, peraltro, una sintesi di due amori di Giove, rappresentato come un re di questo mondo, seduto in trono, che abbraccia un giovanetto, ovvero Ganimede (sopra si legge un cartiglio che dichiara *Jupiter fuit sodomita*), e contemporaneamente svuota nel grembo di una donna vestita alla borgognona, con tanto di cappello in testa, seduta sotto di lui, sull’orlo della pedana, ovviamente Danae, un sacchetto di monete.

Danae pudica e vittima sacrificale



2 | Maître François, *Gli amori di Giove con Danae e Ganimede*, 1475-1480, miniatura dal *De Civitate Dei* di sant’Agostino, MMW, 10 A 11, fol. 47 r., Den Haag, Museum Meermanno-Weestrenianum.

La Danae di Baldassarre Taccone risulta, sicuramente casta, toccata dal sentimento d’amore, e inconsapevole dell’ingravidamento per la pioggia celeste, che la bagna infatti seduta e non distesa, in una posizione simile a quella della signora col cappello in testa della miniatura appena considerata, ma senza traccia di venalità. Ella si rifiuta per due volte alle *avances* di Giove e appare dunque, decisamente, sul piano complessivo della favola, dall’uno all’altro “padre”, una vittima sacrificale.

Nel lamento che apre il secondo atto, un certo tempo dopo come si è detto, è la fanciulla ad affermare che Amore penetra le mura spesse della

“torre oscura e bruna”, inseguendo gli umani, e in particolare le donne, “fin dalla cuna”, offrendo una massima memorabile agli spettatori e soprattutto alle spettatrici: “Casta è colei che da se stessa è casta: / casta non è da libertà che privi” (II,9-10). Considerazione che prosegue peraltro con un paragone rilevante con l’oro accumulato e chiuso in cassa, sottratto alla circolazione: “L’oro ch’è inchiuso in la ferrata cassa / da se stesso gridando el ladro chiede” (25-26). Siro, “persona accorta, / et omo degno, grazioso e umano” (I, 99-100), testimonia il disinteresse per l’oro, in un ruolo dunque identico e contrario a quello che rivestirà la nutrice nella tradizione figurativa rinnovata di là a pochi decenni, o come un Cherea non tentato dalla concupiscenza.

Danae si rifiuta due volte, appellandosi alla sua incrollabile castità: prima all’ambasciata di Mercurio (“dilli che Danae castità qui vove / serrata in grotte concavate e marmi / sì che non venga più affaticarmi”: II, 94-96) e quindi addirittura alla sua lettera. Tra i due tentavi, Mercurio tenta di corrompere Siro, che resiste impavido all’offerta di *gran copia* di oro e d’argento, offrendo peraltro un ironico ritratto, in verso sdrucchiato, della sua fisionomia, riferibile dunque all’interprete: “Squalido in volto sei, el corpo è macero, / i piedi par che di star su se sdegnino, / perché sei secco come quercia o uno acero. / Gli altri che in corte stan, de aver se ingegnino / e d’aver pur del ben forte procacciano” (II, 212-217). Il richiamo alla macerazione sembra indirizzare una richiesta di maggior attenzione e generosità al signore reale, celebrato nella *festa*.

Il nesso della seduzione dell’oro è dunque del tutto assente dal trattamento, decisamente rigettato, tanto per Danae che per Siro, e la stessa decisione di Giove – alla fine del terzo atto, dopo il deciso rifiuto della fanciulla – si concentra in un rapido passaggio dal detto al fatto, in forma di azione senza parole o di “effetto speciale”. Qui il dettaglio essenziale, relativo alla posa di Danae nel momento dell’inseminazione celeste:

Ella si siede sola sopra un scanno;
io mi vo’ tramutare in pioggia d’oro (III,58-59).

Dunque non una Danae distesa, e tanto meno nuda, ma seduta “sopra uno scanno”, e una congiunzione carnale che si riduce all’inseminazione, senza

alcun coinvolgimento carnale, che permette accostamenti ad altre tradizioni, medievali e moraleggianti, di *typus Pudicitiae*, senza il sonno e l'assopimento di varie figure coeve, ninfe o umane.



3 | Jan Gossaert, *Danae*, 1527, olio su tavola, München, Alte Pinakothek.

Una Danae vestita e seduta, qui su un paio di cuscini, appare, col seno parzialmente scoperto, nel dipinto di Jan Gossaert detto Mabuse, firmato e datato 1527, conservato a Monaco, e per essa sono state anche proposte letture allegoriche di grado più alto, a partire dalla stanza caratterizzata come tempio che la circonda, per cui non prenderò qui partito (Corboz 2000). La tradizione delle moralizzazioni medievali di Danae e delle sue persecuzioni è stata in particolare studiata di Salvatore Settis, che giunge fino agli affreschi del Peruzzi alla Farnesina, assopita in un boschetto. In

essa anche il retroterra dei percorsi di moralizzazione, fino alla figurizzazione mariana, offerta dagli "Ovidi moralizzati" del XIV secolo, da quello in versi a quello di Pierre Bersuire, con l'accostamento alla pioggia dorata di Giove della discesa dello Spirito Santo, e con la riconduzione dello stesso gesto del sollevamento dei lembi della veste, nel fare di essa un *sinum* per raccogliere la pioggia d'oro come di sottomissione alla volontà divina.

La sequenza di immagini del saggio di Settis offre, inoltre, altri riscontri rilevanti, anche per l'ambientazione della vicenda, come, per quanto interessa da vicino l'ideazione del luogo scenico della *Comedia* milanese, la collocazione della prigionia di Danae non solo in celle con grata ma, come mostra soprattutto l'immagine di un codice della Biblioteca Casanatense, nella sommità di un'alta torre, in luogo aperto e non raggiungibile, se non appunto dall'alto e per discesa: ecco una Danae, dunque, *situ sublimata*. Qui però *auro violata* sembra designare una marca di azione violenta o coercitiva nei suoi confronti, non eliminabile, anche passando a un significato metaforico o secondo.

All'inizio dell'itinerario che guarda all'incontrario a questa tradizione, punto di partenza dell'indagine di Settis, è significativamente collocata una medaglia di Elisabetta Gonzaga, Duchessa di Urbino, datata 1495, proponendo l'identificazione con Danae della figura che appare sul suo verso, nuda, distesa, e accompagnata da un motto che la dichiara abbandonata dalla Fortuna. Qui anche il coinvolgimento tra i campioni di riscontro della nostra *Comedia*, prossima per data e ambiente culturale.

Spetta a Monica Centanni una successiva riconduzione, a partire da tale identificazione, con una decisiva contestualizzazione, ristabilendo un esatto rapporto ai casi della vita matrimoniale di Eleonora, sposata, sedicenne, nel 1488, dopo la stipula del 1486, a Guidobaldo di Montefeltro, duca di Urbino: la scelta del soggetto, con un completo scioglimento del significato di una vera e propria impresa, determinata dall'immagine e dal motto che l'accompagna, si spiega nel senso di una maternità miracolosamente invocata, posta l'impotenza *coeundi* e di conseguenza *generandi* dello sposo e i vari tentativi e voti di superarla per mettere al mondo un erede (Centanni 2017, 121-ss. e in part. 403-425). Si tratta di una ricostruzione di assoluta precisione documentaria e contestuale e, al tempo stesso, di una più ampia riflessione sulla libera riappropriazione a questa altezza cronologica, nel campo della cultura cortigiana (e con una diversa attitudine femminile), delle figure del mito, rispetto a cui i personaggi reali si fanno "attori" (dal saggio si recuperi anche e si mediti, tra gli altri riscontri, la descrizione della festa nuziale, in data 11 febbraio 1488 a Urbino, in cui si collocava una *fictione* con Giunione e Diana disputanti "con rime ellegantissime qual fusse miglior vita si la matrimoniale o la virginale": Centanni 2017, 404).

Favole mitologiche e significazione 'matrimoniale'

Se si affianca la medaglia di Eleonora Gonzaga – col suo retroterra di significazione familiare e matrimoniale, messa in rapporto alla figura del mito – al fastoso spettacolo offerto dal conte di Caiazzo a Ludovico il Moro, bisogna inoltre, e soprattutto rimuovere l'idea di una sorta di sopravvivenza di un teatro profano concepito "al modo delle sacre rappresentazioni", come lo immaginava Alessandro D'Ancona (peraltro le "sacre rappresentazioni" chiamate al confronto sono in realtà un prodotto, in altre città e contesti, appartenente ai medesimi anni e alla medesima elaborazione formale, Ventrone 1988). In generale per le *favole*

mitologiche cortigiane dell'ultimo Quattrocento e del primo Cinquecento (che trovano nelle corti di Milano, Mantova e Ferrara i loro luoghi di riferimento), la linea evolutiva di questo genere lega l'applicazione alla commedia alla parallela fortuna della tradizione "intermedia" ovidiana: il rapporto tra modelli mitologici e ottava rima conosce, infatti, di là a pochi decenni, un esaurimento sostanziale, nel rifluire dalle forme rappresentative al romanzo in ottava rima e nello svolgersi in altra direzione dell'applicazione teatrale al mito. La prevalente destinazione di questo repertorio, che è di carattere matrimoniale, trova un elemento caratterizzante nel ribaltamento del finale tragico dei miti di partenza, girato in "lieto fine" per una più acconcia destinazione alla *festa* (Vescovo 2005).

Per alcune *favole* coeve rappresentate nelle corti padane la destinazione nuziale è sicura (*Le nozze di Psiche e Cupidine* di Galeotto del Carretto, *La favola di Cefalo e Procri* di Nicolò da Correggio e altri 'adattamenti' di miti: per la seconda si veda Centanni 2007, anche per complessive osservazioni sulla ripresa cortigiana del repertorio mitico), per altre essa è stata fondatamente ipotizzata, pure nell'assunzione esemplare dello stesso finale 'tragico' (Guthmüller 1997, con la decisiva rilettura di un testo fondativo, considerato nella completezza delle componenti della "festa" originale, quale *l'Orfeo* del Poliziano). Nulla sappiamo invece relativamente al carattere e alla motivazione della festa offerta a Ludovico il Moro dal conte di Caiazzo, ma delle indagini potranno essere al proposito tentate, insieme a una collocazione della stessa figura della dedicataria del manoscritto che tramanda la *Comedia*.

Il mito originale vede due versioni principali, in cui Danae, dopo la fecondazione di Giove, è condannata dal padre ad essere chiusa in una cassa e gettata in mare, ancora gestante o insieme al figlio Perseo già venuto alla luce; la cassa viene immancabilmente ripescata in lidi differenti, nel Lazio o nell'isola di Serifo, e Danae sopravvive al supplizio, che va qui invece, almeno per lei, a buon fine.

Mentre in altre *favole cortigiane*, come abbiamo ricordato, al finale tragico-metamorfico (nel senso della sublimazione della vittima sacrificale, secondo la prospettiva di René Girard) viene sostituito un lieto fine, che sottrae i personaggi al loro destino, in questo caso la rielaborazione va in

senso esattamente contrario, dall'esito felice del racconto di partenza alla morte e trasfigurazione dell'eroina: dunque una palese reinvenzione proprio nel senso della metamorfosi che sublima la violenza mimetica, che traveste l'uccisione della vittima sacrificale. Qui Ebe interviene, davanti allo stupore delle ninfe cacciatrici alla vista della stella, a dare notizia della messa al mondo di Perseo, non si capisce però avvenuta come. Dobbiamo immaginare per caso la cassa colata a picco con la madre, subito dopo aver dato alla luce il figlio, e questi ripescato da qualcuno?

La notizia dovrebbe atterrire Acrisio, visto che Ebe lo chiama direttamente in causa:

Danae è là su tra quelle alme serene,
però s'alegri ognun ch'era turbato,
che di lui e di tua figlia Perseo è nato (V, 14-16).

Danae, dunque, è stata metamorfosata da Giove impietosito (che ha avuto, comunque, da lei discendenza, per permettere a Perseo di continuare la storia) in stella splendente, emblema in cui rifulge la sua virtù, a illuminare la via agli spettatori e alle spettatrici della *festa*. Siro viene sciolto dalle catene e riacquista la sua libertà, pronunciando un lungo monologo conclusivo, dedicato al servire a corte. Quanto ad Acrisio, che di Danae ha provocato la morte, egli ritorna per prodigio giovane, come mostra la caduta della barba posticcia di scena, ed esce di scena, sembra, allegro e spensierato, con un finale di aperta violazione:

Qui cascata la barba, Acrisio resta giovane. Acrisio parla:

l' te ringrazio, Giove, il vedo espresso,
contento son che Sir liber si facci,
che 'l più lieto omo sono che viva adesso. (V, 17-19)

Difficile non vedere qui, in una direzione altrimenti "comica", una conclusione parodistica, dove Acrisio guadagna, retrocedendo nel tempo, qualche anno di vita, o almeno riassapora la giovinezza prima che Perseo torni ad eliminarlo. Su questo scioglimento mi arresto, ponendo di nuovo la domanda già messa in campo, e rilanciando, eventualmente, qualche indagine a future occasioni.

Riferimenti bibliografici

Centanni 2007

M. Centanni, *Fabula di Cefalo e Procri. Drammaturgia del mito nel Quattrocento*, "Musica e Storia" XVI/1 (2007), 37-56.

Centanni 2017

M. Centanni, *Fantasm dell'antico. La tradizione classica nel Rinascimento*, Rimini 2017.

Corboz 2000

A. Corboz, *La "Danae" di Mabuse (1527) come testimonianza dell'idea di Sancta Antiquitas*, "Artibus et Historiae" 21 (2000), 9-29.

D'Ancona 1891

A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, Torino 1891.

Gentili 2012

A. Gentili, *Tiziano*, Milano 2012.

Ginzburg 1986

C. Ginzburg, *Tiziano e Ovidio e i codici della figurazione erotica nel Cinquecento*, in C. Ginzburg, *Miti emblematici. Morfologia e storia*, Torino 1986, 133-157.

Guthmüller 1997

B. Guthmüller, *Di nuovo sull'Orfeo del Poliziano*, in B. Guthmüller, *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma 1997, 145-164.

Mazzocchi Doglio 1983

M. Mazzocchi Doglio, *Leonardo 'apparatore' di spettacoli a Milano per la corte degli Sforza*, in M. Mazzocchi Doglio et al. (a cura di), *Leonardo e gli spettacoli del suo tempo*, catalogo della mostra, Milano 1983, 41-76.

Settis 1985

S. Settis, *Danae verso il 1495*, "I Tatti Studies" I (1985), 207-237.

Steintz 1964

K.T. Steintz, *Le dessin de Léonard de Vinci pour la représentation de la Danae de Baldassarre Taccone*, in J. Jacquot (publ. par), *Le lieu théâtral à la Renaissance*, Paris 1964, 36-40.

Tisconi Benvenuti, Mussini Sacchi 1983

A. Tisconi Benvenuti, M.P. Mussini Sacchi (a cura di), *Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, Torino 1983.

Trisciuzzi s.d.

S. Trisciuzzi, *Giove e Danae*, scheda in *Iconos*, s.d.

Ventrone 1998

P. Ventrone, *Per una morfologia della sacra rappresentazione fiorentina*, in R.

Guarino (a cura di), *Teatro e culture della rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, Bologna 1988, 195-225.

Vescovo 2005

P. Vescovo, *Il teatro del Rinascimento. Il mito e la "favola cortigiana"* in P. Gibellini (a cura di), *Il mito nella letteratura italiana*, vol. I. *Dal Medioevo al Rinascimento*, Brescia 2005, 535-551.

Vescovo 2020

P. Vescovo, *L'incerto fine. La peste, la legge, il teatro*, Venezia 2020.

English abstract

The article concerns the *Comedia di Danae* by Baldassarre Taccone, a *favola mitologica* represented in Milan, in 1496 in its dramatic articulation and in relation to the myth relived in the courtly dimension. It makes particular reference to the modification of the conclusion, here with a transfiguration into a star of the protagonist, chaste girl and sacrificial victim.

keywords | Danaë; Baldassarre Taccone; Leonardo; mythological fable.

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*)

Oculi! Danaë and the Uncanny Space

Barbara Baert

That's a secret, private world you're looking into out there. People do a lot of things in private they couldn't possibly explain in public. Detective Doyle in the movie *Rear Windows* (1954) by Alfred Hitchcock (1899-1980)



1 | Jan Gossaert van Mabuse, *Danaë*, 1527, oil on oak panel, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek.

This article is dedicated to the afterlife of the Danaë myth with special focus on the painting (1527) by Jan Gossaert van Mabuse (1478-1532), from the Bayerische Staatsgemäldesammlungen, in Munich Alte Pinakothek, signed on the stairs below Danaë's feet as: JOHANNES MALBODIUS PINGEBAT 1527 [Fig. 1].

The story of Danaë was a frame story for the Perseus myth (Kahr 1978, 43-55; Lissarrague 1996, 105-133). Danaë, Perseus' mother, was locked away in an impenetrable tower of bronze (or in some versions of the story, iron) by her father Acrisius, king of the Greek city-state Argos: an oracle had warned Acrisius that he

would one day be killed by his grandson. As a precaution, the king locked up his only daughter, planning to keep her there until she was too old to have children. But Zeus had become interested in the beautiful virginal Danaë, and penetrated the tower in the form of a golden shower of dust through the opening (in other versions, through a grate) in the upper vault of the tower – the classic *oculus* (Sanjania 2010, 10) – and impregnated her womb. Danaë gave birth to Perseus. Acrisius, still fearing the oracle's

prediction, had mother and child locked into a wooden chest, and cast them into the sea. They eventually washed ashore on the island of Seriphos, where a friendly fisherman named Dictys took them in and cared for them. When Perseus grew up, Danaë told him the truth about his birth and his childhood.



2 | Antonio da Correggio, *Danaë*, 1531, oil on canvas, Rome, Galleria Borghese.

The *Danaë* by Jan Gossaert is one of the earliest Renaissance interpretations of the myth, and precedes more famous versions by Correggio (1489-1534) [Fig. 2], Titian (1490-1567) and Tintoretto (1518-1594). Gossaert's *Danaë* was presumably painted for Philip of Burgundy (1464-1524), admiral of the Burgundian-Habsburg fleet, Bishop of Utrecht and Lord of Utrecht from 1517 onwards (Sluijter 1999, 10). He died in 1524, several years before the painting was finished. Gossaert's interpretation of

the myth was underappreciated for a long time (Corboz 2000, 9-29). In 1923, Achille Ségard (1872-1936) described the *Danaë* as a mindless woman, incapable of thought, whose only job was to sit still and look pretty for the nude genre (Segard 1923, 49). Max Friedländer (1876-1958) considered Gossaert's painting as unbalanced when it came to quality (Friedländer 1930, 33). In the 1965 exhibition in Rotterdam, the work isn't even mentioned (Pauwels, Hoetink & Herzog 1965, *passim*). Robert Wolf and Roland Millen are the harshest with their criticism. According to the authors, this *Danaë* is a peasant girl in disguise, a farmer amidst a mess of architectural elements, painted by a man who was lost in his own urban memories (Wolf, Millen 1968, 174). Only Wolf-Dieter Dube's book on the collection of the Alte Pinakothek of München (English version 1974) shows an appreciation for the complex architecture in the background, which shows a lot of expertise on late-Gothic and Renaissance architecture across Mediterranean and North-European borders (Dube 1974, 122-124). Dube notices that due to the lack of landscape, *Danaë* is depicted as crushingly lonely. The painting is literally bursting at the seams, which combats the sensual meaning of the mythological subject.



3 | Franciscus de Retza, *Danaë in a Tower*, illustration from *Defensorium Inviolatae Virginitatis Mariae*, fol. 12r, c. 1490; woodcut, New York, New York Public Library, Spencer Collection.

1343-1425/7) wrote in his *Defensorium Inviolatae Virginitatis Mariae*: "If Danaë conceived from Jupiter through a golden shower, why should the Virgin not give birth when impregnated by the Holy Spirit?" A block book of this treatise (Basel, 1490) shows a woodcut in which Danaë receives beams of sunlight as a Christian 'cleaner' version of Zeus' original golden raindrops [Fig. 3].

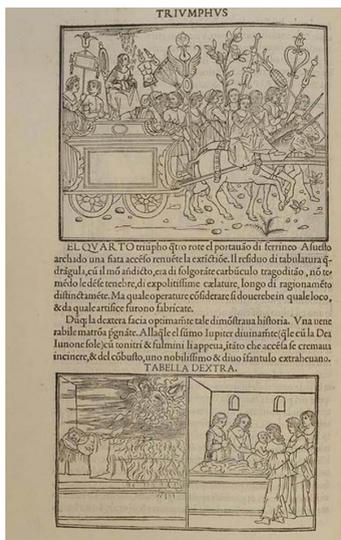
Despite the ambivalent reaction to the aesthetics of the painting, Gossaert's *Danaë* did influence the broader iconological interpretation of the theme. In his *Der gefesselte Eros*, Erwin Panofsky (1892-1968) makes a connection between Gossaert's *Danaë* and the late-Medieval, early-Humanist use of purity allegories (Panofsky 1933, 206). Panofsky recognizes a typology between Danaë and the virgin conception of Mary, supported by 15th-century treatises and their illustrations. The tower that protected her virtue represented Chastity (Heckscher 1961, 192; Settis 1985, 207-237). Danaë became a symbol of modesty, of *Pudicitia*, but conversely, she also became a moralizing *exemplum* for the distressing violation of this chastity (Zarucchi 1999, 16). The Dominican monk Francisus de Retza (ca.



4 | Robert Campin and workshop, *The Merode Triptych*, c. 1420-1425, oil on wood, New York, Metropolitan Museum of Art, The Cloisters.

Larry Silver delves deeper into the chastity allegories, and sees a connection in the iconography of Gossaert's *Danaë* with the *Annunciation*, where gold beams of light shine at the head, ear, or stomach of the Virgin Mary [Fig. 4]. He writes:

The golden shower of the god's presence falls directly down on this young virgin's lap, just as the Virgin herself miraculously conceived at the time of the *Annunciation*. Often this conception, too, is depicted in religious paintings by means of golden rays of light, as in Merode Altarpiece (Silver 1986, 20).



5 | Francesco Colonna (attributed to), *Triumph of Danaë*, illustration from *Hypnerotomachia Poliphili*, 1499, woodcut, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana.

The *Hypnerotomachia Poliphili*, published by Aldus Manutius in Venice in 1499 for Guidobaldo da Montefeltro, Duke of Urbino (1472-1508), contains a woodcut with Danaë riding an antique carriage in a triumphant procession, surrounded by Christian chastity symbols, like the unicorn [Fig. 5]. At the bottom, the impregnation of Danaë takes place on her bed, and next to it, we can see the birth of Perseus.

Within the hybrid storm of fiery rain filling the room, at the same time, the syncretic space between Medieval purity ideals and the emancipation of Danaë as embodiment of Ancient virtues shone through. The humanist Pierio Valeriano (1477-1558) explains:

The poets related that gold poured into the lap of Danaei, the most beautiful of women.

They mean by Danaei the beauty of the soul, which comprises the natural virtues that God loves; indeed, they signify by the “golden shower” the abundant flow of heavenly favor, which must be sought from the love and mercy of God. In truth, the abundance of all Blessings is given by God alone (Kahr 1978, 44-45).



6 | Adriano Fiorentino, *Medallion for Elisabetta Gonzaga*, 1495, bronze, London, British Museum, London.

fugiens: the instant and unexpected Fortune (Helas 1999, 101-124; Baert 2020, 95-108). In 1495, Elizabeth still hoped she would share Danaë's fate. Here, Danaë has emancipated herself into a woman who, between modern virtue and Christian virginity, desires a late pregnancy.

In her article *Elisabetta Gonzaga come Danae*, Monica Centanni takes a closer look at the exemplary function of Danaë through examining a medallion by Adriano Fiorentino (1495) made for Elisabetta Gonzaga (1471-1526) (Centanni 2013) [Fig. 6]. The Duchess of Urbino, a loving and faithful wife and a "golden virgin" was doomed to sterility because of her husband's known impotence, but she hoped for a miraculous impregnation. The motto on the medal – HOC FUGIENTI FORTUNAE DICATIS – is an expression of her hope, suggesting that Elisabetta, like Danaë, had dedicated herself to *Fortuna*



7 | Scaraboid (Danaë stands by her bed, holding out her dress to catch the golden rain sent by Zeus to impregnate her), Early Classical, engraved red jasper, Boston, Museum of Fine Arts (from Greece).

In her catalogue *Man, Myth, and Sensual Pleasures. Jan Gossart's Renaissance* (2010), Maryan W. Ainsworth follows the humanist readings of Gossaert's Danaë, as they were championed by Eric Jan Sluijter (Ainsworth 2010, 232-235). Sluijter completely pushes the religious interpretation from Panofsky's article aside and claims that the original Ancient myth was consciously being made erotic. Sluijter thinks that the suspected client – Philip of Burgundy – must have felt a connection to the theme for some reason, as a purist-humanist (Sluijter 1999, 4-45). Philip took a profound interest in classical texts and surrounded himself with humanists and artists. Moreover, Philip was a collector of gems and antique jewels

himself, an important medium through which the Danaë iconography had been spread even during the Antiquity [Fig. 7].

I am of the opinion that the religious and humanist typology do not have to exclude one another. The contrast between the two is cancelled out within the “psycho-spatial space” (*Raumlichkeit*) (Saint-Girons 2007, 128-138). In Gossaert’s *Danaë* this space concerns the sophisticated articulation of an outer and inner discourse: the hard, dry, external space with its eclectic architecture, in contrast to the sweltering, moist, internal space of her naked body. I will develop Gossaert’s complex *phantasmata* surrounding architecture, decoration, and the female body in three phases: the space that allows access, the gendered space as *(un)heimlichkeit*, and finally the petrifying gaze.



8 | Filippo Lippi, *The Annunciation*, c. 1448-1450, egg tempera on wood, London, National Gallery.

1. Access to intimacies

I will discuss the first phase – the space that allows access – based on its paradigm itself: the *Annunciation* (Baert 2015, 197-216). In his *Le détail* (1992) Daniel Arasse (1944-2003) directs our attention to Filippo Lippi's (1406-1469) *Annunciation*, which features a buttonhole without a button right at the navel (Arasse 1996, 338) [Fig. 8]. This minuscule opening can barely be seen with the naked eye. In his book, Arasse studies several details that are nearly invisible to the audience, and thus – so the author explains – should be seen as the enigmatic and intimate

interwovenness between the painter and his art, which means this specific lost button could very well have a symbolic meaning. The tiny tear, opening – exactly on the same horizontal line as the dove, the one who turns word into flesh – is for those who look for it a refined suggestion of the navel as a paradox of the closed opening (Arasse 1996, 340). But there is more: from the opening, small golden rays can be seen that in turn seem to answer those from the mouth of the dove. This would mean that Lippi suggests that the light of the word turned flesh is escaping from the

stomach. The double beams of light also echo the 15th-century ideas about optics: sight comes from physical radiation that emerges from both the eye as well as the object. The meeting of these rays is what leads to visibility, which is repeated in the fertilizing energy radiating outward and that of the Holy Spirit. The strange consequence is that the opening at the navel seems to act as a third eye (blind yet still visionary), as an internal (endoscopic) way of looking and as a uterine, virginal look. Because the closed opening that is the navel is the mark and scar of that which we cannot remember: fetal life within the mother's womb.



9 | Gentile da Fabriano, *The Annunciation*, c. 1421-1425, tempera and gold leaf on wood, Rome, Vatican Museums.

Filippo Lippi's detail of the navel was possibly a virtuous refinement of an old Tuscan tradition. On the altarpiece by Gentile da Fabriano (ca. 1370-ca. 1427) a beam of light escapes from God's chest and penetrates Mary's room through a skylight, ending just below her heart, while the six-lobed *oculus* shines a light on her lower body [Fig. 9]. The 'eye' of Mary's room is

repeated as an optic photogram: she carries the divine light of the supernatural impregnation in a pictorial manner. The light has descended in painterly virtuosity: the subtle golden rays, the hidden energy of the dove, and the optical echo of the window on the textile. This also makes Mary's womb a type of 'receiving eye'.

The belly looks. It receives from the eye that looks and touches. The eye, that black, dangerous pupil with its illuminating particles follows the then contemporary ideas on optics with Danaë and Mary as a permeable 'window eye'.

Here, we can find a relationship with the *Song of Songs*. Canticum 2:9-10 says: "Look, there he stands behind our wall, gazing in at the windows, looking through the lattice. My beloved speaks and says to me: 'Arise, my love, my fair one, and come away'." Origen (184-253) interpreted this passage of the *Canticum* as follows. The word of God, the bridegroom, is found not in the open courtyard but covered over and as it were hiding behind the wall as in a *teichoscopia*. He would first look through the window at the Bride. With a leap he reaches the window of the house, having in mind to peep at her. This is peeping *in the time* when she will unveil her face to go outside and to find him (Cox Miller 1986, 241-253). Moreover, the word *window* originates from the Old Norse 'vindauga', from *vindr*, 'wind', and *auga*, 'eye'; that is, *wind eye*. In Norwegian Nynorsk and in Icelandic, the Old Norse form has survived to this day (in Icelandic only as a less used synonym to *gluggi*); in Swedish the word *vindöga* remains as a term for a hole through the roof of a hut, and in Danish 'vindue' and in Norwegian Bokmål 'vindu', the direct link to 'eye' is lost, just as it is in 'window'.

Back to Gossaert's *Danaë*. The scene takes place in a splendid Antique hemicycle with red marble tiles and ionic columns with Corinthian capitals. Above it lies a golden frieze with bucrania that opens up with several oculi. A lintel finishes off the room, with a border at the top of the painting featuring a golden cherub, who watches the mysterious happenings from above happen below him, with the eyes of the gods and the *boustrophedon*, as it were. Here in this space, Danaë waits. The parallels with the *Annunciation* are clear. In both cases, the impregnation is passed along through the air, expressed as a golden material. In both cases, the

woman is 'surprised' by it (Lucas 1:30: "Do not be afraid!" Lucas 1:34 "How can this be?"). Especially in the case of Gossaert's *Danaë*, the architecture facilitates these 'elements of surprise' – bay windows, pillars, grates, openings, windows – and thus demands entrance into the womb as if it were a matter of course.



10 | Francesco del Cossa, *The Annunciation*, 1470-1472, Tempera on panel, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister.

How closely does Gossaert's work resemble that of Ferrara painter Francesco del Cossa (1430-1477) [Fig. 10]. His *Annunciation* (1470) preserved in Dresden is also a lively, even an idiosyncratic event that takes place in a complex architectural setting with numerous vistas (Manca 2001, 55-63). Behind a double arcade arch with a monumental column that seems to be supporting a portico, we see Mary in a private chamber of the time. The bedstead is open and a stone fountain can be seen, perhaps a reference to the epithets of the Blessed Virgin, *Canticle's* "sealed fountain" (4:12) and "spring of living waters" (4:15). In the distance a dog is strolling past a palace. The young mother and her infant looking out the window have no inkling of what is taking place a little further, close

to the viewer. They are in the present, but (as of yet) unaware that in the foreground a new era is tearing open: when the angel landed gently and spoke fittingly. When Mary was jolted from her concentration.

Now we have arrived. The impregnating space is the mythical space drenched with the secret: impregnation, threats, loneliness, the curse of the past, hope for the future. This space filled with the mist of ancient patterns, questions the origin of that secret, but also frames it in a story, controls its effect, and keeps it safe from harm in isolation.

2. The gendered space as *(un)heimlichkeit* and voyeurism

In his article *Drop Form. Freud, Dora, and Dream Space*, Spyros Papapetros asks the following questions:

Does psychoanalysis have a theory of space? Is there any relation between the origin of modern theories of architectural space in the last quarter of the nineteenth century and the institutionalization of Freud's therapeutic practice around 1900? If yes, how does his dream interpretation move beyond the symbolic identification between interior organs of the body and the interior spaces of a building to offer a new form of correspondence between subjects, objects, and the architectural settings that enclose them? (...) In other words, would architectural objects cover up (like added ornamental layers) or expose the inner core of psychoanalytic constructions? (Papapetros 2015, 59).

These questions bring me to the second phase.

Through the windows of the elegant tower, which was Danaë's vengeful prison all the same, we can see an eclectic collection, or, better yet, an extravagant amassment of architecture that functions more like a cabinet of curiosities: a Renaissance palace, flamboyant Gothic façades, Italian domes, and lanternae. Gossaert touches on an *écriture* that pays homage to decentralization, fragmentation, proliferation, fluttering contours and the ungraspable. These traits of side effects in motion may seem seductive at first, but deeper down they are perceived as disturbing. The hypermotility of these 'surges' appears to translate into a corporeality that no longer fits into the old formal language. Paul Vandebroek has explored the possibilities of this opening further on the basis of the stylistic fault line, or *locus*, of the threshold in a 'forming-feeling' (Vandebroek 2004-2005, 301-330). According to Vandebroek, such (apparent) anomalies or transitions along the artistic timeline arise when a controlling gaze is no longer considered sufficient, and the artistic *psyche* rages out of control in search of new outlets. This process - which actually entails a stylistic revolution - ensures that new artistic autonomous zones must be explored and exploited: a new *genius loci* of style. Paul Vandebroek compares the new *genius loci* of style with pictorial *chora*: the site of the artist's contribution, autonomous and charged with meaning, but at the same time a new site that can be mined for spontaneous, partly unconscious expressive forms: the *parergon* and *Beiwerk* (Margaroni 2005, 78-98). This new, rebellious *écriture* pays tribute to rampant growth, thereby becoming a wild, almost neurotic pictorial language.

Gossaert created a world within the *chora* with the immanent secret and the impossible, utopian, shamelessly exhibitionist world outside of it. Through the uncompromising windows we see façades, bay windows, balconies, and different marbles accelerate in a frantic choreography of Ancient taste, while at the same time the lust, the excess, and the impertinence is brewing, much like that of the Supreme God, who will soon discharge his gleaming seed. This astonishing impregnation is made possible against the phallic background, which reproves any sublimation, any attempt at metaphorical readings. The explicit dominates the implicit. And there, painfully alone, an Ionic-Corinthian 'possession' takes place. She who looks up calmly – *quomodo*, surprised – at how this golden pillar of light drenches her. Light pouring through the grate. Seed from the *oculus*. A woman's body exposed between the pillars, membranes, openings.

This brings me to the interesting study by Ernst Fischer, *Writing Home*. The author introduces the female domestic space as the uncanny space with particular 'spatial-markings'. "Architecture introduces a necessary third term, namely 'house' in addition to 'space' and 'home'. (...) The house is a fiction made concrete, a perspectival grid that shapes and marks the bodies in houses according to the very ideology of visibility in the name of which it is itself constructed" (Fischer 2001, 123). Spatial-markings – demarcations between inner and outer discourse/architecture – possess the capacity to be linked to the intimacy and spatial demarcation in the house/household or the notions of *Heimlichkeit* and secrecy. It is interesting to see that precisely the notion of *Heimlichkeit*/secrecy derives from *secretum*, which in turn is derived from segregation, separation.

It seems pertinent in this connection to recall the Latin definition of *Heimlichkeit*/secrecy as an act of separation, and to note that according to Arnaud Levy, the word originates with the sifting of grain with the purpose to separate the edible from the non-edible, the good from the bad. The separation is effected by a hole, an orifice, whose function is to allow something to pass or not pass, depending on the relation of the objects shape and size to the shape and size of the hole. Hence, the sifting process allegedly constitutes a metaphorical representation of the anal function. (...) The production of *Heimlichkeit* in the sieve of the house is achieved through

a process of excretion: the separation of the homely from the abject (Fischer 2001, 124; Levy 1976, 117-130).

The voiding function of architecture as 'home' arises with Alberti's reference to the metaphor of chastity (Wigley 1992, 332).

Entering the house as spouse is immobilized and secreted through confinement in a hierarchically arranged sequence of private spheres. Within this spatial order, the woman is further sub-divided and ultimately effaced as sexual, desiring subject by being put in her proper place among her husband's possessions. She is declared pleasing for knowing her limits defined by: '... surveillance over a particular space, whether it be the dinner table, the threshold, the church, the fingertips, the bath, the face, the street' (Fischler 2001, 125).

This reminds me of Origen's comments on the earlier discussed passage in the *Song of Songs*: "Behold, he stood behind our wall, leaning against the windows, looking through the nets". In his commentary, Origen struggles with the spatial settings of the song. It's true that inside and outside are confusingly muddled, such as noted here, 'behind the wall' and 'through the nets' (Lawson 1957, 230). The exegete explains this with the classical gender contrast. Because the groom, as a man, is not always home, whereas the bride is always at home waiting for him, the groom sometimes speaks as though he is inside the house, and sometimes as if he is outside of the house. The verse "looking through the lattice" is in this sense a 'scopic mediator': a grid between male and female framing, a border that is only crossed visually, through a loving gaze, in this case. The grid structure of the lattice adds to the ambiguity of the privacy and permeability, of keeping out and opening up.

Fischer radicalizes these positions. According to Fischer, womanhood means vanishing. The female dissolves into intimate space. Her clothing can no longer be distinguished from the interior wall coverings onto which the man projects himself.

The woman is thus paradoxically not only locked up in the architectural grid, and abjected through the holes of the sieve, she becomes those very holes. In the domestication of space as place, its unbroken expanse is punctuated

by row upon row of orifices. The art of husbandry in this sense lies in the cultivation of, to use [Gilles] Deleuze (1925-1995) and [Félix] Guattari's (1930-1992) term, 'a field of anuses' (Fischer 2001, 125; Deleuze, Guattari 1988, 32).

Besides the permeable screen, the woman also becomes the dissolving screen. She evaporates into the walls of the house and becomes a writeable, definable canvas for male desires and anxieties. In his *Della famiglia*, Leon Battista Alberti writes that it strikes him as "somewhat demeaning to me to remain shut up in the house among women when I have manly things to do among men," in contrast to "those idle creatures who stay all day among the little females" (Alberti, *Fam.*, 207). Staying indoors apparently has an 'unmanning' effect. "The confinement of the interior space is transferred in an optical shrinking process onto the occupant, turning him into a tiny inside-out projection of himself: 'a little female' occupied with 'trifles'. The immobilized phallus shrinks and shrivels and wastes away through the sieve's hole, to become a hole itself" (Fischer 2001, 125).

In connection to that, I would like to refer to Mona Hatoum's (Beirut, 1952) sculpture *Grater Divide* from 2002. The installation consists of a giant kitchen grater. Hatoum often uses the grid or geometric forms to reference systems of control within society. Also, in this case, she uses a household object that is scaled to make it familiar yet uncanny (Antoni, Hatoum 1998, 54-61). At the same time, this grater/grid is shaped like a room divider, a foldable paravent, used to create private spaces within a room. The above-mentioned *Heimlichkeit*, or the space of the secrecy, is literally enlarged. Because of the absurd scale of the grater, *Grater Divide* posits the paradigm of limitation as a threat (amplified by the wordplay between grater and greater). This architectural grid, with its obscenely large openings, derived from commonplace kitchenware, confronts us with pain and destruction in an audacious manner. The normally so refined and distinguished room divider, part of the intimate world of the woman and her body, is now a weapon from the depths of the kitchen cabinets. The erotic 'performative' paravent that used to invite people to sneak a peek becomes a perversely 'perforated' paravent. The world of food preparation – also classically seen as women's domain – is now part of the intimate space of the bedroom, and that clash, this 'blowing up' does away with the

“separation of the homely from the abject:” *Heimlichkeit* becomes *Unheimlichkeit*. The holes are threatening; they’re not soft eyes, but the *mal occhi* that stare at us from the lands of Sodom and Gomorrah.

In Fischer’s approach we learned about architecture and membranes into which female intimacy can empty itself (emission), but into which it can also disappear, as into the hollows of tectonics itself. In Hatoum’s interpretation, these hollows of tectonics became abject, aggressive, wounds even, as well as an absurd blurring between kitchen and the privacy of the private room, two feminine spaces par excellence.



11 | Giovanni Paolo Panini, *Interior of the Pantheon*, c. 1734, oil on canvas, London, National Gallery of Art.

3. Space as the petrifying gaze of Medusa

Gossaert and his *Danaë* had come to the third phase. The final act. Reverberating, echoing, shrill inner and outer windows. Never enough. Panic-Escherian engulfing each other. The window of the painting we come through as the sharp, clinical intersection of an eyeball. Who wants to see this? Not yet enough. The window above: the impregnator, the black Magna Mater pupil through which Zeus spews his rain of seed. Look, it is falling. A female body placed directly under the leak of the Pantheon [Fig. 11]. Marian cobalt blue for the tempering (such hypocrisy). Not yet enough. Golden rain drops, a viral aerosol

of prying eyes and twittering beaks. Zeus as the impregnating *boustrophedon*: the look from above like Mary being greeted by the angel in golden letters, being moaned down into her ear, from behind [Fig. 12].



12 | Fra Angelico, *The Annunciation*, c. 1433-1434, tempera on wood, Cortona, Museo Diocesano, detail with boustrophedon.

(The cherub on the lintel has demanded the scene; we do not know from what iconography he has wrestled himself free.) Not yet enough. The worst is yet to come. The explosion of windows in the outside discourse. The mannerist perversion. A multitude of eyes: balustrades, glass windows, open roof lanterns, plazas, bay windows, window frames, corner windows: *oculi, oculi, oculi!* And then: the echo in the glass work, the prisms of sunlight, the rainbow on a wall, the cold white marble

that soaks up all the light, veins like scars of sun beams that did not manage to escape - the vengeful prison of faint rays of sunshine - and the crust, matte, opaque, flakiness of a once shiny golden drop of semen. The trail of slime of Francesco del Cossa's slow snail as rebuttal for the softly cascading plume (Arasse 2000, 37) [Fig. 13].



13 | Francesco del Cossa, *The Annunciation*, 1470-1472, Tempera on panel, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, detail of the snail.

How much complexity, how many thick, cold walls with refined protruding bay windows, how much beautifully displayed architecture is needed to be able to handle the thinnest, most delicate, permeating membrane of a woman? How poignant is this male counterbalance, how ridiculous is this over the top attack on this bit of tissue, a transparent membrane? Who can endure such a thing? Who wants to see this? This is the ruthless space in which Danaë is held hostage. Gossaert did not

close off her tower like in the *Song of Songs*, but has shamelessly opened it up - ionic, Corinthian - and abandoned Danaë to a million prying eyes. Everyone from outside can look in. And everyone sees us, readers, hesitating, shuffling at the threshold of this painting. Who wants to see this? Who wants to be part of so much ejaculating voyeurism and horny gravity? Who? "That look is so powerful that it wears down even the strongest man. It is as powerful as the touch of a hand, as if you were constantly being stroked. It drives you mad (Márai [1942] 2001, 71)".

And now, I think of the back side of the window. The black pane we cannot see, the wall against which the cold backs lean of those thousands of frightful eyes that pry into Danaë's back. Again. What look survives this cold back side, what look is powerful enough to escape from Danaë's look, our look, Zeus' pay-by-the-hour room, from the merciless multiplication of this delirious phantom architecture? What look is powerful enough to be able to survive these endless replicas?



14 | Etruscan head of Medusa, c. 500 BCE, terracotta with polychrome, Naples, Museo Archeologico Nazionale (from Santa Maria Capua Vetere).

The answer is the greatest taboo possible. The taboo that Danaë created for her son: Medusa [Fig. 14]. Gossaert painted the prolepsis of this genius trap around her neck, which would spawn the snake pit of all the arts (Barale 2013, *passim*; Kristeva 1998, *passim*). And thus, it is not only the rain that slips in like golden drops, but also the rain in its most ancient grapheme: the snake as *boustrophedon*. The catastrophic look outwitted by Danaë's son. The doom that was called down upon him, but was averted in time. Danaë still guards over her son. What her father wanted to do to Danaë, Perseus did to

Medusa. Two fatalities thwarted in one generation. The look is irrevocably diverted by the trick with the mirror. And thus the world was saved from inevitable sclerosis in one fell swoop. That look that is so taboo one cannot speak its name, nor depict it. But the gift, yes, the 'immanent secret' is the birth of form from red coral, of the arts themselves.

As Marisa Bass writes in her *Jan Gossart and the Invention of Netherlandish Antiquity*: "Danaë's womb, according to the windy trajectory of classical myth, was the origin of artistic invention. (...) Gossart's Danaë assertively dramatizes its own material origins. As Danaë lifts the luscious swath of blue fabric draped across her thighs and welcomes the god's descending bounty, Gossart figures the womb of concealed beneath those heavy folds, the mythical point of inception for all artistic inspiration and, by extension, for his painting itself" (Bass 2016, 116).

We can also add Kostas Tsiambaos' interesting point: "And, if considering the ground plan as the "birthplace" of architectural form speaks to us about the earth as a matrix of forms and shapes, then this movement of return to the past is identified with an initial desire of return to an ancient *chora*, the primitive Mother-Earth" (Tsiambaos 2018, *passim*).

And even further away, back in time. The 4th century *Orphica* says that when the blood of Chronos dripped down on the earth haematite was formed: "A leech come down from heaven" (Barb 1948, 67). What drips and impregnates shall become form: wet golden beams on a lap.

The pearl drops absent from Dora's jewel-box are not marginal details in Freud's analytic reconstruction of her dreams - they are models of their inner space, or even *kernels* presaging the ultimate dissolution of that space. These *tropfenförmig* pendants are then not only shaped like "drop forms" but their very purpose is to *drop* form: *to drop the very concepts of space and form entirely* by shifting the meaning of "[t]ropfen" from a plural noun into an active *verb* that both collapses and enfolds dream space towards a radical *re-form* of human subjectivity (Papapetros 2015, 87).

Not yet finished.

Looking back again at Danaë.

On the edges of the taboo that overcame Orpheus.

I see the light that splashed into the tower from left to right. The light that is needed to light up the transparent, sticky semen, to transform it into the gold that descends deeply and perfectly into just the right place. This light which also bathes the hard marble eyes of the outside in a midday sun. Silent, Mediterranean, scorching heat. Our southern facing window. Again we have the *démon de midi*: for a single moment time freezes because of a supernatural rain that falls from the heavens. You and I, with our curious, wrinkled looks, are placed in the north just like that. The compass turned upside-down. Zeus' discharging gravity - his rain - shoots from south to north. The geographic convention tipped from the divine cosmological point of view: again, we have the *boustrophedon*.

The eastern breeze brings with it the light by way of Eurus's chariot, and subtly lifts Danaë veil. There is no gold here. No male stain, but the

millennia old *aegis* fluttering down, delicate and transparent like a spider's web. And Homer sings: "So saying he smote upon her tasselled aegis [or: her aegis with many a tassel fraught] – the awful aegis against which not even the lightning of Zeus can prevail – thereon blood-stained Ares smote with his long spear" (*Iliad* XXI, 400).

And what is Danaë's hand doing there in its velvet limbo? A hand measuring the heat of the sultry seed? A hand as blindfold against so many *oculi*? A hand that becomes one with the luxurious moist drapes within the calm unrest of the secret? The inside of the woman turned inside out in cobalt blue? *L'inflection inhérence du pli*, Gilles Deleuze writes (Deleuze 1988, 31). And Gabrielle Brandstetter adds: "Der jeweilige Zustand der Faltung in einem Stoff-Material, seine Imprägnierung mit Energie und Spannung überträgt sich in den Fall des Faltenwurfs, entlädt sich in den Knicken und Schwüngen des drapierten Gewands" (Brandstetter 2000, 113). The implicit dominates the explicit. Danaë and her pressing burden of what cannot be seen. Not yet finished: the corner of the pillow with its round, red head drones past: the cul-de-sac of our moving gaze. Now we have arrived. Here, Medusa banishes us from the painting. And the black tassels of Athena's *aegis* still murmur about the shame of that much male opportunity.

Bibliografia

Fonti

Alberti, *Fam.*

L.B. Alberti, *Family in Renaissance Florence*, translated by R. N. Watkins, Columbia 1969.

Colonna, *Hypn. Pol.*

F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, G. Pozzi, L.A. Ciapponi (eds.), vol. I, Padua [1449] 1964.

Riferimenti bibliografici

Ainsworth 2010

M.W. Ainsworth, *Jan Gossart*. 35. Danae, in M.W. Ainsworth (ed.), *Man, Myth, and Sensual Pleasures. Jan Gossart's Renaissance. The Complete Works*, exh. cat., London-New York 2010, 232-235.

Antoni, Hatoum 1998

J. Antoni, M. Hatoum, *Mona Hatoum*, "BOMB – Artists in Conversation" 63 (1998), 54-61.

Arasse 1996

D. Arasse, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris 1996.

Arasse 2000

D. Arasse, *On n'y voit rien. Descriptions*, in É. Vigne (ed.), *Collection Folio Essais*, 417, Paris 2000.

Baert 2015

B. Baert, *The Annunciation and the Senses. Ruach, Pneuma, Odour*, in *Between Jerusalem and Europe: Essays in Honour of Bianca Kühnel*, "Visualizing the Middle Ages" 11, Leiden 2015, 197-216.

Baert 2019

B. Baert, *About Sieves and Sieving. Motif, Symbol, Technique, Paradigm*, Berlin 2019.

Baert 2020

B. Baert, *Afterlife Studies and the Occasio Grisaille in Mantua (School of Mantegna, 1495-1510)*, "Ikon" (2020), 95-108.

Barale 2013

A. Barale, *Perseus and Medusa: Between Warburg and Benjamin*, "La Rivista di Engramma" 105 (aprile 2013).

Barb 1948

A.A. Barb, *St. Zacharias the Prophet and Martyr. A Study in Charms and Incantations*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 11 (1948), 35-67.

Bass 2016

M. Bass, *Jan Gossart and the Invention of Netherlandish Antiquity*, Princeton 2016.

Brandstetter 2000

G. Brandstetter, *"Ein Stück in Tüchern". Rhetorik der Drapierung bei A. Warburg*, M. Emmanuel, G. Clérambault, in W. Kemp et al. (ed.), "Vorträge aus dem Warburg-Haus", vol. 4, Hamburg 2000, 107-139.

Centanni 2013

M. Centanni, *Elisabetta Gonzaga come Danae nella medaglia di Adriano Fiorentino (1495)*, "La Rivista di Engramma" 106 (2013).

Corboz 2000

A. Corboz, *La "Danae" di Mabuse (1527) come testimonianza dell'idea di Sancta Antiquitas*, "Artibus et Historiae" 21, 42 (2000), 9-29.

Cox Miller 1986

P. Cox Miller, *Pleasure of the text, Text of Pleasure. Eros and Language in Origen's 'Commentary on the Song of Songs*, "Journal of the American Academy of Religion" 54, 2 (1986), 241-253.

Deleuze 1988

G. Deleuze, *Le pli. Leibniz et le Baroque*, Paris 1988.

Deleuze, Guattari 1988

G. Deleuze, F. Guattari, *A Thousand Plateaus*, London 1988.

Dube 1974

W.D. Dube, *The Pinakothek Munich*, New York 1974, 122-124.

Fischer 2001

E. Fischer, *Writing Home. Post-Modern Melancholia and the Uncanny Space of Living-Room Theatre*, in P. Campbell, A. Kear (eds.), *Psychoanalysis and Performance*, London/ New York 2001, 115-131.

Friedländer 1930

M. Friedlander, *Jan Gossart and Bernart van Orley*, Berlin 1930.

Heckscher 1961

W.S. Heckscher, *Recorded From Dark Recollection*, in M. Meiss (ed.), *De artibus opuscula XL. Essays in honor of Erwin Panofsky*, New York 1961, 187-200.

Helas 1999

P. Helas, *Fortuna-Occasio. Eine Bildprägung des Quattrocento zwischen ephemerer und ewiger Kunst*, "Städel-Jahrbuch" 17 (1999), 101-124.

Kahr 1978

M.M. Kahr, *Virtuous, Voluptuous, Venal Woman*, "The Art Bulletin" 60, 1 (1978), 43-55.

Kristeva 1982

J. Kristeva, *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, New York 1982.

Kristeva 1998

J. Kristeva, *Visions capitales*, Paris 1998.

Lawson 1957

R. Penelope Lawson (ed.), *Origin, The Song of Songs. Commentary and Homilies*, "Ancient Christian Writers" 26, Westminster 1957.

Lissarrague 1996

F. Lissarrague, *Danaé, métamorphose d'un mythe*, in S. Georgoudi, J.-P. Vernant (eds.), *Mythes grecs au figuré de l'antiquité au baroque*, Paris 1996, 105-133.

Levy 1976

A. Levy, *Evaluation etymologique et semantique du mot "secret"*, "Nouvelle revue de psychanalyse" 14 (1976), 117-130.

Manca 2001

J. Manca, *Style, Clarity, and Artistic Production in a Courtly Center. Some Myths about Ferrarese Painting of the Quattrocento*, "Artibus et Historiae" 22, 43 (2001), 55-63.

Márai [1942] 2001

S. Márai, *Embers* [A gyertyák csonkig égnek, Budapest 1942], translation by C. Brown Janeway, New York 2001.

Margaroni 2005

M. Margaroni, *The lost foundation. Kristeva's semiotic Chora and its ambiguous legacy*, "Hypatia" 20 (2005), 78-98.

Panofsky 1933

E. Panofsky, *Der gefesselte Eros (Zur Genealogie von Rembrandts Danae)*, "Oud Holland" 50 (1933), 193-217.

Papapetros 2015

S. Papapetros, *Drop Form. Freud, Dora, and Dream Space*, in I. Scholz-Strasser, A. Sarnitz (eds.), *Private Utopia. Cultural Setting of the Interior in the 19th and 20th Century*, Berlin 2015, 58-88.

Pauwels, Hoetink, Herzog 1965

H. Pauwels, H. R. Hoetink, S. Herzog, *Jan Gossaert genaamd Mabuse*, exh. cat., Rotterdam 1965.

Saint Girons 2007

B. Saint Girons, *Spatier, architecturer, penser*, "Revue des Deux Mondes" (April 2007), 128-138.

Sanjania 2010

Z. Sanjania, *The Significance of the Oculus in Architecture*, (unpublished essay at Wyggeston and Queen Elizabeth I College), 2010.

Segard 1923

A. Segard, *Jean Gossart dit Mabuse*, Brussels/ Paris 1923.

Settis 1985

S. Settis, *Danae verso il 1495*, "I Tatti Studies in the Italian Renaissance" 1 (1985), 207-237.

Silver 1986

L. Silver, "Figure nude, historie e poesie." *Jan Gossaert and the Renaissance Nude in the Netherlands*, "Netherlands Yearbook for History of Art" 37 (1986), 1-40.

Sluijter 1999

E.J. Sluijter, *Emulating Sensual Beauty. Representations of Danaë from Gossaert to Rembrandt*, "Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art" 27 (1999), 4-45.

Tsiambaos 2018

K. Tsiambaos, *Pikionis' Unattainable Wish*, "La Rivista di Engramma" 159 (ottobre 2018).

Vandenbroeck 2004-2005

P. Vandenbroeck, *Late Gothic Mannerism in Antwerp. On the Significance of a 'Contrived' Style*, "Antwerp Royal Museum Annual" (2004-2005), 301-330.

Wigley 1992

M. Wigley, *Untitled: the Housing of Gender*, in B. Colomina (ed.), *Sexuality and Space*, Princeton 1992, 327-377.

Wolf, Millen 1968

R.E. Wolf & R. Millen, *Geburt der Neuzeit*, Baden-Baden 1968.

Zarucchi 1999

J.M. Zarucchi, *The Gentileschi "Danaë". A Narrative of Rape*, "Woman's Art Journal" 19, 2 (1999), 13-16.

English abstract

This article focuses on the Danaë painting (1527) by Jan Gossaert van Mabuse (1478-1532) (Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen), developing the meaning of "psycho-spatial space" (*Raumlichkeit*) in the painting. In Gossaert's *Danaë*, the space concerned is a sophisticated articulation of outer and inner discourse: the hard, dry, external space, with its eclectic architecture, in contrast with the sweltering, moist, internal space of the figure's naked body. I develop Gossaert's complex *phantasmata* surrounding architecture, decoration, and the female body in three phases: first, the space that allows access to intimacies; second, the gendered space as (*un*)heimlichkeit and voyeurism, and, third, space as the petrifying gaze of Medusa.

keywords | Jan Gossaert called Mabuse; Danaë; architecture; psycho-spatial space; voyeurism; petrification.

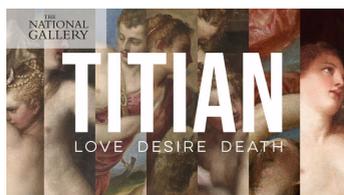
La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.

(v. Albo dei referee di Engramma)

Titian. Love, Desire, Death

Recensione alla mostra della National Gallery di Londra (16 Marzo 2020 – 17 Gennaio 2021)

Simona Dolari



1 | *Titian. Love, Desire, Death*, The National Gallery of London (2020-2021).

In mostra alla National Gallery di Londra tornano insieme dopo più di quattro secoli le meravigliose 'poesie' realizzate per Filippo II di Spagna dal grande Tiziano.

Quattrocento cinquanta anni sono un periodo molto lungo, ma tanto è stato necessario per avere il privilegio di vedere di nuovo, insieme, forse i sei dipinti più incredibili, stravaganti, crudeli e meravigliosi mai realizzati nella storia della pittura occidentale. Sono le sei 'poesie' che il portentoso Tiziano realizza per il giovane Filippo d'Asburgo, futuro re di Spagna dal 1556, in un periodo di tempo che va dal 1553, data di consegna della prima opera, la *Danae* - in questa occasione viene esposta la versione di Apsley House della Wellington Collection ritenuta da Paul Joannides e Miguel Falomir come quella autentica anziché la più erotica e sensuale versione del Prado - al 1562, data dell'ultima tela, il *Rapimento di Europa* (Museo Isabella Stewart-Gardner, Boston). Insieme ad esse nella mostra organizzata dalla National Gallery di London *Titian: Love, Desire, Death* (16 Marzo 2020 - 17 Gennaio 2021) sono *Venere e Adone* (1554, Museo del Prado, Madrid), *Perseo e Andromeda* (1556, Wallace Collection, Londra), *Diana e Atteone* e *Diana e Callisto* (1559, in comproprietà della National Gallery di Londra e della National Gallery di Edimburgo) e infine la *Morte di Atteone* (1559-1575, National Gallery, Londra), mai spedita al sovrano.



2 | Tiziano Vecellio, *Danae*, 1551-1553, olio su tela, London The Wellington Collection, Apsley House.

Sembra uno spettacolo quasi irrealista ma le sette tele con temi mitologici, tratti per lo più dalle *Metamorfosi* di Ovidio, si succedono una dopo l'altra raccontando storie complesse e tragiche e catturando lo spettatore in un'esperienza multisensoriale e polisemantica. Entrando infatti nella sala VI della galleria, dove la luce naturale offre la condizione ottimale per godere dei dipinti e le pareti rosso scuro dialogano perfettamente con le opere d'arte, si percepisce il valore di quest'impresa straordinaria: un elevato numero di corpi femminili a dimensione naturale – per lo più nudi o discinti – si susseguono in atteggiamenti e pose diverse a raccontare le vicende tragiche dei protagonisti. Sono infatti le favole o 'poesie figurate' come le chiamava lo stesso Tiziano, le cui protagoniste sono quasi tutte donne – Diana, Venere, Andromeda, Danae, Callisto, Europa e le ninfe – ad esclusione di Perseo, Adone e Atteone: gli ultimi due destinati a una misera fine, il primo ucciso da un cinghiale durante una battuta di caccia, l'altro sbranato dai suoi stessi cani, dopo essere stato trasformato in cervo. Presente sotto mentite spoglie, prima come pioggia d'oro che feconderà Danae e poi come falso e cortese toro bianco che porterà via la tenera Europa – sembra quasi una prefigurazione di quello che accadrà

presto con Brexit – è anche l'insaziabile e irrefrenabile Giove, responsabile della triste sorte delle sue vittime.



3 | Tiziano Vecellio, *Venere e Adone*, 1553, olio su tela, Madrid, Museo del Prado.

Abbiamo davanti ai nostril occhi donne giovani e belle, dai corpi sensuali e morbidi, viste di fronte, ma anche dal retro, adagiate in un letto o intente nelle abluzioni alla fresca fonte dopo una battuta di caccia oppure catturate e strappate via da un toro apparentemente inoffensivo che però sappiamo carnefice. Mostrano espressioni discordanti, mentre Danae appare serena in attesa della sua visita fuori dall'ordinario, le altre fanciulle sembrano incredule, inquisitive, sconvolte, confuse o imploranti, e a volte soddisfatte nella consapevolezza di poter decidere del destino degli altri come nel caso di Diana (e forse anche di Filippo). Molte di loro sono vittime dell'ira o della bramosia di creature superiori: la povera Callisto non solo è stata ingannata da Giove che travestitosi da Diana ha

abusato del suo corpo, ma nella scena raffigurata ella diventa oggetto di vilipendio del consesso femminile quando il suo corpo, violentemente denudato e non nudo come le altre caste ninfe, rivela la sua gravidanza: prova visibile della sua colpa per cui merita di essere punita. Per coloro che hanno sbagliato non c'è perdono neanche se vittime di azioni prepotenti imposte dall'alto o di errori casuali, come per Adone colpevole di essersi imbattuto nel gineceo di Diana e delle sue ancelle.



4 | Tiziano Vecellio, *Perseo e Andromeda*, 1554-1556, olio su tela, London, Wallace Collection.

La comprensione di questi dipinti non è mai univoca e mai semplicistica. Lo dimostrano le molteplici interpretazioni elaborate negli anni da eminenti studiosi a partire da Panofsky con il suo *Problems in Titian. Mostly Iconographic* (1969) che hanno applicato ogni sorta di lettura per comprendere il complesso significato iconologico dell'intera serie. Il catalogo che accompagna la mostra *Titian: Love, Desire, Death* curato da

Matthias Wivel, responsabile anche dell'organizzazione generale dell'esibizione, propone una *summa* complessiva degli studi fino ad oggi, proponendo una visione delle opere molto inclusiva e poco di rottura.

È palese che le opere esposte ancora oggi offrono infiniti spunti di riflessione e molte chiavi di lettura, in particolare ora che abbiamo l'occasione di vederle tutte insieme così come furono concepite dalla mente dell'artista. Lo dimostra anche il convegno telematico organizzato dalla National Gallery, *Poetry in paint: Titian's Late mythologies* che si è tenuto in tre diverse giornate e in cui specialisti di varie discipline – storici dell'arte, antropologi, politologi e esperti vari – hanno preso in considerazione le poesie da punti di vista a volte molto diversi. Le domande che ci poniamo oggi sono probabilmente ancora più numerose di ieri, le risposte sempre varie e molteplici: sono capolavori che stimolano sentimenti e reazioni di varia sorte, ma mai indifferenza.



5 | Tiziano Vecellio, *Diana e Atteone*, 1556-1559, olio su tela, London and Edinburgh, National Gallery.

È un continuo viaggio che chiama in causa intelletto e sensi, è un complesso gioco in cui la cultura ma anche la vista, l'udito e perfino il tatto sono chiamati a partecipare invitando lo spettatore a 'sentire' le morbide e soffici carni così come le fresche acque in cui Diana e il suo seguito si ristorano mentre ci si interroga sulle storie rappresentate e sul significato di queste. È Tiziano al suo massimo, è la summa di una carriera artistica e di una ricerca tecnica sempre in continua evoluzione. È la più complessa creazione di un pittore decisamente maturo, egli ha infatti più di sessanta anni quando inizia ad elaborare le poesie, e conosce molto bene il suo committente poco più che ventenne con cui ha condiviso un lungo periodo di tempo nel 1548 quando insieme anche all'artista Leone Leoni compiono quello che è noto come "felicissimo viaje" nei possedimenti europei dell'Imperatore Carlo V.

È questo il principio di quel saldo connubio artista-committente che continuerà fino alla morte del pittore nel 1576 e che porterà alla realizzazione di quasi trenta opere in totale, con un *excursus* in termini stilistici e tipologici molto vario. Tiziano, che per Carlo V nei decenni precedenti aveva eseguito essenzialmente opere di tema religioso e propagandistico, comprende a fondo le necessità politiche e culturali del giovane e futuro regnante e conosce e forse approva le sue frivolezze e cupidigie di uomo – per la caccia e per le donne – pur essendo dotato di seria educazione umanistica.



6 | Tiziano Vecellio, *Diana e Callisto*, 1556-1559, olio su tela, London and Edinburgh, National Gallery.

L'artista ha la capacità e gli strumenti idonei – abbandonata da anni è oramai l'ipotesi del pittore illetterato – per poter con straordinaria libertà 'inventare' le sue poesie che fanno tesoro del ricco ambiente culturale e

letterario in cui egli si muove, condizionate anche dalle esigenze specifiche del contesto come mostrano gli stessi dipinti con le loro differenze stilistiche. È palese che nei dieci anni che intercorrono tra la *Danae* e l'*Europa*, senza prendere in considerazione la *Morte di Atteone*, che in qualche modo rappresenta l'acme di tutta questa creazione, ma che non venne mai spedito a Filippo, anche se ripetutamente menzionato nel carteggio, le situazioni politiche e culturali cambino e con queste anche lo stato d'animo del pittore che vede sempre più vicina la sua fine, teme sempre più la nuova generazione di pittori attivi a Venezia, in particolar modo Tintoretto, e lamenta costantemente, nelle sue lettere con il sovrano o i suoi agenti, il mancato pagamento per le opere inviate e per le pensioni promesse e mai ricevute. Tra il primo e l'ultimo quadro si legge l'evolversi di uno stile che diventa sempre più complesso e articolato nella composizione delle immagini e nel modo di lavorare con i colori che sono più materici e densi mentre le figure diventano meno definite giungendo a quello che molti hanno erroneamente designato con il termine di "non finito".



7 | Tiziano Vecellio, *Rapimento di Europa*, 1560-1562, olio su tela, Boston, Museo Isabella Stewart-Gardner.

Se nei dipinti raffiguranti Danae e Venere e Adone le figure sono ancora caratterizzate da una pittura sottile con colori chiari e con un limitato numero di figure disposte in primo piano, i dipinti più tardi, in particolare le due scene con Diana – meravigliosamente esposti in mostra sulla stessa parete perché così li aveva pensati il suo creatore come evidenziano ad esempio dettagli come il paesaggio nello sfondo, il fiume in primo piano ma anche la direzione della luce – evocano una scena teatrale, con molti personaggi raffigurati su piani diversi e in atteggiamenti vari, ma ognuno coinvolto nella stesso dramma che sta per avverarsi. I colori decisamente più scuri, soprattutto nello sfondo, si disfano e si ricompongono grazie a una consistenza materica assolutamente mai vista prima tra i pittori del Rinascimento. Sono quadri tragici come scriveva Puttarfaken nel suo libro *Titian and Tragic Painting*, mettendo in evidenza la natura teatrale delle composizioni, in cui uomini e donne appaiono vittime di una sorte

inarrestabile e senza scampo in cui dei e fato sono carnefici attivi e inarrestabili da cui non è possibile scappare. Sono quadri di rottura e anche di crisi personale come scriveva Gentili nel suo bellissimo *Da Tiziano a Tiziano*, che fungono da vero testamento di un'intera carriera.



8 | Tiziano Vecellio, *La Morte di Atteone*, 1559-1575, olio su tela, London, National Gallery.

Sono per varie ragioni l'alter-ego dell'unico altro ciclo mitologico eseguito dall'artista veneziano quasi trent'anni prima tra il 1518 e il 1525 per il Camerino d'alabastro del Duca Alfonso d'Este di Ferrara. Anche in questo caso parliamo di opere di grandi dimensioni e complesse, ma elaborate seguendo un programma dettagliato pensato dal duca stesso con l'aiuto dell'umanista Mario Equicola, per uno spazio raccolto e ben definito da dedicare allo studio e all'*otium*, in un momento di grande ottimismo storico per le corti italiane e per il pittore stesso. I tre dipinti in questione, *Omaggio a Venere* (1518-1519, Museo del Prado, Madrid), il *Baccanale*

degli Andrii (1523-1525, Museo del Prado, Madrid; sull'invenzione tizianesca dell'opera si veda il contributo di Monica Centanni in engramma nr. 163) e *Bacco e Arianna* (1520-1523, National Gallery, Londra), raffigurano storie dionisiache in cui si esalta l'ebbrezza e l'amore come condizione privilegiata per quel gruppo di eletti, umani e divini che sanno godere della forza dell'abbandono e del piacere come vuole il dio Bacco. Nei dipinti per Filippo, realizzati da Tiziano senza nessuna idea dello spazio cui erano destinati, perché il sovrano per anni si sposta di residenza in residenza e con lui i dipinti stessi, Apollo ha preso il sopravvento e le storie d'amore e di desiderio diventano storie tragiche che culminano nella morte o almeno nella pena o lunga sofferenza anche per coloro che verranno salvati come Andromeda. Il percorso degli uomini, dice Tiziano, è sempre impervio e amore non sembra più essere in grado di salvare nessuno. Lontano è ormai il tempo in cui il pensiero neoplatonico prometteva una condizione privilegiata a quanti erano illuminati da arte e cultura. La lucida ragione ha preso il sopravvento e Diana è pronta a scagliare la sua freccia contro Atteone, che armato soltanto di coraggio e curiosità ha osato sollevare la tenda dei misteri.

Peccato che di tutto questo non ci sia traccia purtroppo nei pannelli divulgativi della mostra, che sono invece molto dettagliati sulla storia dei passaggi di proprietà e collezioni nei secoli. Pur consapevoli che l'iconologia sfrenata possa indurre in voli pindarici assai impropri per la stessa nobile disciplina, è necessario ribadire l'importanza della lettura e comprensione delle opere d'arte attraverso il contesto culturale e politico dell'epoca in cui sono state realizzate. Opere incredibili come queste, che in maniera davvero eccezionale sono state riunite insieme per la prima volta dopo così tanti secoli, pretendono di essere spiegate, introdotte, fatte apprezzare anche a coloro che non hanno avuto modo di documentarsi in maniera approfondita affinché sia svelata la complessità di una tale creazione. Altrimenti rischiamo di fare la fine dello sprovveduto Adone che apre la tenda e scopre una realtà che a lui non è dato conoscere pagando addirittura con la vita come mostra il teschio di cervo sulla colonna che prefigura la sua fine. Eppure la via della conoscenza può e deve essere allettante ed è con questo sentimento che continuiamo a interrogarci sul significato di questi dipinti, nel desiderio di continuare a cercare (e magari comprendere) cosa si celi dietro i misteri di tante opere

d'arte che fortunatamente continuano a interessare un gran numero di persone a dispetto di tutti quelli che vorrebbero tenerci fuori dal sipario.

English abstract

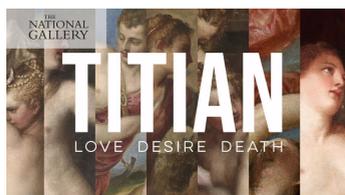
The text is a review of *Titian. Love, Desire, Death* (London, The National Gallery, 16 March 2020 - 17 January 2021), an exhibition of six 'poems' created by the Venetian painter for the young Philip of Habsburg, future king of Spain. The canvases on view are mostly based on Ovid's *Metamorphoses* and represent mythological subjects; they are '*poesie*' (figurative poems) whose protagonists are predominantly women - Diana, Venus, Andromeda, Danaë, Callisto, Europa and the nymphs. The understanding of the paintings is never univocal, never simplistic: they represent Titian at his best, the most complex creation of a mature painter who, at sixty years old, knows his patron, and his patron's passion for women and hunting, well.

keywords | Exhibition on Titian; Titian; Ovid's *Metamorphoses*; myths, Philip II of Spain.

Titian. Love, Desire, Death

Review of the exhibition at The National Gallery (London, The National Gallery, 16 March 2020 - 17 January 2021)

Simona Dolari



1 | *Titian. Love, Desire, Death*, The National Gallery of London (2020-2021).

After more than four centuries apart, the wonderful 'poems' or 'poesie' created by the great Titian for Philip II of Spain, are now back on display together, at the National Gallery of London.

Four hundred and fifty years is a very long time, but maybe a necessary amount to finally have the privilege of seeing together once again perhaps the six most incredible, extravagant, cruel and wonderful paintings ever made in the history of Western painting. These are the six 'poems' that the portentous Titian creates for the young Philip of Habsburg, future king of Spain since 1556, in a period of time that goes from 1553, the date of delivery of the first work, *The Danaë* – the version here exhibited comes from the Wellington Collection in Apsley House, considered by Paul Joannides and Miguel Falomir as the most authentic if compared to the more erotic and sensual version of the Prado Museum – to 1562 date of the last canvas, *The Rape of Europe* (Isabella Stewart Gardner Museum, Boston). Alongside those works, *Venus and Adonis* (1554, Museo Nacional del Prado, Madrid), *Perseus and Andromeda* (1556, The Wallace Collection, London), *Diana and Actaeon and Diana and Callisto* (1559 co-owned by the National Gallery of London and the National Galleries of Scotland, Edinburgh) and *The Death of Actaeon* (1559-1575, The National Gallery, London) which was never sent to the king, are the protagonists of this exhibition organised by the National Gallery of London, *Titian. Love. Desire. Death* (16 March 2020 - 17 January 2021).

It seems almost an unreal spectacle: the seven canvases representing mythological subjects mostly based on Ovid's *Metamorphoses* stories, follow one after the other, telling complex and tragic events and capturing the viewer in a multisensory and poly-semantic experience. Entering into room VI of the main gallery, where natural light offers the best condition to enjoy the paintings and the dark red walls perfectly interact with the works of art, one perceives the value of the extraordinary undertaking: a large number of female bodies almost of natural dimension – mostly naked or skimpy – which follow one another in different attitudes and poses, protagonists of various and articulated stories. They are, in fact, the fairy tales or figurative poems, as Titian himself called them, whose protagonists are all women, Diana, Venus, Andromeda, Danaë, Callisto, Europa and the nymphs, with the exception of Perseus, Adonis and Actaeon: the last two destined to a miserable end, the first killed by a wild boar during a hunt, the other torn to pieces by his own dogs once transformed into a deer. Present in disguise, first as the golden shower that will fertilise Danaë and then as the false and courteous white bull that will take away tender Europe – it seems almost a foreshadowing of what will soon happen with Brexit – it is also the insatiable and unstoppable Jupiter, responsible for the sad fate of his victims.

We have before our eyes young and beautiful women, with sensual and soft bodies, seen from the front, but also from the back, lying in a bed or intent in ablutions at the fresh source after a hunt or captured and torn away by a bull apparently harmless but guilty. They show discordant expressions, for a serene Danaë waiting for her 'out of the ordinary visit', the other girls appear, incredulous, inquisitive, shocked, confused or pleading, and sometimes satisfied in the awareness of being able to decide the fate of others as in the case of Diana and perhaps also of Philip. Many of them are victims of the anger or greed of superior creatures, poor Callisto was not only deceived by Jupiter who disguised himself as Diana and abused of her body, but in the scene depicted she also becomes the object of vilification of the female assembly when her body violently naked, and not naked like the other chaste nymphs, reveals her pregnancy as the proof of her guilt for which she deserves to be punished. For those who have made a mistake, there is no forgiveness even if they are victims of bullying actions acted from higher spheres or of random errors such as

for Adonis, guilty of having come across the harem of Diana and her maids.

The understanding of these paintings is never univocal and never simplistic. This is demonstrated by the many interpretations made over the years by eminent scholars starting with Panofsky with his *Problems in Titian. Mostly Iconographic* (1969) who applied all sorts of interpretations to understand the complex iconological meaning of the entire series. The catalogue accompanying the exhibition *Titian. Love. Desire. Death* curated by Matthias Wivel, aims to make an overall sum of the studies to date, proposing a vision of the works that is very inclusive and not very breaking.

It is clear that the works on display still today offer infinite food for thought and many different interpretations, especially when viewed all together as conceived by the artist's mind. This is also demonstrated by the conference organised – strictly via zoom given the circumstances caused by the pandemic – by the National Gallery, “Poetry in paint: Titian's Late mythologies”, which was held over three different days in which specialists from various disciplines, from art historians to anthropologists and political scientists have considered poems from very discordant point of views. The questions we ask ourselves today are probably even more numerous than yesterday, the answers are always varied and discordant: they are masterpieces that stimulate feelings and reactions of various kind, but never indifference.

It is a continuous journey that calls into question intellect and senses, it is a complex game in which knowledge but also sight, hearing and touch are called to participate, inviting the viewer to ‘feel’ the soft and fluffy flesh as well as the clear waters in which Diana and her entourage refresh themselves. It is Titian at his best, and the culmination of an artistic career and technical research that is always in constant evolution. It is the most complex creation of a mature painter, he is in fact over sixty years old when he begins to elaborate the poems, and he knows very well his patron in his early twenties with whom he shared a long period of time in the 1548 when together with the artist Leone Leoni they made what is known as “felicissimo viaje” in the European possessions of Emperor Charles V.

This is the beginning of that strong artist-patron union which will continue until the painter's death in 1576 and which will lead to the creation of almost thirty works in total, with a very varied excursus in stylistic and typological terms. Titian, who for Charles V had essentially painted religious and propagandistic works in the previous decades, fully understands the political and cultural needs of the young and future ruler and he also knows his frivolities and greed as a man for hunting and for women while being gifted with a profound and serious humanistic education.

The artist has the expertise and knowledge – abandoned for long time is the hypothesis of the illiterate painter – to be able with extraordinary freedom to ‘invent’ his poems that show the rich cultural and literary environment in which he moves but that are also witnesses of the different historical and contextual situations of the years in which they are made. It is clear that in the ten years between *The Danaë* and *The Rape of Europe*, without taking into consideration *The Death of Actaeon* – which in some way represents the culmination of all this creation but which was never sent to Philip even if repeatedly mentioned in the correspondence – political and cultural situations change and with these also the mood of the painter who sees his end ever closer, fears more and more the new generation of painters active in Venice, especially Tintoretto, and complains constantly in his letters with the sovereign or his agents, the non-payment for the works sent and for the promised pensions. Between the first and the last painting we can read the evolution of a style that becomes more and more complex and articulated in the composition of the images and in the way of working with colours that are more material and dense, while the figures become less defined to what many have erroneously circumscribed with the term “un-finished”.

If in the paintings depicting *The Danaë* and *Venus and Adonis* the figures are still characterised by a thin painting with light colours and with a limited number of figures arranged in the foreground, the later paintings, in particular the two scenes of Diana, which are wonderfully displayed in the show on the same wall – in the way Titian had surely thought of them as confirmed by details such as the landscape in the background, the river in the foreground but also the direction of the light –, are almost the expression of a theatrical scene with many characters depicted on

different planes and in various attitudes, but each involved in the same drama that is about to come true. The decidedly darker colours, especially in the background, come apart and recompose themselves thanks to a material consistency never seen before among Renaissance painters. They are tragic paintings as Puttarfaken wrote in his book *Titian and Tragic Painting*, highlighting the theatrical nature of the compositions, in which men and women appear victims of an unstoppable and hopeless fate in which gods and fate are active and unstoppable executioners from which it is possible to escape. They are pictures of rupture and also of personal crisis as Gentili wrote in his beautiful *From Titian to Titian*, which acts as a true testament to an entire career.

They are for various reasons the alter-ego of the only other mythological cycle created by the Venetian artist almost thirty years earlier between 1518 and 1525 for the 'alabaster camerino' of Duke Alfonso d'Este of Ferrara. Also in this case we are talking about large and complex works but elaborated following a detailed program conceived by the Duke himself with the help of the humanist Mario Equicola for an intimate and well-defined space to be dedicated to study and *otium* in a moment of great historical optimism for the Italian courts and for the painter himself. The three paintings in question, *Homage to Venus* (1518-1519, Museo del Prado, Madrid), *The Bacchanal of the Andrii* (1523-1525, Museo del Prado, Madrid: on the iconography see the essay of Monica Centanni in engramma n. 163), *Bacchus and Ariadne* (1520-1523, National Gallery, London), depict Dionysian stories in which pleasure and love are exalted as a privileged condition for those chosen, human beings and gods who know how to enjoy the power of abandonment and leisure as the god Bacchus wants. In the paintings for Filippo II, made by Titian without any idea of the space to which they are destined, because the sovereign for years moves from residence to residence and with him the same paintings, Apollo has taken over and the stories of love and desire become stories of tragic events that can end in death or that deserve a penalty or long suffering even for those who will be saved like Andromeda. The path of life for human beings, says Titian, is always complex and love no longer seems to be able to save anyone, the time is now far away when Neoplatonic thought promised a privileged condition to those enlightened by art and knowledge. Rational reason has taken over and Diana is ready to

shoot her arrow at Actaeon who took the courage to open the curtain of mysteries.

Unfortunately, there is no trace of all the complex interpretations in the information posters throughout the exhibition, which are instead very detailed on the history of the provenance over the centuries. Although we are aware that iconology can lead sometimes very far from reality, we still consider too important the attempt to understand and read works of art through the cultural and political context of the time in which they were made. Unique works of art such as the ones now in display, which in a truly exceptional way have been brought together for the first time after so many years, need to be explained, introduced and appreciated even by those who have not had the opportunity to read in depth about them to reveal the complexity of this creation. Adonis, almost unnoticed, opens the curtain and discovers a reality not intended for him and for this he will pay with his life as shown by the deer skull on the column that foreshadows his end. However, the path to knowledge can and must be seductive and challenging and it is with this feeling that we would like to continue to interrogate ourselves about the deep meaning of these paintings. The aim is to question what lies behind the mysteries of these works of art, which fortunately continue to interest a great deal number of people in spite of all those who would like to keep us out of the curtain.

English abstract

The text is a review of *Titian. Love, Desire, Death* (London, The National Gallery, 16 March 2020 - 17 January 2021), an exhibition of six 'poems' created by the Venetian painter for the young Philip of Habsburg, future king of Spain. The canvases on view are mostly based on Ovid's *Metamorphoses* and represent mythological subjects; they are 'poesie' (figurative poems) whose protagonists are predominantly women - Diana, Venus, Andromeda, Danaë, Callisto, Europa and the nymphs. The understanding of the paintings is never univocal, never simplistic: they represent Titian at his best, the most complex creation of a mature painter who, at sixty years old, knows his patron, and his patron's passion for women and hunting, well.

keywords | Exhibition on Titian; Titian; Ovid's *Metamorphosis*; myths, Philip II of Spain.

Da Tiziano a Bellucci, da Danae a Danae

Dialogo con un dipinto problematico

Lorenzo Gigante



1 | Pittore veneto (già attribuito ad Antonio Bellucci), *Danae*, olio su tela, cm 121x171, fine XVII - inizio XVIII secolo, Pieve di Soligo, Fondazione Francesco Fabbri.

Introduzione: un dipinto

Un dipinto raffigurante *Danae sotto la pioggia d'oro* arrivava sul mercato in un'asta genovese con un'attribuzione ad Antonio Bellucci [Fig. 1], attribuzione per molti aspetti comprensibile ma, si vedrà, non priva di problemi. Proprio questo dipinto (un olio su tela di cm 121 x 171 proposto nell'asta 458, *Dipinti antichi*, Cambi, Genova, 13 dicembre 2019, lotto 89) e la sua etichetta collezionistica saranno l'oggetto di questo scritto,

interrogando un quadro che già al primo sguardo appare oscillare tra poli diversi: un'etichetta bellucciana e un palese riferimento tizianesco. Perché, nonostante il mercato si guardasse bene dal dichiararlo, è chiaro che nel dipinto c'è un convitato di pietra, non poco ingombrante. O meglio, due: Tiziano e la sua *Danae*, in veste di autore e soggetto copiati nell'opera.

Da Bellucci...

La biografia di Antonio Bellucci lo vede agire in una dimensione europea, come molti dei pittori della sua generazione. Una generazione sospesa fra tradizione e innovazione, se può accadere che gran parte dei suoi esponenti (Bellucci come Antonio Molinari, Andrea Celesti, Antonio Arrigoni, Nicolò Bambini, Gregorio Lazzarini...) siano generalmente periodizzati come artisti del Seicento, mentre altri (su tutti, Sebastiano Ricci), finiscano con l'essere pittori del Settecento. Antonio Bellucci nacque nel 1654 e morì nel 1726. Ricci, bellunese, nasceva nel 1659 e moriva a Venezia nel 1734. Due pittori itineranti, nati e morti a poca distanza fisica e temporale l'uno dall'altro, operanti spesso negli stessi luoghi, quasi inseguendosi l'un l'altro attraverso l'Europa. Eppure, il barocchetto di Bellucci fu il canto del cigno della cultura seicentesca, mentre il nuovo sguardo al Cinquecento di Ricci e dei suoi seguaci aprì loro la via verso un modo di dipingere intriso di luce che dominerà il nuovo secolo.

Questo strano paradosso mostra già bene quali e quante alternative figurative avesse davanti un pittore nato in quegli anni: dipingere il presente, studiare il passato, conquistare il futuro. Ma non era solo una questione di come interfacciarsi con il tempo, bensì anche con lo spazio: dal Veneto natio al palcoscenico europeo.

Veneziano di nascita benché originario di Soligo per famiglia, Bellucci inizia la sua formazione in Dalmazia per poi approdare a Venezia. Da lì, ambizione e committenze lo porteranno dalla laguna alla corte viennese prima, poi a Düsseldorf, in seguito a Londra, per concludere infine la sua parabola a Soligo. Una vita spesa alla costante ricerca di una sistemazione definitiva, scalzato ogni volta dai cambiamenti del gusto corrente o dai pittori delle generazioni più giovani (su Bellucci la monografia più completa è Magani 1995, cui si rimanda per la bibliografia precedente; ulteriori integrazioni successive sono indicate nel testo).

Formatosi nello scenario barocco veneziano tra Pietro Liberi e Antonio Zanchi, a Vienna il suo stile virò progressivamente verso i modelli classicisti bolognesi, conosciuti attraverso il confronto con il bolognese Cignani e con i modelli centroitaliani, già incontrati nel corso di frequentazioni veronesi. Fu nella capitale austriaca che Bellucci seppe maturare la sua dimensione internazionale, con un barocchetto decorativo che tuttavia, già pochi anni dopo, sembrava mostrare i primi limiti nell'incapacità del pittore di gestire le vaste superfici a fresco che il cambiamento del gusto richiedeva per i palazzi della nobiltà (v. Magani 1995, 21-37, da integrarsi con Lucchese 2016). La sua reputazione restava comunque altissima, tanto nella sua Venezia, dove riparò sullo scorcio del secolo, quanto nelle corti imperiali. Lo testimonia la chiamata a Düsseldorf, dove Bellucci si spostò nel 1706 e rimase per quasi un decennio (v. Magani 1995, 39-49). Questa volta fu l'arrivo del più giovane Antonio Pellegrini, anch'egli veneziano, giunto dall'Inghilterra per diventare compagno di ponteggi del Bellucci, a costringere il pittore a rimettersi ancora una volta in viaggio. La nuova meta fu quell'Inghilterra da cui Pellegrini proveniva, forse proprio per cercare di occupare le quote di mercato lasciate libere tanto da quest'ultimo quanto dall'altro temibile rivale, Sebastiano Ricci, diretto invece verso Venezia. I due colleghi e avversari gli lasciavano un mercato altamente ricettivo verso la pittura veneziana, nel quale il buon nome di Bellucci poteva dunque ben valere commissioni e successo. Dal 1716, così, iniziò per il pittore l'avventura inglese che si protrasse fino al 1722 (v. Magani 1995, 51-53, da integrarsi con Lucchese 2012). In quell'anno, col peso degli anni sulle spalle, Bellucci ritornò in patria, nella casa di famiglia a Soligo, ormai lontano dalla scena artistica contemporanea ma ancora capace di raccogliere commissioni di rilievo fino alla morte, avvenuta nel 1726 (v. Magani 1995, 55-57). Questa, brevemente, la lunga parabola di un pittore europeo un po' per vocazione e un po' per necessità.

A un primo sguardo, la nostra *Danae* in esame si esprime in un linguaggio perfettamente coerente con quell'epoca: un chiaroscuro soffuso, senza sbattimenti di luce eccessivamente drammatici; qualche tocco lezioso, come i due puttini o le nature morte che fanno da contorno al soggetto. Espedienti stilistici moderni tesi ad attualizzare un testo che, invece, porta con sé tutta la tradizione del Rinascimento.

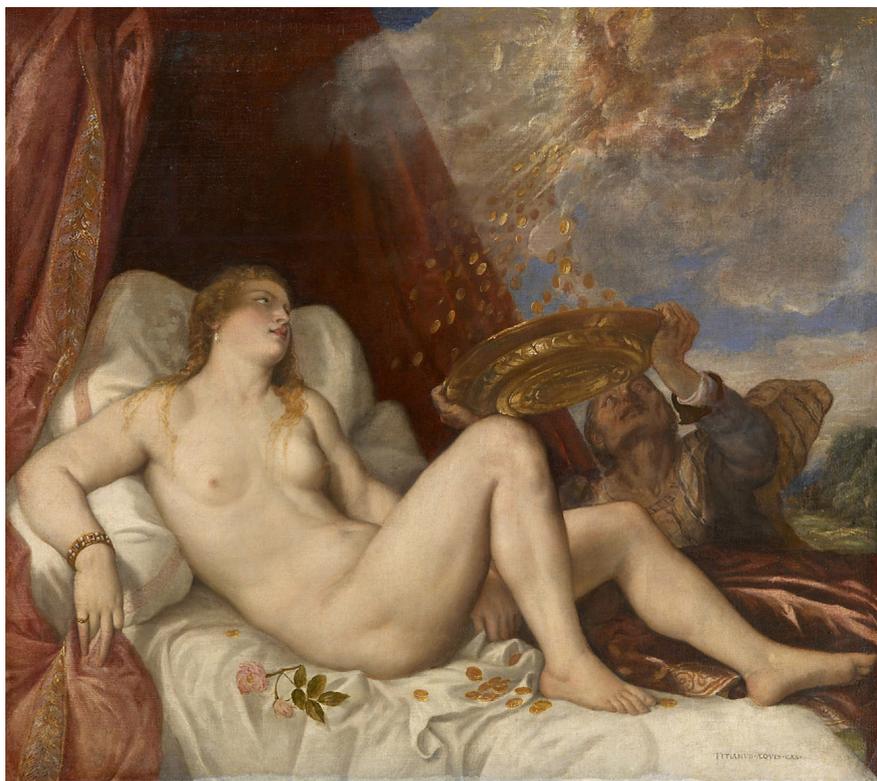
... a Tiziano



2 | Tiziano Vecellio, *Danae*, olio su tela, 1544-45, cm 120 x 172, Napoli, Museo di Capodimonte (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo - Museo e Real Bosco di Capodimonte).

Un pittore di formazione veneziana non poteva eludere l'influenza della sua terra di origine e il confronto con i grandi pittori del suo passato. Per un decoratore del calibro di Bellucci, verrebbe spontaneo riferirsi a Veronese. Qui, tuttavia, si guarda a un'altra Venezia. Nessun dubbio in questo caso che, sin dalla scelta della tela, il riferimento nella mente del pittore fosse differente e, apparentemente, quasi d'obbligo in relazione al tema scelto: Tiziano. Un nome legato a doppio filo alla principessa di Argo, protagonista del dipinto. Sin dagli albori della critica d'arte, con il noto episodio del confronto tra Tiziano e Michelangelo su disegno e colorito riportato da Vasari, la *Danae* del cadorino ebbe sempre un posto di riguardo tra i capolavori del pittore (v. Vasari 1568, vol. III, 813). Che, infatti, coadiuvato talvolta dalla bottega, ne produsse repliche e varianti per i potenti di mezza Europa (per le varie versioni della *Danae* di Tiziano, si vedano: Wethey 1975, 132-136 e 209-211; Wald 2008). A cominciare dalla tela di Capodimonte, la "nuda" dipinta fra il 1544 e il 1546 per il cardinale Alessandro Farnese, concepita a Venezia e terminata a Roma, dove fu vista da Michelangelo. Forse una *Danae* per caso, come

rivelerebbero le radiografie che mostrano uno sfondo simile alla *Venere di Urbino*, aggiustata poi *sub specie* mitologica, inserendo al posto di un interno domestico la figura di un Cupido, introducendo la nuvola di rito e coprendo (più o meno) pudicamente i fianchi della nuda (v. Alabiso 2005, con bibliografia precedente) [Fig. 2].



3 | Tiziano Vecellio, *Danae*, olio su tela, 1554 ca., cm 135 x 152, Wien, Kunsthistorisches Museum.

Nata o meno come Venere o come criptoritratto di una Angela cortigiana particolarmente cara al cardinale, in ogni caso la sua fortuna come *Danae* fu immediata, come testimonia appunto la lunghissima scia di repliche e copie. Fu nientemeno che l'imperatore Filippo II a ricevere la versione successiva, una decina di anni dopo. Il dipinto in questione, a lungo identificato con la tela del Prado, è stato recentemente riconosciuto nella versione Wellington ora a Londra, Apsley House (v. Falomir, Joannides 2014, 16-31; Wivel 2020. Sulle "poesie" di Tiziano si veda, in questo

numero di Engramma, la recensione alla mostra londinese *Titian. Love, Desire, Death*). La *Danae* del Prado, invece, realizzata attorno al 1565, poco dopo la “poesia” per Filippo II, arrivò in Spagna a seguito della campagna di acquisti condotta da Velasquez in Italia tra il 1629 e il 1631, forse proveniente dalla collezione di Giovanni Carlo Doria a Genova (v. Falomir, Joannides 2014, 16-31). Entra probabilmente in gioco qualche intervento della bottega nella *Danae* del Kunsthistorisches Museum di Vienna, unica versione firmata, ceduta nel 1600 dal cardinal Montalto all'imperatore Rodolfo II, allora a Praga. La qualità rimane sostenuta, come evidenziato dai recenti restauri, ma la condotta appare comunque meno libera e più controllata rispetto alle versioni precedenti (v. la scheda di Robert Wald in Ferino Pagden 2008, 205-207) [Fig. 3]. Scade invece la versione dell'Ermitage, eseguita intorno al 1554, già nel 1633 parte della collezione del marchese de Vrillière, poi Therevin, Crozat e infine approdata in Russia, opera in cui l'intervento della bottega si fa più rilevante (sulla possibile provenienza di quest'ultima versione si veda Mason 2008, 85-86). Questo solo per citare le versioni più note, che hanno goduto di maggior fama nel corso dei secoli e, conseguentemente, al tempo di Bellucci (ma la fortuna iconografica dei modelli tizianeschi è estremamente vasta, si veda ad esempio Hochmann 2004).

Proviamo a prestare fede all'etichetta bellucciana. Quale sarebbe stato allora il suo riferimento, tra l'arsenale visivo che poteva avere a disposizione un pittore che si muoveva su uno scenario europeo?

Ogni *Danae* dipinta da Tiziano differisce dalle altre per dettagli e contenuto, pur nell'utilizzo dello stesso cartone tratto dalla prima versione. Proprio questa, la versione napoletana, è il primo riferimento. La presenza di Cupido, infatti, scompare in tutte le versioni successive, sostituita dalla fantesca o guardiana, contraltare morale e fisico alla bella Danae (v. Gentili 1980, 107-110; sul tema della *Danae* e sulla sua evoluzione iconografica, si vedano Panofsky 1933 e Millner Kahn 1978). È questa una scelta coerente per la tela napoletana di Tiziano, probabilmente concepita come un appassionato inno alla sensualità femminile, corretta poi nella successiva commissione imperiale con una leggera velatura moralistica, che tuttavia nulla toglie all'alto tasso di eros nella scena. Il nostro dipinto invece riporta in auge la figura di Cupido, affiancato da un inedito amorino. Anche le dimensioni della tela sono

grossomodo le stesse della *Danae* napoletana, da cui però non si discostano di molto neppure le altre versioni, vincolate in questo dal cartone preparatorio (v. Wald 2008, 125-133). L'arco di attività di Bellucci coincide con la permanenza della tela a Parma, dove risulta documentata nel 1680 (v. Campori 1870, 212; a pagina 280 è registrata invece una sua copia) seguendo il destino della collezione Farnese, lì trasferita dal palazzo romano di Campo dei Fiori. Negli anni '30 del '700 la collezione verrà portata infine a Napoli, in seguito all'acquisizione per via ereditaria da parte dei Borbone (sulle vicende della collezione Farnese si rimanda a *Collezione Farnese* 1994-1996, e a Fornari Schianchi, Spinosa 1995). Non risulta, ad oggi, un passaggio parmense di Bellucci, ma ciò potrebbe non costituire un problema, considerata la fama del dipinto che ha generato molte copie, dipinte o disegnate, della prima *Danae* tizianesca (v. Wethey 1975, 132-133; sull'origine della *Danae* di Capodimonte e sulla sua conseguente fortuna si veda anche Puppi 2009, 100-113). Né, d'altra parte, il riferimento appare così puntuale, quanto piuttosto una ripresa del carattere generale della composizione.

Più plausibile, invece, che il pittore abbia avuto modo di vedere e assimilare la *Danae* di Vienna, anche se il dipinto arrivò nella città austriaca sembra soltanto nel 1723, comunque non prima del 1718, quando risulta ancora negli inventari della galleria di Praga (v. la scheda di Robert Wald in Ferino-Pagden 2008, 205). Le gallerie delle due città afferivano comunque entrambe alla corte imperiale, corte per la quale Bellucci ebbe a offrire i suoi servizi per diversi anni, conoscendone bene, e da presumersi, anche le collezioni di opere d'arte. In ogni caso, anche il quadro di Vienna aveva goduto e godeva ancora di non poca fama, come dimostrano le copie coeve o più tarde, incise o dipinte (v. Wethey 1975, 135-136: la copia antica già Nemes, presumibilmente coeva, già a Budapest e oggi distrutta, è menzionata anche da Wald 2008, 130-131), come quelle attribuite a Giovanni Contarini, anch'egli già pittore a corte a Vienna (v. Moschini Marconi 1962, 110), o quella attribuita al Padovanino (che invece a Vienna non risulta aver mai messo piede: v. Ruggeri 1988, 117). Nel XVI secolo la *Danae* viennese era stata inoltre incisa in un foglio siglato MM, talvolta assegnato all'incisore di fiducia di Tiziano, Cornelis Cort, ma oggi dato a Melchior Meier (v. Falk 1989, 30, n. 8). Non è dato sapere se nel 1722, nel rientrare a Venezia da Londra, Bellucci non sia passato ancora una volta da Vienna, città con cui comunque dovette

rimanere in contatto, considerata la tarda assegnazione al pittore della pala d'altare della chiesa delle Salesiane di Vienna da parte dell'ex imperatrice Guglielmina Amalia, opera terminata da Bellucci nel 1723 (v. Magani 1995, 56 e 185-186).

È questa la principale fonte (salvo per l'ispirazione generale che si rifà di più alla *Danae* napoletana) del nostro dipinto, che giocoforza andrebbe dunque datato non prima del soggiorno viennese. Lo attestano con forza i prestiti letterali dalla *Danae* viennese, trasposti stilisticamente in una cifra alla Bellucci, di dettagli come l'andamento del tendaggio sopra la protagonista, gli ornamenti della figura, ma soprattutto la citazione del fiore adagiato sul materasso in primo piano, assente nelle altre versioni tizianesche e qui puntualmente recuperato. Non sembra esserci traccia nel quadro delle restanti versioni autografe di Tiziano, due delle quali all'epoca in Spagna (evidentemente al di fuori del circuito d'azione del pittore), né di quella che allora vagava di collezione in collezione in Francia, per poi finire in Russia. La nostra *Danae* è dunque costruita sui Tiziano di Napoli e di Vienna: dal primo si mutua il tono generale, l'ambientazione in un interno chiuso, la presenza di Cupido, il lenzuolo che copre in parte la figura; dal secondo la figura della protagonista, con la bocca appena schiusa, e la rosa come corredo simbolico.

Un buon pittore, tuttavia, sa anche tradire i suoi modelli. Così, ad esempio, ci si può permettere di ribaltare il significato dei dipinti tizianeschi, rinunciando all'espedito della pioggia di monete e quindi a ogni interpretazione potenzialmente moralistica del soggetto. Quella che cade sulla *Danae* di Bellucci è una pioggia come di miele, promessa della dolcezza dei piaceri d'amore. Tutto il dipinto diviene dunque un inno al più dolce dei piaceri, e l'espressione anelante di Danae spiega bene il desiderio di imitazione dell'amorino di destra, in ginocchio in attesa della più profana delle comunioni. E dolce è anche il profumo della rosa, le cui spine rimangono l'ultimo, blando, avvertimento dei rischi d'amore.

Il resto è mestiere: scurire il fondo e schiarire le carni, per darle il massimo risalto, inserire un nastro scuro tra i seni, per guidare lo sguardo tra le grazie di Danae, tingere di castano i capelli da un biondo Tiziano ormai passato di moda, nastri e perle a nobilitare la principessa di Argo: portare insomma Tiziano in un disimpegnato stile contemporaneo.

Da Danae...

Se pensare figurativamente al mito di Danae poteva implicare il rifarsi a Tiziano, questa scelta non era però l'unica possibile. Né lo fu, certamente, per Bellucci. L'altra via, il secondo polo di attrazione per un pittore del secondo Seicento, era un'opzione classicista, modello di successo in Italia come nelle corti del Nord. Questa alternativa, cui Bellucci mostrò un costante interesse lungo la sua carriera, poteva proporre modelli differenti dal celebre Tiziano, persino su tema come quello di Danae.



4 | Antonio Bellucci, *Danae*, olio su tela, 1695 ca., cm 149 x 158,5, Budapest, Szépművészeti Múzeum.

Bellucci si confrontò con il tema di *Danae* almeno un paio di volte. Attorno al 1695 si data la versione oggi a Budapest, Szépművészeti Múzeum, di provenienza probabilmente austriaca (v. Magani 1995, 101-102) [Fig. 4]. Di quasi vent'anni successiva è invece la tela di Monaco, Bayerische

Staatsgemäldesammlung, ma proveniente da palazzo Pfalz Neuburg a Düsseldorf (v. *ivi*, 174-176). Nelle due tele, curiosamente costruite in controparte l'una rispetto all'altra, la temperie culturale è differente, e Venezia si fa via via più lontana. Nonostante le differenze stilistiche, testimonianza di vent'anni di evoluzione nel percorso di Bellucci – con la prima opera realizzata più di tocco, di una brillantezza esecutiva tutta veneziana evidente nei dettagli, mentre la seconda risulta più fredda, in un'esecuzione più controllata e attenta al disegno – il modello per la figura di Danae ha ben poco in comune con le creature tizianesche. Si tratta di un'idea che torna in diversi dipinti del Bellucci, un modello di ispirazione classica e composta, già esistente nella pittura di Pietro Liberi a Venezia ma fatta propria da Bellucci sulla scorta di incisioni, quali la *Venere* di Giuseppe Diamantini, originario di Fossombrone ma attivo in laguna (v. *ivi*, 101-102). Tuttavia, non va esclusa nemmeno la capacità di attrazione che poteva esercitare l'esempio di Annibale Carracci, il caposcuola del classicismo bolognese, estremamente apprezzato in quegli stessi ambienti che davano lavoro a Bellucci (v. *ivi*, 27). Carracci aveva infatti scelto una forma simile per la sua *Danae*, già dei Pamphili e poi di Cristina di Svezia, in seguito degli Odescalchi e poi appartenuta al duca d'Orleans, dipinto infine distrutto a Londra in un bombardamento nel 1941, ma noto attraverso disegni e incisioni (v. Borea, Mariani 1986, 254).

Questa predilezione per una 'Danae emiliana' emerge anche quando Bellucci si trova a illustrare un altro passo del mito decisamente meno frequentato dagli artisti, *Danae in fuga sulla zattera*, per cui certo non esistevano importanti precedenti a cui rifarsi (v. Magani 1995, 174). Già considerata talvolta una *Venere sulla zattera*, l'identificazione del soggetto si deve al catalogo del 1778 della collezione di provenienza dell'elettore di Düsseldorf (v. *ivi*, 48-49 e 67, n. 24). Unico precedente iconografico noto, benché alquanto dibattuto, poteva essere l'incisione di Giorgio Ghisi tratta da un disegno della cerchia di Giulio Romano raffigurante una *Donna in barca con un uomo e un bambino* (v. Bellini 1998, 35-37). Ma, dal momento che lo stesso modello iconografico classicheggiante, tra Carracci e Diamantini, in fin dei conti aveva già dimostrato di poter funzionare altrettanto bene come *Venere* soltanto pochi anni prima (v. Magani 1995, 142), il problema, di fatto, non si poneva: e la protagonista è, ancora una volta, con la stessa posa, la stessa Danae.

Quale che fosse la sua fonte primaria, Bellucci non dimentica il suo imprinting veneziano e, memore di Tiziano, accosta alla sua Danae una vecchia fantesca, contraltare morale e pittorico alla fanciulla candida come porcellana. Non mancano nemmeno stuoli di putti plananti che si oppongono alla missione della megera di turno, che voglia essa proteggere la virtù di Danae o, più realisticamente, fare cassa con la pioggia di monete. Lo sguardo della vecchia, in entrambe le versioni, la dice lunga sul suo reale obiettivo: al punto, nella versione di Monaco, di volgere al cielo uno sguardo languido che sembra quasi riprendere, paradossalmente più della protagonista, il languore erotico della *Danae* tizianesca. Nello spingere sull'erotismo, in ogni caso, Tiziano sembra quasi ineludibile. E anche se Danae viene da modelli carracceschi più algidi e posati, per la parte inferiore della sua figura si torna, ancora una volta, a Tiziano. Così, le gambe delle nude si distendono e si accavallano l'una sull'altra seguendo quello che, in fin dei conti, era il primo modello anche per la prima *Danae* tizianesca: la *Venere di Urbino* (si vedano a questo riguardo le radiografie pubblicate in Alabiso 2005).

Per quanto il fantasma di Tiziano, o meglio della pittura veneziana in generale, aleggi su queste versioni di *Danae*, esse di fatto sanciscono per Bellucci e per i suoi committenti il trionfo di modelli classicheggianti. Ne faranno fede le copie e le rielaborazioni dei dipinti del Bellucci, testimonianze tangibili dell'apprezzamento di pittori e committenti. Un'ulteriore *Danae* di Bellucci si sarebbe trovata, assieme a un pendant raffigurante *Tamar e Amon*, nella collezione veneziana di Giovanni Paolo Baglioni, già ipoteticamente (ma senza successo) identificata con la versione di Budapest (v. Magani 1995, 192: per l'inventario della collezione Baglioni, redatto da Domenico Maggiotto e Giacomo Manestri nel 1787, si veda Levi 1900, 252-254. Il documento originale si conserva presso l'Archivio Storico di Venezia, Giudici di Petizion, busta 482/147, ff. 3-23). Ma lo spoglio documentario ci rivela anche una *Danae* "copy after" Bellucci venduta da Christie's a Londra il 16 maggio 1795, che ci illumina tanto sul successo che dovevano riscuotere le sue composizioni quanto su un relativamente precoce sistema di copie e derivazioni (*A catalogue of All those Select, Beautiful, and uncommonly High-Finished Pictures: copied from the celebrated originals which composed the Electoral Gallery of Dusseldorf...* Christie's, London, May 16, 1795, lot. 48, dalla collezione di Valentine e Rupert Green, Messrs. V. and R. Green, documento disponibile

online, consultato a ottobre 2020). In questo caso il modello era la *Danae* già a Düsseldorf e oggi a Monaco, mentre da quella di Budapest viene la copia oggi a Roma, Montecitorio, originariamente nelle Gallerie di Firenze (v. Magani 1995, 216; e si veda anche la scheda in Rivosecchi 1994, 28). Non copie ma derivazioni, invece, quelle sortite più volte dal pennello di Jacopo Amigoni, forse partendo da una variante della *Danae* di Düsseldorf (la scomparsa versione già Baglioni?) (Magani 1995, 176 e 192 suggerisce che una *Danae* già in collezione Stucky, Pavanello in Romanelli, Pavanello 1986, 185) possa essere una derivazione settecentesca della *Danae* di Bellucci già Baglioni, da cui deriverebbe la *Danae* di Amigoni di collezione privata veneziana (v. Scarpa Sonino 1994, 18), ma anche quella oggi all'Accademia Carrara di Bergamo proveniente dalla collezione Volpi Bassano D'Amico (Angelini, Galati Rodeschini, Rossi 1996, 14). Per la fortuna delle versioni di Amigoni non va dimenticata neppure la copia a stampa da un dipinto amigoniano, ancora una volta di filiazione bellucciana, intagliata da Antoine Benoist.

Dunque, agli occhi dei primi decenni del Settecento, quella era l'immagine di Danae, il canone nuovo da perseguire. Forma classicista ed eros veneziano: Tiziano sì, ma più suggerito che palesato, sottinteso ma non dichiarato, nella qualità di tocco della pittura, nelle contrapposizioni tra gioventù e decadenza, nella gioia di vivere di uno stormo di putti svolazzanti.

... a Danae

Questo, naturalmente, pone la questione del rapporto con l'altra *Danae*, con il suo tizianismo palese, con la sua poetica un po' melensa di un amore privo di opposti. Un rapporto problematico che non si limita alle fonti iconografiche o al significato dei dipinti. La *Danae* di Budapest è da considerarsi tra i vertici assoluti della produzione del Bellucci, capace di passare nel giro di pochi centimetri dal guizzare di un pennello intriso di luce nei decori delle stoffe alla materia diafana di cui è costituita la pelle della fanciulla, pesca e porcellana allo stesso tempo. Una freschezza che cede al disegno nella pittura di Monaco, con un risultato sì più algido, ma dove comunque la tenuta qualitativa rimane notevolissima, unita a una verve inventiva concentrata nei dettagli, dai satiri che reggono il letto di Danae al muto dialogo di sguardi col putto che leva il sipario, dilatando una costruzione per diagonali già in parte sperimentata nel dipinto

ungherese. Perché abdicare all'invenzione recuperando in toto un'idea altrui, elaborandola al minimo?

Neppure dove vi è l'invenzione del pittore, come nella scenetta di Cupido e del suo compare, il dipinto brilla per originalità: a sostenere l'ipotesi dell'autorialità bellucciana, si potrebbero riconoscere nei due amorini le stesse comparse che animavano in veste di angioletti la *Visione di Sant'Agostino* dipinta tra il 1694 e il 1696 per la chiesa abbaziale di Klosterneuburg (v. Magani 1995, 94-95 con gli stessi putti che sembrano tornare anche nella tarda *Visitazione* delle Salesiane di Monaco del 1726: v. *ivi*, 185-186). Sarebbe allora, nel caso, un pittore che si richiude in sé stesso. Il riuso di materiali precedenti, l'adozione di un modello sicuro quale era Tiziano: scelte che potrebbero ricondurre questa *Danae* agli anni del ritorno di Bellucci in patria, dopo il soggiorno inglese.

I pochi dati che abbiamo consentirebbero di immaginare un Bellucci stanco, malato di gotta, amareggiato per il confronto non facile con una generazione nuova di decoratori, che sembrano estrometterlo costantemente dalla scena. In Germania prima, in Inghilterra poi. Una vita spesa negli ambienti di corte, alla ricerca di una posizione che, quando arrivava, era costantemente messa in dubbio da un nuovo arrivato, da un cambio di gusto, dalla volubilità di un committente. Così, alla fine, la decisione è quella di tornare a casa, forse passando da Vienna a rivedere gli ambienti che un tempo lo videro protagonista (e magari incrociando un Tiziano arrivato di fresco da Praga?), chiudendo a Soligo una carriera che ancora riservava qualche guizzo, recuperando qualche vecchio committente straniero. Lo accompagnava un figlio, Giovanni Battista, pittore a sua volta, da assistere o da impiegare come assistente, alla bisogna.

Rientrare in patria dopo decenni di assenza dalla scena veneziana doveva essere equivalente, ancora una volta, a ricominciare. La capitale vedeva sorgere nuovi astri pittorici, che ben poco avevano ormai a che fare con lui (e la spregiudicatezza di un'altra *Danae*, quella del Tiepolo a Stoccolma, rivela tutta la distanza tra una nuova generazione e chi, ormai, faceva parte del secolo passato), ma anche rivolgendosi a una clientela di provincia, ancora legata a schemi e tradizioni del passato, puntare su Tiziano poteva essere una scelta vincente: il ritorno all'origine, a un porto

sicuro. Un'ultima *Danae*, per Bellucci, sarebbe potuta diventare l'equivalente della sua Soligo: un luogo sicuro dove contemplare una passione, finalmente, pacificata.

È forse una delle narrazioni possibili, ma il dipinto stesso, in realtà, sembra esprimersi diversamente, suggerendo ulteriori problemi e contestando soluzioni troppo facili. Si accennava al figlio Giovanni Battista, accanto a un ormai anziano Antonio Bellucci. Questo perché questa strana *Danae* è, in realtà, un testo piuttosto complesso, non privo di contraddizioni interne. Il volto rapito della principessa è, senza dubbio, la parte migliore, tanto per invenzione (o meglio reinvenzione, saldando il conto a Tiziano) quanto per gesto pittorico. Si interviene pochissimo, a livello iconografico, quel tanto che basta a traghettare un viso rinascimentale fin oltre un barocco maturo: qualche perla e un nastro, un sensuale ciuffo ribelle. La stesura pittorica è morbida e vaporosa, fino a farsi quasi di cipria verso il petto, e davanti al seno viene da pensare alle "tetine de neve pure" evocate da Marco Boschini a fronte dei dipinti di Pietro Liberi (v. Boschini 1660, 496, per cui sono debitore a Jacopo Cossu; per Liberi si veda Ruggeri 1997). Qui, purtroppo, l'incanto si spegne bruscamente davanti alle tracce di una vecchia pulitura troppo spinta, al punto da rivelare il disegno sottostante, cui si è cercato, in passato, di rimediare con sgraziate ripidinture. Sfortunatamente, il risultato più evidente è stato l'appiattire buona parte della figura. Se il volto di *Danae* lasciava intravedere ottime qualità pittoriche, l'entusiasmo cala nel resto del dipinto, a cominciare dalle figure dei putti. Eppure, proprio questo inserto dovrebbe essere lo spazio di libertà concesso all'invenzione del pittore, oltre i vincoli di una copia tizianesca.

Invece, ecco l'invenzione: un Cupido quasi frontale, perfino didascalico nell'indicare con una mano l'origine di ciò che ha nell'altra, e il suo compagno inginocchiato, in adorante attesa. Tutto funziona, senza dubbio, ma forse era lecito aspettarsi qualcosa di più. Si possono richiamare i loro cuginetti che planano da ogni direzione nella *Danae* di Bellucci a Budapest, ma il confronto è impietoso [Fig. 4].

Considerata la maggiore qualità pittorica della testa di *Danae*, la tentazione di chiamare in causa un aiuto meno dotato è allora, per quanto riguarda i due putti, forte. Ma, anche senza grandi certezze sul modo di dipingere di Giovanni Battista Bellucci, figlio di Antonio, è evidente che

molte, forse troppe cose non tornano. Supponendo sua la pala con la *Presentazione della Vergine al Tempio* della chiesa arcipretale di Miane, databile attorno al 1726, Giovanni Battista appare sostanzialmente un debole emulo del padre, relativamente fedele nel modo di comporre (e per Miane il padre magari avrà anche dato una mano) ma alquanto più piatto nella stesura pittorica (pure, la pala di Miane è stata attribuita allo stesso Antonio da Mies 1984, 88 e Mies 1992, 22, ma respinta e segnalata tentativamente come di Giovanni Battista da Magani 1995, 207; per quest'ultimo si veda ancora *ivi*, 69, n. 148). Qui, tuttavia, il problema è diverso, poiché l'invenzione del padre, in sostanza, non sembra esserci: non è una copia da Bellucci dipinta in maniera più o meno meccanica (come potrebbe essere a Miane), ma appare come qualcosa di altro rispetto a Bellucci (e va anche sottolineato come, nell'ultima parte della vita, Bellucci rimanga un disegnatore eccellente, il cui stile appare piuttosto lontano dalla nostra *Danae*; si veda Magani 1995, 54-57, ma anche Kudiš Burić 2008).

L'amorino di destra, con il suo profilo affilato, sembra davvero emblematico di un certo momento a cavallo tra Sei e Settecento, quel barocchetto che coinvolge, naturalmente, anche Bellucci. Ma si cercherà invano, nel catalogo di quest'ultimo, una somiglianza calzante e assoluta, pienamente convincente. I suoi putti, in genere, si lanciano nello spazio secondo scorci più arditi, si proiettano verso lo spettatore, tanto precipitando da cieli azzurri quanto protendendosi dagli abbracci di Madonne. Guardano di sbieco, di qua o di là, verso l'alto o verso il basso, con l'arcata sopraciliare proiettata sugli occhi, vuoi per scorcio vuoi per ombra portata, in maniera ben diversa da quanto accade nel Cupido, frontale, che accompagna Danae.

Ancora, questi due bambini appaiono di una compostezza, tanto per posa che per stesura, che inviterebbe a guardare fuor di laguna, verso il centro Italia, luoghi dove si ha guardato Bellucci (altre principesse di Argo ce lo hanno suggerito), ma con altri risultati. Sembra piuttosto di vedere una consonanza con certi esiti più classicheggianti, alla Gregorio Lazzarini, le cui composizioni spesso sono popolate da putti, in genere un poco più composti degli omologhi che svolazzano nei dipinti di Bellucci. Si tratta più di suggestioni che di confronti palmari: anche qui, le corrispondenze precise si cercherebbero invano. Pure, Lazzarini è uno di quei pittori che

affiancano, da Venezia, tutta la parabola di Bellucci, con frequenti scambi attributivi, condividendo le committenze degli esordi, come il presbitero di San Pietro di Castello nel 1691 (v. Magani 1995, 15 e 91-92. Per gli scambi attributivi tra i due pittori, si vedano gli esempi riportati *ivi*, 201-202, 207, 213-14, 223. Su Lazzarini, che visse dal 1655 al 1730, quindi negli stessi anni del Bellucci, la fonte principale è Da Canal 1809, ricco di informazioni anche su Bellucci).

E poi, Tiziano. Quando mai Bellucci ha ripreso un modello in maniera così palese? Né, allo stesso modo, si ritrovano citazioni palmari dal cadorino nella sua opera, per quanto a oggi se ne conosce. Un certo richiamo al fare di Liberi, come appare nei toni e nella stesura quasi incipriata del viso o, soprattutto, del petto di Danae, evocherebbe, nel caso, un Bellucci giovane, fresco della sua esperienza veneziana, ancora negli anni della sua formazione. Forse così, in una pratica di assimilazione del passato, acquisirebbe senso anche una copia da un grande maestro del Rinascimento. Ma restano gli scarti qualitativi interni al dipinto, ancor più problematici per un giovane dalla fresca inventiva. Ancora una volta, con la lezione di Liberi si torna a evocare Bellucci, che nel suo esempio, con ogni probabilità, si formò a Venezia (v. Magani 1995, 13).

Potrebbe allora essere un giovane e studioso Bellucci, sul solco di Liberi, ad abbozzare una *Danae* tizianesca, in parallelo a quanto facevano o avevano fatto, tra copia di studio o altre intenzioni non altrettanto nobili, i pittori delle generazioni precedenti e contemporanee? Se ciò fu pane quotidiano per un Pietro della Vecchia, non estraneo a queste dinamiche fu anche il Liberi, con Zanchi tra i primi maestri ideali dei Bellucci, né lo fu il Lazzarini, suo contemporaneo (per Liberi, ad esempio, si veda Ruggeri 2001, 380-381). Sul rapporto dei pittori delle generazioni intorno a Bellucci con i classici del Cinquecento veneziano non deve essere dimenticata nemmeno l'attività di ripresa del loro stile e delle loro composizioni fino e oltre al limite della falsificazione fraudolenta (v. Dal Pozzolo 2011). Sappiamo dalla vita di Gregorio Lazzarini scritta dal Da Canal che lo stesso Gregorio non fu alieno a queste pratiche (v. Da Canal 1809, 31 e 74-75), come esemplificato dalla *Salomé* di Pietro Scarpa a Venezia (su cui si veda la scheda di M. Vallès-Bled in *Peintre de Venise* 2000, 72). Non vi è motivo di pensare, allora, che lo stesso Bellucci non facesse pratica nel medesimo modo, senza necessariamente le

implicazioni poco trasparenti dei pittori sopra citati. Un esercizio giovanile lasciato da parte, concluso da un aiuto o da altra mano, per immetterlo sul mercato? È vero che, per i primi anni di Bellucci, ci si trova davanti a un vuoto: cosa imparò in Dalmazia, presso Domenico Difnico? Come iniziò la sua carriera veneziana? Non più Tiziano come approdo allora, ma Tiziano come partenza, veicolo di appropriazione della più grande tradizione lagunare. Quale grimaldello migliore, in mano a una giovane promessa, per penetrare un mercato dell'arte caratterizzato dalla continua ricerca dei grandi maestri, anche in copia laddove l'originale fosse inaccessibile? Sarebbe certamente curiosa, nel caso, la scelta della *Danae* praghese, benché naturalmente possibile attraverso le sue copie. Si parla, comunque, di un pezzo degno della quadreria di un imperatore: per l'agiato collezionista, un modello da imitare. O, in questo caso, da copiare. Riempire un vuoto nella carriera di un pittore è tentante ma, ancora una volta, il rischio è di scivolare di nuovo in una narrazione ipotetica: magari anche plausibile, ma non supportata da alcuna prova.

Insomma, piaccia o non piaccia, i problemi persistono, pur con l'onnipresente fantasma di Bellucci che insiste ad ammicciare dall'interno di questa *Danae*.

(In)Conclusioni

Il nome di Antonio Bellucci ha un forte significato accanto a questa *Danae*: il dipinto sembra evocare continuamente il suo fantasma e, dietro, il fantasma di Tiziano (per rievocare il titolo dell'importante lavoro di Dal Pozzolo 2011). Il confronto con le sue opere dimostra quanto, attorno a un singolo tema, gli orizzonti possibili potessero variare, senza nemmeno escludere uno sguardo al passato. Dipinta ragionevolmente tra gli ultimi decenni del Sei e i primi anni del Settecento, mentre l'astro di Bellucci attraversava l'Europa, la nostra tela, per ora, rimane reticente sul suo pittore: magari nascosto dietro un maldestro restauro, dietro una bottega di cui ancora non si conosce granché, forse dietro mani diverse che agirono su una stessa tela. Le condizioni attuali, infatti, consigliano prudenza: un restauro, è certo, renderà maggior giustizia al dipinto e, di conseguenza, anche al suo autore, consentendogli magari di riscattarsi da difetti e incongruenze che sarebbe stato ingiusto trascurare.

Alla fine, rimane soprattutto il dipinto. E con esso, tutto il suo mondo. Un Tiziano raddolcito, un amore senza spine, senza la cupidigia legata al denaro, demone mondano e cortigiano. Una passione addomesticata, così lontana dall'irruenza tizianesca, che è addirittura possibile condividere, come sta per accadere all'amorino per mano di un accomodante Cupido. Il virtuosismo di un pittore che si rivela negli inserti delle nature morte, nei ricami di un cuscino, in dettagli quasi leziosi, nel mestiere di attraversare un petto candido con una pennellata azzurro cupo.

Ma soprattutto, la vitalità di un'idea, di un'invenzione tizianesca quale la sua *Danae*. A distanza di più di un secolo e mezzo dalla prima versione, dopo due decenni di revisioni da parte di Tiziano prima, della sua bottega poi, infine dei suoi epigoni, il modello funziona ancora. Non è solo un testo da copiare, ma un qualcosa di vivo, attuale e attualizzabile. La storia dell'arte, da Vasari in avanti, aveva già dato un posto al dipinto nel pantheon della grande pittura. Poi era stato il turno delle rivendicazioni locali, tra Boschini e Ridolfi, a ribadire il ruolo del cadorino come maestro e ispiratore della grande stagione del Rinascimento veneziano. Se pure Bellucci sentirà la necessità di guardare altrove in cerca di modelli differenti, questa *Danae* suggerisce comunque come, ancora una volta, Tiziano potesse avere ancora molto da dire.

Ogni epoca, naturalmente, cercherà e troverà il suo Tiziano: se il Rinascimento leggeva nella sua *Danae* il contrasto tra l'amore sublimato della fanciulla e la volgare corruttibilità della fantesca, un Settecento agli albori, più spensierato, vi leggerà un invito alle gioie di amore privo di ogni scrupolo morale. Allo stesso modo, ogni epoca troverà la sua *Danae*: e se nel Cinquecento aveva la sensualità di Tiziano o Correggio e nel Seicento la compostezza classicista di Carracci, per il Settecento vale tutto - classicismo e sensualità, purché senza implicazioni drammatiche o moralizzanti. Ecco perché stormi di putti devono neutralizzare la vecchia guardiana, sia sul piano narrativo che su quello compositivo, o perché quest'ultima deva essere assorta (tanto quanto se non più di *Danae*) nell'idea del piacere carnale più che nell'aspettativa della pioggia di moneta sonante. Ma l'apice lo toccherà Tiepolo, con una piccola composizione dove ognuno recita il suo ruolo, ma nessuno è ormai particolarmente convinto della sua maschera: con l'eccezione di una *Danae* che, svogliata e annoiata da una messinscena mitologica senza più

significato, si volta verso lo spettatore quasi a indicargli che, alla fine dei conti, l'unica cosa che conta di tutto quel teatrino è il suo fondoschiena [Fig. 5].

Ulteriori indagini già in atto da parte di chi scrive, ci si augura, chiariranno molte delle domande lasciate aperte da questo breve scritto. Alla nostra tela basti per ora il merito, non del tutto trascurabile, di averci raccontato una pagina inedita di ricezione tizianesca, o un'ennesima prova della potenza (anche figurativa) del mito di Danae.



5 | Giambattista Tiepolo, *Danae*, olio su tela, 1736 ca., cm 41 x 53, Stockholm, Universitet Konsthistoriska Institutionen.

Postfazione: elogio della copia

Quanti modi esistono di guardare un quadro? Dal più disimpegnato godimento estetico, alla ricerca del suo autore attraverso l'analisi del segno pittorico, fino all'indagine su significati più o meno reconditi voluti dal suo autore o determinati dalla sua epoca... Quel che non esiste, invece, è uno sguardo neutro, asettico: ognuno di questi modi di vedere si intreccia inevitabilmente con gli altri, determinando la nostra visione. Se

ogni informazione aiuta a capire qualcosa di più di un'opera d'arte, la faccenda si fa problematica quando queste informazioni mancano, oppure non sono univoche. Non tutti i dipinti, ad esempio, si prestano pazientemente a sopportare il giogo di un'attribuzione precisa. Alcuni sembrano ribellarsi ostinatamente a ogni etichetta, ai nomi che di volta in volta il mercato, i collezionisti o gli storici dell'arte provano forzosamente a imporre. Altri invece chiedono qualcosa di più, un dialogo più complesso rispetto a una semplice attribuzione, qualcosa che comprenda tutte le sfumature di colore che un dipinto può proporre, oltre al semplice bianco-nero di un'etichetta attributiva: è lui, non è lui. C'è il problema della bottega, ad esempio, o delle collaborazioni (e attorno a Tiziano, il rimando d'obbligo è a Tagliaferro 2009). E poi c'è la copia. Una copia è tante cose: rappresenta il suo autore, ma è anche il suo modello, uguale e riconoscibile, eppure sempre diverso. Si copia per imparare, per sfidare il passato, ma anche per lucro (sul concetto di copia e il suo rapporto con le falsificazioni si rimanda all'ottima bibliografia proposta da Dal Pozzolo 2011, 121, n. 11, da integrarsi con i più recenti Mazzarelli 2010; Gil Carazo 2013; Hermens 2014; Münch 2014; Osano 2014; Di Loreto 2018). Nella copia il pittore c'è e non c'è, si nasconde dietro il suo modello, come a prendere in giro chi, un domani, quel dipinto dovrà leggerlo. Le copie sono, a loro modo, dipinti ribelli, che non si piegano alle logiche di mercato o di una certa tendenza delle mostre di oggi, dove tutto è o deve essere assoluto, a cominciare dall'autografia. Ecco che allora rischiano di diventare dipinti muti, trascurati perché difficili, destinati, nel migliore dei casi, a rimanere relegati nelle pieghe dello specialismo di una storia dell'arte, senza poter dialogare con uno spettatore il quale, solitamente, viene imbonito con nomi altisonanti e più o meno pretesi capolavori. Eppure, se interrogate, queste opere possono essere tutt'altro che mute. Ogni opera ha qualcosa da dire, anche se non sempre è semplice decifrarla. Ma anche dove vi è il non detto, o poco più di un semplice accenno, possono nascondersi frammenti di discorsi e spunti di riflessione. La scintilla può essere un'attribuzione di comodo, o l'ennesima variante di un soggetto ben noto: l'unica certezza è che da ogni dialogo con un'opera d'arte ci si può aspettare qualcosa di nuovo.

Riferimenti bibliografici

Nota bibliografica

Per una lettura iconografica generale del tema di Danae si rimanda ai lavori di Panofsky 1933; Millner Kahr 1978; Slujiter 1999. Su Antonio Bellucci il testo di riferimento è la monografia di Fabrizio Magani (Magani 1995), con bibliografia precedente, da integrarsi con i recenti lavori di Enrico Lucchese del 2011 e 2016 (Lucchese 2011 per il periodo inglese del pittore, Lucchese 2016 sull'attività austriaca) e di Kudiš Burić 2008. La bibliografia tizianesca è oramai sterminata: attorno a Danae, si rimanda alla bibliografia nella monografia di Alabiso 2005, da integrarsi con gli studi di Wald 2008, Puppi 2009 e, soprattutto, con il recentissimo Wivel 2020 sulle "Poesie" per Filippo II. Da un punto di vista iconologico, rimane validissimo l'approccio di Gentili 1980. Per quanto riguarda il tema della copia, un'ottima bibliografia è proposta da Dal Pozzolo 2011, 121, n. 11, da integrarsi con i più recenti Mazzarelli 2010; Gil Carazo 2013; Hermens 2014; Münch 2014; Osano 2014; Di Loreto 2018. Sul ruolo delle incisioni nella diffusione delle invenzioni tizianesche si veda Tagliaferro 2009, 389-409; in generale, tutta l'ultima parte (*ivi*, 334-426) è di grande utilità per comprendere il fenomeno dell'imitazione tizianesca.

Alabiso 2005

A.C. Alabiso (a cura di), *La Danae di Tiziano del Museo di Capodimonte. Il mito, la storia, il restauro*, Napoli 2005.

Angelini, Galati Rodeschini, Rossi 1996

S. Angelini, M. Galati Rodeschini, F. Rossi (a cura di), *La Raccolta Maria Volpi Bassano D'Amico*, Bergamo 1996.

Bellini 1988

P. Bellini (a cura di), *L'opera incisa di Giorgio Ghisi*, Bassano 1998.

Borea, Mariani 1986

E. Borea, G. Mariani (a cura di), *Annibale Carracci e i suoi incisori*, Roma 1986.

Boschini 1660

M. Boschini, *La Carta del Navegar Pitoresco*, Venezia 1660.

Campori 1870

G. Campori (a cura di), *Raccolta di cataloghi ed inventari inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avorii ecc. dal secolo XV al secolo XIX*, Modena 1870.

Collezione Farnese 1994-1996

La Collezione Farnese. Museo e gallerie nazionali di Capodimonte, 3 volumi, Napoli 1994-1996.

Da Canal 1809

V. Da Canal, *Vita di Gregorio Lazzarini*, Venezia 1809.

- Dal Pozzolo 2011
E.M. Dal Pozzolo, *Il fantasma di Giorgione*, Treviso 2011.
- Di Loreto 2018
P. Di Loreto (a cura di), *Originali, repliche, copie. Uno sguardo diverso ai grandi maestri*, Roma 2018.
- Falk 1989
T. Falk (ed.), *Johan Ulrich Mayr to Matheus Meriam the Elder*, Amsterdam 1989 (vol. 25 di *Hollstein German engravings, etchings and woodcuts c. 1400-1700*, Amsterdam 1954).
- Falomir, Joannides 2014
M. Falomir, P. Joannides, *Dánae y Venus y Adonis: origen y evolución*, "Boletín del Museo del Prado" (2014), 16-51.
- Ferino Padgen 2008
S. Ferino-Pagden (a cura di), *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*, Venezia 2008.
- Fornari Schianchi, Spinosa 1995
L. Fornari Schianchi, N. Spinosa (a cura di), *I Farnese: Arte e Collezionismo*, Milano 1995.
- Gentili 1980
A. Gentili, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Milano 1980.
- Gil Carazo 2013
A. Gil Carazo (ed.), *Copia e invención. Modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea*, Valladolid 2013.
- Hermens 2014
E. Hermens (ed.), *European paintings 15th-18th century. Copying, replicating and emulating*, London 2014.
- Hochmann 2004
M. Hochmann, *La Danae della collezione La Vrillière: una testimonianza del gusto per Tiziano nell'arte francese della prima metà del Seicento*, "Studi Tizianeschi" II (2004), 57-65.
- Kudiš Burić 2008
N. Kudiš Burić, *Un dipinto di Antonio Bellucci a Ragusa (Dubrovnik)*, "Arte Documento" 24 (2008), 162-165.
- Levi 1900
C.A. Levi, *Le collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal secolo XIV ai nostri giorni*, Venezia 1900.
- Lucchese 2011
E. Lucchese, *Per l'attività decorativa di Antonio Bellucci in Inghilterra*, "Arte Veneta" 68 (2011), 164-181.

- Lucchese 2016
E. Lucchese, *Addenda alla prima attività viennese di Antonio Bellucci*, "Arte Veneta" 73 (2016), 184-186.
- Magani 1995
F. Magani, *Antonio Bellucci*, Rimini 1995.
- Mason 2008.
S. Mason, "Di mano di Tiziano", "Vien da Tiziano". *Spunti dalle collezioni veneziane*, in S. Ferino-Pagden (a cura di), *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*, Venezia 2008, 79-87.
- Mazzarelli 2010
C. Mazzarelli (a cura di), *La copia. Connoisseurship, storia del gusto e della conservazione*, San Casciano Val di Pesa 2010.
- Mies 1984
G. Mies, *Egidio dall'Oglio pittore di Cison di Valmarino*, Pieve di Soligo 1984.
- Mies 1992
G. Mies, *Arte del '700 nel Veneto Orientale*, Tarzo 1992.
- Millner Kahr 1978
M. Millner Kahr, *Danae. Virtuous, Voluptuous, Venal Woman*, "The Art Bulletin" 60 (1978) 43-55.
- Moschini Marconi 1962
S. Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte del secolo XVI*, Roma 1962.
- Münch 2014
B.U. Münch (hrsg.), *Fälschung, Plagiat, Kopie. Künstlerische Praktiken in der Vormoderne*, Petersberg 2014.
- Osano 2014
S. Osano (ed.), *Between East and West: Reproductions in art*, Cracow 2014.
- Panofsky 1933
E. Panofsky, *Der gefesselte Eros (zur Genealogie von Rembrandts Danaë)*, "Oud Holland" 50 (1933) 193-217.
- Peintre de Venise... 2000
Peintre de Venise de Titien à Canaletto dans les collections italiennes, Lodève-Milano 2000.
- Puppi 2009
L. Puppi, *Alle origini della Danae tizianesca. Ipotesi intorno a una prima versione incompiuta*, in F. Pedrocchi, A. Craievich (a cura di), *L'impegno e la conoscenza. Studi di Storia dell'Arte in onore di Egidio Martini*, Verona 2009, 100-113.

- Romanelli, Pavanello 1986
G. Romanelli, G. Pavanello, *Palazzo Grassi. Storia Architettura Decorazioni dell'ultimo palazzo veneziano*, Venezia 1986.
- Rivosecchi 1994
V. Rivosecchi (a cura di), *Arte a Montecitorio. Mostra di dipinti e sculture conservate nei palazzi della Camera*, Roma 1994.
- Ruggeri 1988
U. Ruggeri, *Alessandro Varotari, detto il Padovanino*, "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte" 16 (1988) 101-165, 273-362.
- Ruggeri 1997
U. Ruggeri, *Pietro e Marco Liberi pittori nella Venezia del '600*, Rimini 1997.
- Ruggeri 2001
U. Ruggeri, *Nuove opere di Pietro Liberi*, in *Per l'arte: da Venezia all'Europa. Studi in onore di Giuseppe Maria Pilo*, vol. II, Monfalcone 2001, 379-381.
- Scarpa Sonino 1994
A. Scarpa Sonino, *Jacopo Amigoni*, Soncino 1994.
- Sluijter 1999
E.J. Sluijter, *Emulating sensual beauty: representations of Danaë from Gossaert to Rembrandt*, "Simiolus" 27 (1999) 4-45.
- Tagliaferro 2009
G. Tagliaferro (con B. Aikema, M. Mancini, A.J. Martin), *Le botteghe di Tiziano*, Firenze 2009.
- Vasari 1568
G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architetti [...]*, Firenze 1568.
- Wald 2008
R. Wald, *La Danae di Tiziano a Vienna. Osservazioni su esecuzione e repliche nella bottega di Tiziano*, in S. Ferino-Pagden (a cura di), *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*, Venezia 2008, 125-133.
- Wethey 1975
H.E. Wethey, *The paintings of Titian, III. The mythological and historical paintings*, London 1975.
- Wivel 2020
M. Wivel (ed.), *Titian. Love, Desire, Death*, London 2020.

English abstract

A late Venetian Baroque painting was recently sold on the art market with an attribution to Antonio Bellucci. But, the painting is actually also a late copy from Titian's *Danaë*. Both its attribution and its copy status raise questions: what is the meaning of the myth for a Baroque painter? What are the visual options for a painter depicting Danaë? How does a copyist relate to Titian, 150 years later? The present essay starts from these questions, analyzing the Titiansque sources of the painting, discussing its attribution to Bellucci and trying to understand the myth of Danaë at the dawn of a hedonistic eighteenth century.

keywords | Danaë; Antonio Bellucci; Titian.

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)

“In questa cassa piena di chiodi”

La Danae di Tiziano da Montecassino a Carinhall, da Altaussee alla Farnesina*

Elena Pirazzoli



In fuga dalla guerra

Nelle sale della villa Farnesina a Trastevere, il 9 novembre 1947 il presidente della Repubblica Enrico De Nicola e quello del Consiglio Alcide De Gasperi inaugurano, insieme ai ministri dell'Istruzione Guido Gonella e quello degli Esteri Carlo Sforza, e alla presenza del generale Lucius Clay, allora governatore della zona di occupazione americana nell'ex Terzo Reich, la *Mostra delle opere d'arte recuperate in Germania*. A essere allestite nelle sale della cinquecentesca residenza romana, sono soprattutto le opere trafugate dalle collezioni dei musei napoletani e ritornate in Italia solo pochi mesi prima, il 13 agosto: tra le più importanti,

l'Apollo Citaredo di Pompei, i cerbiatti della Villa dei Papiri di Ercolano, *Antea* di Parmigianino, *La parabola dei ciechi* di Bruegel, la *Madonna del Velo* di Sebastiano del Piombo, la *Madonna del Divino Amore* di Raffaello, la *Sacra Conversazione con donatori* di Palma il Vecchio, *Lavinia e Danae* di Tiziano.

Diverse fotografie di quei giorni mostrano uno dei principali fautori del recupero di questo "tesoro" – ovvero il direttore dell'Ufficio italiano per il recupero Rodolfo Siviero – insieme proprio a quest'ultima tela del maestro veneto: è forse la vicenda stessa della *Danae*, tra mito e vicende storiche, a renderla emblema di questo salvataggio.



1 | Rodolfo Siviero, Lucius Clay, Enrico De Nicola, Alcide De Gasperi e Guido Gonella, accanto alla *Danae* di Tiziano all'inaugurazione della *Mostra delle opere d'arte recuperate in Germania*, 9 novembre 1947.

Ai primi di giugno del 1940, pochi giorni prima dell'entrata in guerra dell'Italia, ai sovrintendenti del Regno venne recapitata una circolare, urgente e riservatissima, che ordinava di attuare i provvedimenti disposti dai Comitati di Protezione Antiaerea per la tutela del patrimonio artistico e culturale. In realtà, le norme di salvaguardia e i registri delle opere da proteggere circolavano già dalla primavera dell'anno precedente, nell'imminenza dello scoppio del conflitto.

Bruno Molajoli, giovane soprintendente alle Gallerie della Campania, aveva stabilito nel luglio 1939 le misure da adottare, secondo un piano suddiviso in tre fasi: attuare un aggiornamento delle liste delle opere, classificate per pregio, e valutare se predisporre il trasferimento o la protezione in sede; in seconda battuta individuare punti di raccolta, lontani da possibili bersagli di bombardamenti e allo stesso tempo adattare i sotterranei dei siti museali; infine predisporre l'imballaggio dei beni mobili e organizzarne il trasporto.

I beni intrasportabili dovevano essere protetti con l'uso di materassi in alga, paglia di vetro, lastre di amianto e strutture in legno ignifugato. I beni mobili, invece, vennero suddivisi in tre gruppi: opere di grande pregio, da trasferire fuori Napoli imballate con cura (cassetta in zinco, doppio involucro di tela imbottita di ovatta, cassa in legno); opere meno importanti, da trasportare stivate in furgoni imbottiti, avvolte in coperte di lana; opere di mediocre importanza o non in grado di reggere il trasporto per intrinseca fragilità, come i vetri e le porcellane del Museo Duca di Martina, da ricoverare nei sotterranei della stessa struttura (Direzione generale delle Arti 1942, 277-282). Queste norme vennero subito applicate: Napoli subì il primo bombardamento il 13 giugno, anche se fu poco più che un atto dimostrativo. La situazione peggiorò in autunno: a partire dal 1° novembre, la città iniziò a subire pesanti attacchi della Royal Air Force britannica. Gli obiettivi erano le postazioni militari, il porto, le infrastrutture ferroviarie e la zona industriale, in particolare le raffinerie e i depositi di petrolio, ma anche i quartieri storici – e di conseguenza il patrimonio artistico e culturale – vennero danneggiati, nel quadro di una strategia di *moral bombing* (Sebald [1999] 2004). Dal dicembre del 1942 iniziarono anche i raid americani, passando a una strategia di *area bombing*, a tappeto attorno agli obiettivi. E anche dopo la liberazione, fino ai primi mesi del 1944 la città subì bombardamenti tedeschi: Napoli, centro nevralgico dell'Italia meridionale, è stata la città più bombardata della penisola (Gribaudo 2005, 26). Alla fine della guerra, si stima che abbia avuto 20.000 vittime per i bombardamenti e più di un terzo del suo patrimonio edilizio distrutto.

In questa tragica situazione, apparve necessario il ricovero di altri beni – tra cui quelli arrivati da tutt'Italia per la Mostra d'Oltremare, inaugurata il 9 maggio 1940 e chiusa un mese dopo, rimanendo in balia degli eventi – per

i quali venne individuato un nuovo punto di raccolta e tutela fuori dalla città.

Un volume del 1942 a cura della Direzione generale delle Arti, celebrando la capacità del regime di fare fronte ai pericoli della guerra, mostra immagini delle opere stoccate nei punti di raccolta fuori Napoli, senza indicarne la località per evitare di svelarne l'ubicazione: si trattava dell'Abbazia di Cava de' Tirreni (SA) e di quella di Loreto a Mercogliano (BN), residenza dei monaci benedettini di Montevergine.



2 | Ricoveri a Cava de' Tirreni e a Mercogliano, da Direzione generale delle Arti, *La protezione del patrimonio artistico nazionale dalle offese della guerra aerea*, 1942 e da Bile 2020.

Durante tutta la guerra, dal giugno del 1940 al settembre del 1943, la Soprintendenza alle Gallerie della Campania (che ho l'onore di dirigere da nove anni) provvide ininterrottamente a trasferire opere d'arte fuori Napoli, nei depositi istituiti in campagna per sottrarle ai pericoli delle incursioni aeree. Dalla Pinacoteca del Museo Nazionale, dal Museo di S. Martino, dal Museo della Floridiana, dai Palazzi Reali, dall'Accademia di Belle Arti, dall'Istituto d'arte, dal Conservatorio di Musica, dal Municipio di Napoli, dalla Mostra d'Oltremare, da Chiese e da private collezioni, furono allontanati complessivamente 5189 dipinti, 29.404 disegni e stampe, 97 arazzi, 1017 sculture, 10.032 maioliche e porcellane, 72 miniature, 2252 volumi di documenti storici o manoscritti, 11.347 tra monete medaglie e oggetti vari, per un totale di 59.410 pezzi.

Consideriamo un particolare favore della Provvidenza quello che ci consente oggi di dire che esattamente 59.410 oggetti d'arte sono ritornati, salvi, alle loro rispettive sedi (Molajoli 1949, 182-183).

L'ultima nota di questo discorso di Molajoli – tenuto nel 1949 durante la cerimonia per la riapertura dei musei napoletani, restaurati e riordinati dopo la fine del conflitto – indica un esito niente affatto scontato, considerata la scelta fatta di fronte al pericolo della risalita degli Alleati lungo la penisola durante l'estate 1943. I due ricoveri per il patrimonio artistico napoletano, posti a sud e nell'entroterra rispetto alla città, sembravano essere a rischio. Venne così presa la decisione di trasferire parte di quei beni, quelli di maggiore pregio, in un complesso abbaziale più a nord, verso Roma, arroccato su un'altura: Montecassino. Un nome che, con il senno di poi, stupisce per i destini incrociati di opere da salvare e luogo prescelto per il salvataggio: dopo rischiose operazioni e trasferimenti, le opere tornarono, mentre l'antico monastero fondato da san Benedetto venne raso al suolo.

Anche la tempistica colpisce: il trasferimento è organizzato per i primi giorni di settembre, all'oscuro di quello che sarebbe accaduto da lì a poco. I convogli completarono i trasporti il 9 settembre, appena dopo la proclamazione dell'armistizio che determinò un radicale cambiamento del corso della guerra in Italia.

Nelle note redatte nel dopoguerra da Amedeo Maiuri, soprintendente ai Beni archeologici della Campania, occupato – e preoccupato – nella protezione di preziose collezioni, si legge lo sconcerto per essere stati lasciati all'oscuro dell'imminente resa incondizionata: lo spostamento da Napoli delle casse contenenti i dipinti e le collezioni archeologiche di maggiore importanza avviene tra il 2 e il 6 settembre. "S'era a due giorni dall'armistizio e nessuno da Roma avvertì di sospendere quell'inutile e pericoloso trasporto che avrebbe risparmiato tante gravi apprensioni per i bronzi del Museo e per i capolavori della Pinacoteca" (Maiuri 1956, 114-115, cit. in Gentile, Bianchini 2014, 33).

La firma della resa incondizionata era già stata segnata il 3 settembre, ma l'armistizio venne reso pubblico solo la sera dell'8, lasciando tutti di sorpresa: le conseguenze peggiori saranno per l'esercito, lasciato nelle mani dell'ex alleato, e la popolazione civile, abbandonata a sé stessa.

Quest'ultimo sfollamento delle opere di pregio verso l'antico monastero laziale coinvolge anche la *Danae* di Tiziano, parte di quella collezione

Farnese che era stata fondante per il Museo di Capodimonte. Seguendo le vicende familiari, la collezione romana era stata spostata prima a Parma e infine a Napoli nella prima metà del Settecento, quando Carlo di Borbone, figlio di Filippo V di Spagna ed Elisabetta Farnese – ultima erede di quella famiglia di cardinali, papi, condottieri, amanti e mecenati d'arte – fece erigere la reggia di Capodimonte proprio per dare una degna collocazione al patrimonio artistico ereditato dalla madre, cui si unirono le opere della collezione borbonica. Nel 1799 la reggia “museo” subì un pesante saccheggio da parte delle truppe napoleoniche: come d'uso, le opere d'arte erano un gradito bottino e i francesi ne portarono via circa trecento, destinate alla Repubblica napoletana di Gioacchino Murat, o vendute.

Molto probabilmente fu pensando a questa secolare consuetudine bellica che vennero redatte le note dal comitato centrale di Protezione Anti Aerea nel 1939:

Poiché devesi ritenere che sia contraria all'interesse del nemico la distruzione del patrimonio artistico culturale dell'avversario, che in seguito potrebbe diventare di sua proprietà, si esclude che esso patrimonio sia oggetto di lancio mirato di bombe. Inoltre non potendosi convenientemente evitare il danno dei tiri diretti, basterà prendere quei provvedimenti protettivi atti ad evitare o a ridurre gli effetti dei bombardamenti indiretti. Immobili isolati in aperta campagna, a distanze superiori ai 500 metri da probabili obiettivi di bombardamento, dovranno essere considerati al sicuro dagli effetti di questo, ed in massima non richiedenti di protezione. “Riassunto delle norme relative alla protezione anti-aerea del patrimonio artistico culturale dato dal comitato centrale Protezione Anti Aerea (P.A.A.), Italia, 1939”.

Grandi edifici isolati in campagna, come ville o conventi, a cui si aggiungeva lo *status* di santuari, luoghi sacri: i rifugi individuati dalla soprintendenza napoletana si pensavano lontani dalla guerra e dalle devastazioni, protetti dalla loro storia secolare e dalla secolare consuetudine di guerra. Invece: “l'Abbazia di Cava dei Tirreni, il convento di Mercogliano e l'Abbazia di Montecassino. La prima fu appena sfiorata dalla guerra, lontano ne rimase il secondo, ma l'Abbazia di Montecassino si trovava, fra il Lazio e la Campania, su quella linea di monti alla quale si

aggrapparono le truppe naziste per sbarrare agli Alleati la via dell'Italia centrale” (Gonella 1947, 4).



3 | Montecassino, febbraio 1944, Bundesarchiv, Bild 146-2005-0004 / Wittke / CC-BY-SA 3.0.

Infatti, se gli altri complessi conventuali furono solo lambiti dal conflitto, l'antica abbazia benedettina, posta in posizione dominante sulla via Casilina, divenne strategica per controllare il collegamento tra Napoli e Roma. Con la creazione della Linea Gustav, i tedeschi si attestarono in posizioni difensive attorno all'abbazia, prese di mira dai bombardamenti angloamericani, che supponevano la presenza del nemico all'interno dell'antica

badia: il primo avvenne già il 10 settembre, mettendo in allarme i monaci e sollecitando in alcuni membri delle truppe tedesche stanziate nei dintorni la necessità di intervenire. Montecassino era ormai fronte di guerra: subì pesanti attacchi fino a quello, esiziale, del 15 febbraio 1944.

Come la chiesa, così la sagrestia, la Sala Capitolare, la famosissima Biblioteca, il grande refettorio e numerosi altri ambienti del monastero erano adorni di splendide opere d'arte. Erano quattordici secoli di vicende e di prove, spesso terribili, di glorie e di dolori che rivivevano nella celebre Badia. Oggi essa è un mucchio di macerie, l'orrendo cratere di un vulcano. Non è prevedibile la spesa occorrente per la ricostruzione della Badia (Lavagnino 1947, 55).

Il confine sottile tra salvataggio e furto

All'indomani dell'8 settembre venne creato anche in Italia il Kunstschutz, il servizio militare tedesco di protezione delle opere, diretto dal colonnello SS Alexander Langdorff e in cui erano stati assoldati storici dell'arte, archeologi, bibliotecari, a volte persone che conoscevano il Paese e vi avevano vissuto (Fuhrmeister 2016; Fuhrmeister 2019). Sempre nel 1943 fu istituito anche il Mfaa - Monuments Fine Arts and Archives Program, l'organismo degli eserciti alleati composto da circa 400 professionisti dell'arte, impegnati nella protezione delle opere dai bombardamenti e dai saccheggi (Edsel [2013] 2014).

Tutti gli attori in campo – occupanti, occupati e liberatori – crearono strutture operative e misero in atto pratiche di tutela, ricovero e recupero delle opere d’arte. Tuttavia, non solo questi programmi per la protezione confliggevano tra loro, ma erano anche forme – fragili, ambigue, quasi *sisifee* – per lenire le conseguenze delle operazioni belliche attuate da quegli stessi eserciti, in un conflitto di azioni interno agli schieramenti: i tedeschi minavano e bruciavano e gli Alleati bombardavano e distruggevano, mentre il Kunstschutz e i Monuments Men cercavano di mettere al sicuro i beni artistici. Forse, quello per la difesa – più o meno disinteressata – delle opere d’arte, era un altro terreno in cui si combatteva la guerra. Una lotta in cui, inoltre, salvatori e distruttori potevano cambiare ruolo a seconda delle occasioni. Se le opere d’arte, i preziosi fondi librari e archivistici erano stati sfollati in grandi edifici isolati nelle campagne per sfuggire ai bombardamenti alleati sulle città, ora si trovavano in balia della politica tedesca della “terra bruciata”, che non doveva lasciare nulla al nemico: né luoghi da occupare, né il supporto della popolazione (Klinkhammer 2010, 3).

Nel caso di Montecassino, la distruzione venne per mano alleata – 229 bombardieri statunitensi lanciarono il loro carico sull’antico monastero – e il salvataggio, per mano tedesca. Un salvataggio tuttavia pieno di ombre e di retroscena.

La vicenda è nota: tra la metà di ottobre e l’inizio di novembre, i tesori di Montecassino – quello abbaziale e quelli rifugiati da Napoli – per operato della divisione tedesca “Hermann Göring”, stanziata nei dintorni a controllo della Linea Gustav, vennero trasferiti a Spoleto e poi portati a Roma, per essere consegnati parte al Vaticano, l’8 dicembre 1943 a Castel Sant’Angelo, e parte allo Stato italiano, il 4 gennaio 1944, con tanto di cerimonia ufficiale in piazza Venezia. Ma due camion non erano arrivati a destinazione, e non ci arriveranno mai: avevano preso la via della Germania.

I fatti sono stati raccontati dalle diverse parti in causa, ognuna per mettere in luce il proprio personale operato.

Da qualsiasi punto di vista si considerasse la cosa, non si sarebbe potuto salvare il Monastero!

Ma forse si sarebbero potuti salvare almeno i Monaci e gli ingenti tesori che esso racchiudeva! Che cosa avrebbe guadagnato il mondo se dopo la distruzione le due parti opposte si fossero reciprocamente scambiate la colpa! Ciò non avrebbe certamente rialzato le rovine dalla polvere, né avrebbe riportato in vita alcun Tiziano incendiato, o la biblioteca millenaria annientata. Uno dei gioielli della corona della cultura occidentale era minacciato, e la coscienza mi imponeva il grave dovere di difenderlo! (Schlegel [1951] 1980, 218).

Nel 1951, in un articolo sulla *Österreichische Furche* (Schlegel [1951] 1980), l'ex tenente colonnello della divisione "Hermann Göring" Julius Schlegel racconta con fervido pathos – "sentivo dentro di me una voce incalzante che minacciava, chiamava, gridava e che non potevo non sentire: fallo! Salva tutto ciò che si può salvare!" – il proprio operato per portare al sicuro i tesori di Montecassino. Racconta di essersi presentato su iniziativa personale all'abate Gregorio Diamare, il 14 ottobre 1943, riuscendo a convincerlo della necessità di trasferire i beni del monastero. Tuttavia, nel passo citato colpisce il riferimento al maestro veneto, di cui l'antica badia non possedeva opere: le sue tele erano nelle casse dei musei napoletani. Solo fortuitamente, e in un secondo momento, il tenente colonnello austriaco venne a conoscenza della loro presenza nell'abbazia: le voci interiori possono essere profetiche, o confuse dalla bramosia.

Schlegel nel suo testo ricostruisce il salvataggio dei beni fino alla consegna di quelli di proprietà del Vaticano: non menziona né l'episodio di Palazzo Venezia, né la scomparsa di alcune casse dal trasporto, né, tanto meno, la presenza nelle operazioni del capitano Maximilian J. Becker. Ufficiale medico assegnato alla divisione Hermann Göring, in una lettera-memoriale del febbraio 1964, anche lui racconta la propria versione dei fatti – decisamente più puntuale e meno enfatica – proprio per fare luce sulle polemiche sollevate sul quel "salvataggio o furto" in occasione della mostra del 1947 alla Farnesina (Becker [1964] 1980).

Anche Becker scrive di essersi presentato, su iniziativa personale, il 14 ottobre 1943 al portone dell'abbazia per proporre la messa in salvo del suo antico tesoro. L'idea gli era venuta in modo spontaneo, da studioso d'arte e libri antichi, dopo aver effettuato un intervento analogo presso il

convento francescano di Teano, per proteggere casse di volumi della Biblioteca nazionale di Napoli dalla strategia di “terra bruciata” tedesca.

Tuttavia, per realizzare il suo piano era stato necessario coinvolgere anche l'ufficiale di vettovagliamento, il tenente colonnello Siegfried Jacobi che acconsentì alla richiesta di usare dei camion, aggiungendo però “Se dobbiamo fare anche questo, deve venire fuori qualcosa per noi [...]. Tenete un paio di quadri. [...] tagliare dalla cornice e semplicemente arrotolare”, poi rubricato a “scherzo” dallo stesso Jacobi (Becker [1964] 1980, 246-247). Ma, condotto al cospetto dell'abate Diamare, Becker scoprì di essere stato preceduto da un ufficiale della divisione: Julius Schlegel che, a suo dire, era stato incaricato da Jacobi per approntare un piano di evacuazione dell'abbazia, su ordine del generale Conrath. Si creò così una collaborazione tra i due, fondata però sulla reciproca diffidenza.

Anche Becker racconta di essere venuto a sapere solo casualmente del ricovero in abbazia, a inizio settembre, di circa 200 casse – in realtà 187 – consegnate dalle autorità napoletane per metterle in sicurezza. Dopo aver cercato di prendere tempo adducendo la motivazione di non avere i permessi necessari per decidere su quei beni sotto tutela, l'abate Diamare acconsentì al trasferimento, che si completò il 3 novembre. Destinazione dei convogli erano alcuni conventi benedettini a Roma per i beni privati del monastero, e per tutti gli altri un luogo sicuro, deciso dalla divisione tedesca e, per il momento, segreto: villa Marignoli a Colle Ferretto, presso Spoleto, requisita e resa deposito della “Hermann Göring”. Per ringraziare Schlegel, Becker e il generale Conrath, i monaci produssero delle pergamene miniate.

Tuttavia, la segretezza delle operazioni di trasporto dei beni dello Stato italiano non lasciava tranquilli i monaci né, a suo dire, lo stesso Becker, soprattutto dopo che Jacobi gli aveva mostrato copia di una lettera al tenente colonnello Bernd von Brauchitsch, aiutante di Göring, in cui la divisione offriva di fare dono al Reichsmarschall di alcune delle opere prese in consegna e chiedeva l'invio da Berlino di un esperto d'arte che potesse valutarle. Allarmato da queste informazioni, Becker si recò al deposito.

Alle pareti appesi in fila, scorsi grandi preziosi dipinti. Al centro vi erano casse di diversa grandezza, i cui sigilli erano stati infranti ed esse aperte. Materiale da imballaggio giaceva sparso sul pavimento. Evidentemente i quadri erano stati tolti da quelle casse (Becker [1964] 1980, 280).

La notizia, intanto, stava trapelando: il 10 novembre era uscito sul *New York Times* un articolo dell'inviato a Napoli, intitolato *Unique Collection of Art Treasures Taken Away by Germans in Italy; Paintings by All Old Masters and Irreplaceable Antiquities Removed from Ancient Abbey of Montecassino - Grave Fears Felt*. Si riportavano le accorate parole del sovrintendente Maiuri, secondo cui era alto il timore che dietro all'annuncio ufficiale tedesco di trasferimento in "un luogo sicuro", si celasse "potenzialmente una delle più grandi tragedie nella storia dell'arte". Questo allarme internazionale arrivava dopo i tentativi di mediazione diplomatica delle autorità statali e religiose: il sovrintendente di Roma Emilio Lavagnino si rivolse al Ministero degli Esteri e ad Alessandro Pavolini, segretario del Partito fascista repubblicano; mons. Giovanni Battista Montini chiese notizie all'ambasciatore tedesco presso la Santa Sede (Klinkhammer 2010, 7). L'operazione non era passata sotto silenzio, anzi, alla preoccupazione italiana aveva fatto eco una forte tensione all'interno dei comandi tedeschi.



4 | 4 gennaio 1944, Piazza Venezia, riconsegna allo Stato Italiano dei tesori di Montecassino da parte della Divisione "Hermann Göring" [4a. Bundesarchiv, Bild 101I-729-0001-16 / Meister / CC-BY-SA 3.0; 4b. Bundesarchiv, Bild 101I-729-0004-01 / CC-BY-SA 3.0; 4c. Bundesarchiv, Bild 101I-729-0001-28 / Meister / CC-BY-SA 3.0].

Esistono diverse versioni su chi fu l'autore dell'intervento risolutivo che portò alla riconsegna ufficiale dei beni al Vaticano e allo Stato italiano: Fridolin von Senger und Etterlin, al comando del XIV Corpo d'Armata corazzato e responsabile del settore occidentale del fronte terrestre in Italia, Bernhard von Tieschowitz, rappresentante in Italia del Kunstschutz, addirittura Albert Kesselring, comandante supremo delle forze tedesche in

Italia. Molto probabilmente avvenne per una catena di relazioni e ordini, cui la divisione “Hermann Göring” non poté sottrarsi.

L'8 dicembre fu effettuata la prima consegna al Vaticano, alla presenza delle autorità ma senza sufficiente attenzione mediatica per quel gesto con cui si volevano mettere a tacere le voci di saccheggi da parte della divisione tedesca. Per la seconda, il 4 gennaio 1944, fu così organizzata una cerimonia solenne in piazza Venezia, davanti allo schieramento dei camion utilizzati e delle truppe, con tanto di apertura di alcune casse e svelamento di tele in favore di fotografi e cineoperatori.



5 | L'apertura della cassa del dipinto di Giovanni Paolo Pannini, *Carlo di Borbone vista il Papa Benedetto XIV nella coffee house del Quirinale*, proveniente da Capodimonte, Bundesarchiv, Bild 101I-729-0001-23 / Meister / CC-BY-SA 3.0.

Tuttavia, due mezzi non erano giunti – e con loro 15 casse: si addussero scuse come problemi stradali, ma in realtà era il “tornaconto personale” della divisione, per mettersi in buona luce agli occhi di Göring, di cui si conoscevano bene le passioni, anzi, le bramosie.

Bisogna considerare che la Panzer-Division “Hermann Göring” era un peculiare raggruppamento dell'esercito tedesco: aggregata alla Luftwaffe, era nata in realtà come corpo di polizia particolarmente ideologizzato e

brutale, al servizio di Göring. Inizialmente venne utilizzata per reprimere le attività degli oppositori politici e come personale di sorveglianza dei primi campi di concentramento. A partire dal 1935, con la legge sulla ricostituzione della Wehrmacht, venne incorporata nella Luftwaffe, forza armata presieduta dal maresciallo del Reich, e adibita a mansioni militari. Nel 1942 era stata trasferita a Capua, poi alcuni suoi reparti furono impegnati in Tunisia. Quando si ruppe il fronte del Nord Africa, quello che rimaneva dei reparti della divisione combatté prima in Sicilia, poi si ritirò in Campania, nella difesa della Linea Gustav. Il suo comandante era il Generalmajor Paul Conrath, per anni aiutante di Göring. All'inizio del 1944 fu rinominata Fallschirm-Panzer-Division, ovvero "divisione corazzata paracadutista": in realtà, i suoi membri non erano paracadutisti, era solo una misura propagandistica per rafforzarne lo *status* di corpo d'*élite*, e farne una scelta più appetibile per i giovani volontari (Gentile [2012] 2015, 350-377).

Sue peculiarità, quindi, erano una forte ideologizzazione nazista, un legame strettissimo con Göring, di cui eseguiva ordini diretti, e uno spregiudicato uso della violenza nei confronti della popolazione civile: gran parte degli eccidi avvenuti in Campania e nel Basso Lazio tra il settembre e l'ottobre 1943 vanno ascritti a questa divisione; altri li effettuerà in Emilia e Toscana nella primavera 1944.

Sotto questa luce, la consegna in pompa magna delle opere al Vaticano e a Palazzo Venezia assume sfumature più cupe. Gesto propagandistico per mostrare la correttezza dell'occupante, stride ancora di più pensando alle operazioni condotte in quello stesso periodo da quegli stessi soldati. E ancor più pesa la richiesta, nel dopoguerra, di far porre una lapide a ricordo dell'impresa nell'abbazia di Montecassino, come tentativo di essere ricordati solo per quel salvataggio: salvataggio fortuito, in quanto mascherava un'intenzione di furto.

La bramosia di Göring

L'esperto d'arte inviato da Berlino al deposito presso Spoleto era molto probabilmente un uomo di Walter Andreas Hofer, o lui in persona: mercante d'arte di Monaco, fidato procacciatore di opere per il maresciallo del Reich. Si può solo immaginare la reazione nel trovarsi al cospetto di

tante opere di pregio, da poter scegliere a piacimento, o meglio, in modo da incontrare i gusti del proprio protettore.

A differenza di Hitler, Hermann Göring poteva vantare origini aristocratiche, ma fu soprattutto la crescita del suo potere tramite il nazismo a portarlo ad atteggiarsi a principe cinquecentesco: *Ich bin nun mal ein Renaissancetyp*, “sono soltanto un uomo del Rinascimento”, così si definì anche il 10 maggio 1945 durante l’interrogatorio del Seven Army Interrogation Center a proposito delle opere francesi incamerate nella sua collezione.

Amava circondarsi di opulenza e arte: per questo a partire dal 1933 fece costruire Carinhall, la sua reggia e tenuta di caccia in Brandeburgo, dedicata alla prima moglie Carin, nobildonna svedese morta precocemente. Disegnato dall’architetto Werner March, il complesso si rifaceva alle forme dell’architettura tradizionale nordica, con ampi tetti a falde, travi in legno e pietra grezza, ed era immerso nella foresta di Schorfheide, tra i laghi Großdöllner See e Wuckersee (Knopf, Martens 1999).

Nelle sue stanze, in cui lo stile rustico si miscelava con elementi art déco, Göring riceveva il Führer e gli altri vertici del regime, come anche ambasciatori e capi di Stato, esibendo i suoi trofei: grandi palchi di corna di cervi e statue raffiguranti questi stessi animali, ma anche dipinti e arazzi, sculture lignee e marmi antichi. Come in un castello di caccia rinascimentale, ricostruito in forme moderne.



6 | Göring a Carinhall, 1938.

Inizialmente il Reichsmarschall acquistò alcuni dipinti del Rinascimento italiano e del Cinquecento tedesco presso un’importante galleria romana, cui si aggiunsero altre opere ottenute tramite l’intermediazione di Hofer. Con la guerra, la sua collezione iniziò a espandersi in modo più spregiudicato. Nei Paesi Bassi e in Francia, gli uomini di Göring attuarono confische ai danni di collezionisti e galleristi ebrei, legalmente considerati nemici dello Stato: dipinti di Cranach, Van Dyck, Poussin, Fragonard,

Velázquez, Goya, Tintoretto, Veronese, Canaletto, ma anche opere ufficialmente bandite in quanto “arte degenerata”, in particolare degli impressionisti.

Nella Parigi occupata gli uomini dell'Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (ERR), comando preposto alle confische, raccoglievano oggetti d'arte sia per il Führermuseum nei progetti di Hitler per la sua città natale Linz (Kubin 1989, Spotts [2002] 2012), sia per la collezione di Göring, per la quale si prevedeva analogamente un destino museale: l'avrebbe ospitata una nuova, monumentale ala di Carinhall, da inaugurare nel 1953, in occasione del sessantesimo compleanno del Reichsmarschall (Knopf, Martens 1999, 123). Intanto, le opere venivano stoccate presso lo Jeu de Paume: tra il 1940 e il 1942 l'ERR vi organizzò delle vere e proprie esposizioni private, in particolare per Göring. Unico privilegiato visitatore, poteva scegliere le opere di suo gusto da portare nella sua residenza di caccia (Petropoulos 1999, 190).

Essendo abituato a queste iniziative, colpisce la reazione di Göring all'arrivo delle opere napoletane sottratte. Il convoglio con le casse provenienti da Montecassino giunse a Berlino nel dicembre 1943: furono portate a Carinhall come dono di un gruppo di ufficiali della divisione “Hermann Göring” per il cinquantunesimo compleanno che il Reichsmarschall avrebbe festeggiato poco dopo, il 12 gennaio.



7 | Hitler, Göring e un cerbiatto di Ecolano a Carinhall.

Le figure a lui più vicine, il consigliere Erich Gritzbach, l'aiutante von Brauchtisch e soprattutto Hofer, conservatore della sua collezione, organizzarono una presentazione ufficiale delle opere, che però Göring annullò, lasciandole da parte. L'ipotesi è che fossero arrivati fino a Carinhall gli echi degli appelli e le denunce per le opere trafugate: questa volta il maresciallo sembrò essere a disagio (Manvell, Fraenkel [1962] 1964, 387). Quello che è certo è che queste opere non vennero registrate in ingresso nella sua collezione - di cui esiste il registro meticolosamente redatto dalle sue fidate segretarie, misteriosamente ritrovato da Rose Valland alla fine della guerra (Catalogue Goering 2015) - ma accantonate per una mostra temporanea. Successivamente Göring chiese consiglio a Hitler, che gli indicò di porle al sicuro nel Kurfürst, il bunker della contraerea a Potsdam.

L'unica opera che viene menzionata esplicitamente nelle ricostruzioni a posteriori di quei giorni – in quanto sembra avere avuto, almeno per qualche tempo, un destino differente – è proprio la *Danae* di Tiziano:

L'arianesimo e il nazismo avevano dato alla Germania quel soffio di follia che in tutti i tempi appare alla fine degli imperi e delle grandi dinastie. La *Danae*, dal Karinhall (sic), dopo l'esposizione passò nell'appartamento privato di Goering; come gli uomini antichi, egli restava molte ore sdraiato, e per questo collocò il dipinto al centro del soffitto della sua stanza. Poi, stanco, ne fece una spalliera del letto. La fanciulla, chiusa una volta dal padre nella torre di rame, invece di Giove dovette ora accontentarsi della compagnia di Goering (Siviero 1984, 99-100).

Queste parole appartengono a Rodolfo Siviero, figura complessa, per molti aspetti ambigua: "personaggio bifronte o chiaroscurale, fascista e antifascista, eroe e spia, benefattore e approfittatore, rustico e salottiero" (Bottari 2016; Bottari 2013), ovvero colui a cui si deve – per buona parte – il recupero del patrimonio italiano incamerato, a vario titolo, dal Terzo Reich e dai suoi maggiorenti.



8 | Interno di Carinhall.

Giornalista e studioso d'arte, fu arruolato come spia del SIM (Servizio Informazioni Militare) e inviato in Germania nella seconda metà degli anni Trenta – più precisamente tra 1937 e il 1938, quando venne espulso dal

Reich; qualche tempo dopo il suo ritorno mise in piedi una rete clandestina antifascista in relazione con gli Alleati, attiva in particolare dopo l'8 settembre 1943. Compito di questo manipolo di uomini era cercare di arginare le confische e le sottrazioni naziste dei beni artistici italiani, pubblici e privati, e di fronte al trasferimento di opere verso la Germania, tracciare i convogli e le loro destinazioni, segnalandone il passaggio agli angloamericani per scongiurarne il bombardamento. Il centro operativo dell'organizzazione clandestina – infiltrata su tutto il territorio negli uffici della RSI e degli occupanti – era il villino sul Lungarno Serristori appartenente a Giorgio Castelfranco, ex soprintendente di Firenze, cacciato dopo il 1938 per via della sua origine ebraica e fuggito prima nelle Marche e poi, dopo l'armistizio, oltre la linea del fronte. Dal 1944 diventerà una figura chiave per il recupero delle opere in Germania, in particolare proprio quelle napoletane (Castellani, Cavarocchi, Cecconi 2015).

Danae o Europa?

Nel passo sopra riportato Siviero descrive una scena la cui veridicità è difficile da riscontrare. Fatta saltare da Göring dopo la sua fuga per non lasciarla nelle mani dei russi, di Carinhall sono rimaste solo immagini, da cui però è possibile farsi un'idea degli interni e degli arredi. Con un gusto tipico delle case dei collezionisti di fine Ottocento e primo Novecento, le sale di rappresentanza, gli studioli e i lunghi corridoi finestrati erano fittamente arredati con quadri, arazzi, tappeti, sculture e sarcofagi classici, pareti a boiserie e soffitti a cassettoni. Tra gli ambienti, spiccava la grande *Jagdhalle*, la sala di caccia per i ricevimenti: un volume a tutta altezza fino al tetto spiovente, con robuste travi e capriate in legno e un immenso camino sulla parete di fondo, avvolto da arazzi e dipinti. Nella piccola galleria di caccia, invece, le voltine del soffitto erano decorate a grottesche, con figurine di cervi e cacciatori.

Sono proprio i cervi a essere l'elemento ricorrente del corredo iconografico: dai palchi dei trofei alle statue commissionate ad artisti coevi o frutto di doni, dal soggetto degli arazzi alle decorazioni, Carinhall era profusa di cervi e cerbiatti. In alcune delle fotografie è possibile vedere anche i due cerbiatti di Ercolano: esposti all'aperto, su piedistalli aggettanti oltre il perimetro in pietra della terrazza protesa verso il lago di Wuckersee. Tra le opere trafugate a Montecassino, sembrano essere loro, e

non *Danae*, ad aver trovato un posto di rilievo nella reggia del Reichsmarschall.

Non è – ad oggi – possibile stabilire con esattezza quale sia stato invece il destino del dipinto di Tiziano: accettando la versione di Siviero, si può ipotizzare che Göring, data la sua passione per il Rinascimento e il suo atteggiamento di emulazione per i grandi principi e cardinali di allora, avesse scelto di porre la *Danae* per un certo tempo nelle sue camere private, ma non vi è una traccia fotografica o di altro tipo che lo attesti. Nelle sue memorie Speer ricorda come verso la fine della guerra Göring gli avesse mostrato alcune “preziose antichità del museo di Napoli” che erano “tra i tesori accumulati nelle cantine di Karinhall (sic)” (Speer [1969] 1997, 216-217), ma *Danae* difficilmente poteva essere considerata parte di questo gruppo.

Invece, alcune fotografie mostrano come effettivamente sul soffitto del letto a baldacchino del Reichsmarschall fosse collocato un nudo femminile: si trattava del dipinto (olio su tavola) di Werner Peiner raffigurante *Europa und der Stier*, Europa e il toro, realizzato nel 1937 e acquisito da Göring per la sua collezione, insieme ad altri dipinti e arazzi dello stesso autore, molto amato anche da Hitler e dai quadri del regime (Knopf, Martens 1999, 60-61; Catalogue Goering 2015, 35; Doll 2009; German Art 2020). Gli amori – ingannevoli, se non violenti – di Zeus ebbero una certa fortuna iconografica durante gli anni del nazismo: Europa, Leda, Danae, come rappresentazioni idealizzate di un femminile che veniva esposto nudo, ma tuttavia prevalentemente “privo di espressione ed erotismo”, come “bellezza senza sensualità” (Spotts [2002] 2012, 191; si veda anche Hinz [1974] 1975, 147-152, 169).

L’*Europa* di Peiner venne effettivamente collocata prima sopra al letto di Göring e poi in testata: in entrambi i casi, il punto di osservazione migliore non era tanto per chi era coricato, ma per chi accedeva alla stanza. Perché Carinhall era soprattutto un palcoscenico, in cui il Reichsmarschall metteva in scena il suo potere e le sue ambizioni.



9|Stanza privata di Hermann Göring a Carinhall con *Europa und der Stier* di Werner Peiner.

Probabilmente, l'immaginario da decadenza imperiale uscito dall'arguta penna di Siviero scaturisce dai miti che il nazismo stesso aveva alimentato, per ideologia e pratiche, attorno a sé: dalle speeriane rovine di pietra per il Reich millenario, alla bramosia per l'arte da parte di uomini potenti, ma brutali. Nel luglio 1944 *Time* aveva titolato proprio *Nudes for Hermann* un articolo dedicato al furto delle opere di Montecassino (Klinkhammer 1992, 513; Klinkhammer 2010, 7): i nudi femminili rubati – in realtà, una minoranza tra i soggetti delle opere trafugate – diventano emblema della violenza del nazismo sull'Europa.

Bramosia, ovvero desiderio ardente e smodato: non è un caso che uno dei più noti volumi dedicati alle opere d'arte depredate dai nazisti durante la guerra sia intitolato *The Rape of Europa* (Nicholas 1995). Quello che in italiano è *ratto*, ovvero rapimento specificamente di donne, nella traduzione inglese diviene *rape*: la radice è la stessa, dal latino *rapere*, ovvero afferrare velocemente (*rapido*), da cui saccheggiare, depredare, rubare, rapire, trascinare con sé – cose e donne. Se nell'italiano il senso prevalente è quello del portare via con la forza, nell'inglese il termine esplicita la violenza carnale. Un significato presente in realtà anche nell'italiano: implicito nell'uso comune, come reato il diritto penale ne ha specificato il carattere di violenza sessuale.



10 | Werner Peiner, *Europa und der Stier*, 1937 (Monaco, in deposito alla Bayerische Staatsgemäldesammlung dopo lo smistamento presso il CCP) [German Art 2020].

Se nel quadro di Peiner la scena è presentata in modo algido, inespressivo, la brutalità del ratto di Europa viene esplicitata proprio da Tiziano tra il 1560 e il 1562, in una tela per Filippo II di Spagna, facente parte del ciclo delle 'poesie', ovvero alcuni amori mitologici per le camere private del sovrano, in cui – secondo l'uso rinascimentale – la materia del mito dà forma alle umane fantasie erotiche, iconicamente riservate all'*élite* (Ginzburg [1986] 2000, 136-137; sulle 'poesie' di Tiziano per Filippo II si veda in questo numero la recensione alla mostra londinese *Titian. Love, Desire Death*).

La prima *Danae* di Tiziano era stata realizzata nel 1545 per un vero uomo del Rinascimento, il cardinale Alessandro Farnese, inserendosi in questa tradizione pittorica relativa alla sensualità: "gli amori tra Giove e Danae potevano essere considerati nel Cinquecento il prototipo stesso dell'immagine dipinta per eccitare sessualmente lo spettatore" (Ginzburg [1986] 2000, 137). In più, la *Danae* Farnese assume una carica erotica ancora maggiore: non solo figura mitologica, ma probabile ritratto dell'amante del cardinale, quella tela generò da subito molto scompiglio, stando a quanto riporta monsignor Giovanni Della Casa. E tanto da essere attribuita, fino a pochi decenni fa, alla committenza "secolare" del fratello del cardinale, Ottavio Farnese.

Pochi anni dopo, una seconda *Danae* – con varianti iconografiche – venne realizzata come prima opera del ciclo spagnolo che così copre un ampio ventaglio di emozioni: dal desiderio alla vergogna, dalla sorpresa all'angoscia. Ovvero, da Danae a Europa, dall'attesa sensuale – e consensuale – dell'amante serenamente distesa, alla fanciulla atterrita, recalcitrante, che cerca di fuggire.

Ritorno alla Farnesina

Nel gennaio del 1945, all'avvicinarsi dell'Armata Rossa, le opere delle collezioni raccolte da Hitler e Göring, oltre a quelle dei musei tedeschi,

vennero mandate in depositi approntati per accoglierle, in particolare all'interno di miniere di sale. Di nuovo in casse, le opere di Capodimonte vennero stoccate ad Altaussee, presso Salisburgo, e qui vennero ritrovate a giugno dai membri del Mfaa.

In quelle miniere era raccolta buona parte del patrimonio culturale e artistico europeo: dipinti, sculture, disegni, stampe, acquarelli, ma anche arredi, arazzi, fondi librari, collezioni numismatiche, armi e armature.

Gli Alleati predisposero il trasferimento di queste decine di migliaia di pezzi in alcuni punti di raccolta specializzati per genere. Il principale era il Central Collecting Point (CCP) di Monaco, all'interno di quello che era stato il Führerbau (Lauterbach 2018). Qui iniziarono le indagini - tramite interrogatori e studio delle carte prodotte dai comandi tedeschi preposti alle spoliazioni - volte alle restituzioni dei beni ai legittimi proprietari. Per l'Italia, fu coinvolto l'Ufficio recuperi di Siviero e in particolare venne mandato a Monaco Giorgio Castelfranco:

E posso dire, benché io abbia messo piede al Central Collecting Point alla fine di questo ottobre, quando già erano state rispedite migliaia e migliaia di opere, di non aver mai visto un deposito di opere d'arte di simile vastità. Anzitutto vi sono le opere d'arte dei molti musei di Monaco e in gran parte dei musei e delle chiese della Baviera, e poi tutte le smisurate e confuse collezioni di Göring, e poi tutto quello che i nazi hanno portato via dalla Francia, dal Belgio, dall'Olanda, e soprattutto le collezioni di ebrei francesi, fra cui l'assieme Rotschild [sic], di una ricchezza imponente, e interi musei di paesi occupati, nemici o satelliti [...] (Castelfranco in Castellani, Cavarocchi, Cecconi 2015, 17-18).

Castelfranco iniziò la sua ricerca interpolando le liste dei ritrovamenti con le informazioni inviate da Molajoli e gli altri sovrintendenti di Napoli. Dopo un lungo lavoro di collazione dei dati, le opere furono ritrovate quasi tutte, benché in alcuni casi danneggiate dai trasporti o dalla permanenza in luoghi insalubri (Castellani, Cavarocchi, Cecconi 2015, 26).

La collezione degli ori di Napoli fu ritrovata sparsa nelle casse manomesse, molti gioielli schiacciati e una parte mancante. La testa dell'*Erme in riposo* di Lisippo era frantumata in sessantadue pezzi, raccolti in fondo alla cassa e

nella grotta. Uno dei cervi di Ercolano aveva le gambe spezzate [...]. La cosa che più ci fece penare fu la bellissima *Madonna del Velo* di Sebastiano del Piombo. Il volto della Madonna era scomparso sotto un'ossidatura che allora non fu possibile rimuovere. La *Danae* e la *Lavinia* di Tiziano erano ricoperte di muffa e la *Sacra Conversazione* di Palma il Vecchio aveva la tavola imbarcata fortemente, il colore in gran parte caduto, ed era impregnata d'acqua a tal punto che la superficie dipinta non si poteva assolutamente toccare (Siviero 1984, 137).

Le opere furono affidate alla delegazione italiana il 7 agosto, il passaggio di consegne ufficiale avvenne il giorno dopo a Bolzano, alla presenza del ministro della Pubblica Istruzione Guido Gonella.



11 | *Mostra delle opere d'arte recuperate in Germania, Villa Farnesina, Roma 1947* (*Antea* di Parmigianino e la *Madonna del Divino Amore* di Raffaello a sinistra; Siviero e uno cerbiatti di Ercolano a destra).

Nei mesi successivi fu Castelfranco, in veste di funzionario del Ministero della Pubblica Istruzione, a curare i lavori per l'allestimento della mostra e i testi del piccolo catalogo. Come sede era stata scelta la prestigiosa villa Farnesina, residenza fatta erigere da Agostino Chigi all'inizio del Cinquecento, coinvolgendo i principali artisti dell'epoca: Baldassarre Peruzzi per l'architettura e parte degli affreschi delle sale, cui si affiancarono Raffaello e la sua bottega, Sebastiano Del Piombo e il Sodoma. Nel 1579 venne acquisita proprio dal cardinale Alessandro Farnese ed è a lui che si deve la denominazione attuale. Si può dire che la *Danae* - insieme alle altre opere della collezione Farnese di Capodimonte - era tornata a casa.

La stampa italiana diede molto risalto alla mostra, cui presenziarono le più alte cariche dello Stato postbellico. L'intento di questa operazione non era tanto esporre i capolavori quanto, da un lato mettere in luce il valore del patrimonio artistico e culturale come elemento fondante dell'identità nazionale - le cui radici, quindi, affondavano ben oltre il Ventennio fascista, che ora andava messo crocianamente tra parentesi - e dall'altro, presentarsi come vittima incolpevole dell'ex alleato, delle sue bramosie e brutalità subite durante l'occupazione.

I musei napoletani riaprirono nel 1949, poi, nel 1957 Capodimonte presentò un nuovo allestimento: la sensuale *Danae*, rinchiusa nella cassa inchiodata, dopo aver attraversato i marosi del conflitto, concupita da ammiratori brutali, era riuscita così finalmente a tornare accanto al ritratto del cardinale Alessandro Farnese, che la volle dipinta.



12 | Sala di Tiziano, da Bruno Molajoli, *Notizie su Capodimonte*, 1957.

Questo testo è stato redatto durante l'applicazione del Dpcm del 3 novembre 2020, quindi senza la possibilità di accedere alle biblioteche e agli archivi. Ringrazio per questo il personale di alcune di queste istituzioni, che mi ha fornito supporto e aiuto: Marcella Culatti, Marcello Fini, Matteo Giro, Davide Ravaioli, Alberto Tobio.

Riferimenti bibliografici

Alford 2012

K.D. Alford, *Hermann Goring and the Nazi Art Collection: The Looting of Europe's Art Treasures and Their Dispersal After World War II*, Jefferson, North Carolina, and London 2012.

Becker [1964] 1980

M.J. Becker, *Memoriale Becker sullo sgombero di Montecassino*, in E. Grossetti, M. Matronola, *Il bombardamento di Montecassino. Diario di guerra*, a cura di F. Avagliano, Montecassino 1980, 240-287.

Bile 2020

G. Bile, *L'Italia chiamò - Capodimonte oggi racconta... la Liberazione delle opere d'arte durante la Seconda Guerra Mondiale*, 25 aprile 2020.

Boi 1986

M.M. Boi, *Guerra e beni culturali 1940-1945*, Pisa 1986.

Bottari 2013

F. Bottari, *Rodolfo Siviero. Avventure e recuperi del più grande agente segreto dell'arte*, Roma 2013.

Bottari 2016

F. Bottari, *Rodolfo Siviero, il monument man italiano*, 22 Luglio 2016.

Castellani, Cavarocchi, Cecconi 2015

A. Castellani, F. Cavarocchi, A. Cecconi, *Giorgio Castelfranco: un monument man poco conosciuto*, Firenze 2015.

Catalogue Goering 2015

Les Archives diplomatiques & J-M. Dreyfus (a cura di), *Le catalogue Goering*, Paris 2015.

Direzione generale delle Arti 1942

Direzione generale delle Arti (a cura di), *La protezione del patrimonio artistico nazionale dalle offese della guerra aerea*, Firenze 1942.

Dagnini Brey [2007] 2010

I. Dagnini Brey, *Salvate Venere! La storia sconosciuta dei soldati alleati che salvarono le opere d'arte italiane nella Seconda guerra mondiale* [ed. or. *The Venus Fixers*, New York 2007], Milano 2010.

Doll 2009

N. Doll, *Mäzenatentum und Kunstförderung im Nationalsozialismus. Werner Peiner und Hermann Göring*, Weimar 2009.

Edsel [2013] 2014

R.M. Edsel, *Monuments Men. Missione Italia* [ed. or. *Saving Italy: the race to rescue a nation's treasures from the Nazis*, New York/London 2013], Milano 2014.

Irving 1989 [2002]

D. Irving, *Göring. A Biography*, 1989, ed. digitale 2002.

Fuhrmeister 2016

C. Fuhrmeister, *Verlagerungs- und Bergungsaktionen in Italien im Zweiten Weltkrieg im Überblick*, in P. Schölnberger, & S. Loitfellner (eds.), *Bergung von Kulturgut im Nationalsozialismus. Mythen - Hintergründe - Auswirkungen*, Wien/Köln/Weimar 2016, 85-101.

Fuhrmeister 2019

C. Fuhrmeister, *Die Abteilung Kunstschutz in Italien. Kunstgeschichte, Politik und Propaganda 1936-1943*, Wien/Köln/Weimar 2019.

Gentile, Bianchini 2014

B. Gentile, F. Bianchini, *I misteri dell'Abbazia. La verità sul tesoro di Montecassino*, Firenze 2014.

Gentile [2012] 2015

C. Gentile, *I crimini di guerra tedeschi in Italia 1943-1945* [ed. orig. *Wehrmacht und Waffen-SS im Partisanenkrieg: Italien 1943-1945*, Paderborn 2012], Torino 2015.

German Art 2020

German Art Gallery, Werner Peiner, Der Thronhimmel, Gobelins Design for Carinhall.

Ginzburg [1986] 2000

C. Ginzburg, *Miti, emblemi, spie*, [Torino 1986] Torino 2000.

Gonella 1947

G. Gonella, *Introduzione*, in *Mostra delle opere d'arte recuperate in Germania*, Roma 1947.

Gribaudo 2005

G. Gribaudo, *Guerra totale. Tra bombe alleate e violenze naziste. Napoli e il fronte meridionale 1940-1944*, Torino 2005.

Hapgood, Richardson 1984

D. Hapgood, D. Richardson, *Montecassino*, New York 1984.

Knopf, Martens 1999

V. Knopf, S. Martens, *Görings Reich. Selbstinszenierung in Carinhall*, Berlin 1999.

Klinkhammer 1992

L. Klinkhammer, *Die Abteilung "Kunstschutz". Der deutschen Militärverwaltung in Italien 1943-1945*, "Quellen und Forschungen aus italienischen Bibliotheken und Archiven", 1992.

Klinkhammer 2010

L. Klinkhammer, *Distuggere o salvare l'arte: i tedeschi in Campania, lungo la Linea Gustav, a Montecassino*, "Poloniaeuropae" 1 (2010).

- Kubin 1989
E. Kubin, *Sonderauftrag Linz: die Kunstsammlung Adolf Hitler. Aufbau, Vernichtungsplan, Rettung. Ein Thriller der Kulturgeschichte*, Wien 1989.
- Kubin 1994
E. Kubin, *Raub oder Schutz? Der deutsche militärische Kunstschutz in Italien*, Graz 1994.
- Hinz [1974] 1975
B. Hinz, *L'arte del nazismo* [ed. or. *Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution*, München 1974], Milano 1975.
- Lavagnino 1947
E. Lavagnino, *Cinquanta monumenti italiani danneggiati dalla guerra*, Roma 1947.
- Lavagnino 1974
E. Lavagnino, *Diario di un salvataggio artistico*, "Nuova Antologia" 521, fasc. 2084 di agosto (1974), 509-547.
- Lauterbach 2018
I. Lauterbach, *The Central Collecting Point in Munich. A New Beginning for the Restitution and Protection of Art*, Los Angeles 2018.
- Maiuri 1956
A. Maiuri, *Taccuino napoletano*, Napoli 1956.
- Manvell, Fraenkel [1962] 1964
R. Manvell, H. Fraenkel, *Göring* [ed. or. *Hermann Göring*, London 1962], Milano 1964.
- Molajoli 1948
B. Molajoli, *Musei ed opere d'arte di Napoli attraverso la guerra*, Napoli 1948.
- Molajoli 1949
B. Molajoli, *Il riordinamento dei musei di Napoli*, in "Bollettino d'arte" IV (1949), 182-186.
- Molajoli 1957
B. Molajoli, *Notizie su Capodimonte*, Napoli 1957.
- Nicholas 1995
L.H. Nicholas, *The Rape of Europa. The fate of Europe's treasures in the Third reich and the Second world war*, New York 1995.
- Opera ritrovata 1984
L'Opera ritrovata: omaggio a Rodolfo Siviero, catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Vecchio, dal 29 giugno 1984, Firenze 1984.
- Petropoulos 1999
J. Petropoulos, *Art As Politics in the Third Reich*, London 1999.
- Schlegel [1951] 1980
J. Schlegel, *"Il mio rischio a Montecassino"* ["Die Österreichische Furche", 3

novembre - 1 dicembre 1951, n. 45-50], in E. Grossetti, M. Matronola, *Il bombardamento di Montecassino. Diario di guerra*, a cura di F. Avagliano, Montecassino 1980, 216-239.

Sebald [1999] 2004

W.G. Sebald, *Storia naturale della distruzione* [ed. or. *Luftkrieg und Literatur: Mit einem Essay zu Alfred Andersch*, München/Wien 1999], Milano 2004.

Siviero 1984

R. Siviero, *L'arte e il Nazismo*, a cura di M. Ursino, Firenze 1984.

Speer [1969] 1997

A. Speer, *Memorie del Terzo Reich* [ed. or. *Erinnerungen*, Frankfurt/Berlin 1969], Milano 1997.

Spotts [2002] 2012

F. Spotts, *Hitler e il potere dell'estetica* [ed or. *Hitler and the Power of Aesthetics*, 2002], Milano 2012.

English abstract

On November 9th, 1947, the exhibition of artworks recovered in Germany was inaugurated at Villa Farnesina in Rome. On display were mainly paintings and sculptures from the collections of Neapolitan museums stolen by the Nazis but returned to Italy a few months earlier, thanks to Rodolfo Siviero and his collaborators.

Hidden in the abbey of Montecassino to escape the bombings of Naples, these artworks were evacuated by German troops after the Italian armistice, just before the destruction of the abbey by the Allies. Most of the pieces were returned in a few months, but some were not: they were a gift for Hermann Göring. The *Reichsmarschall* was indeed a greedy collector and during the war his collection increased through art confiscations in occupied countries. Among the artworks stolen from Montecassino was Titian's *Danaë*, painted for Cardinal Alessandro Farnese in 1545 and part of Capodimonte collection. By mythological subject and historical events. this canvas became the emblem of the rescue.

keywords | Danaë; Titian; Montecassino; Naples; art; nazism.

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)

La Danaë di Vadim Zakharov alla Biennale 2013

Un'allegoria del sistema economico e mediatico internazionale*

Carlo Sala



1 |Vadim Zakharov, *One Danaë*, coin, 2013.

La visita alla Biennale di Venezia, specie nei giorni inaugurali riservati alla stampa, ha un carattere forsennato che impone allo sguardo un 'bombardamento' di immagini per assecondare le logiche e i tempi del sistema. Il fruitore si trova ad attraversare un gran numero di padiglioni che, sempre più spesso, sono concepiti come dei dispositivi capaci di coinvolgere il corpo nella sua globalità, rendendo così il visitatore un elemento partecipante alle loro narrazioni. Ricordo con lucidità quando nel maggio del 2013 durante il *vernissage* della 55ª Esposizione Internazionale d'Arte, appena uscito dal Padiglione Russo, ho istintivamente sondato il contenuto della tasca dei pantaloni percependo una superficie fredda che strideva con la calura di quel giorno: era un esemplare di *One Danaë*, la moneta coniata per l'occasione in 200.000 pezzi dall'artista Vadim Zakharov (Dušanbe, 1959).

Quel ritrovamento mi ha reso evidente come l'opera-dispositivo avesse appena compiuto il processo auspicato dal suo ideatore portandomi a compiere il biasimevole gesto di sottrarre una monetina, dando così sostanza reale al tema dell'avidità. L'autore russo, nume tutelare della scena contemporanea concettuale del suo paese, ha voluto riprendere il tema del mito di Danae che, dopo la nota trasposizione pittorica realizzata da Gustav Klimt a cavallo tra il 1907 e 1908 (conservata alla Galerie Würthle di Vienna), ha visto un sostanziale disinteresse da parte degli autori moderni a eccezione di qualche caso isolato come il dipinto *La pioggia d'oro* (1933) realizzato da Fausto Pirandello nel pieno fermento della Scuola Romana.

Vadim Zakharov ha deciso di riprendere l'immagine di Danae e adottarla come pretesto per instaurare una serie di riflessioni e "domande attuali: quali sono i valori oggi? Qual è la forma delle relazioni reciproche tra uomo e donna? Perché rubiamo?" (Di Giorgio, Siviero 2013). Il rapporto che Zakharov ha instaurato con l'iconografia tradizionale di Danae è ambivalente perché, da un lato, nel suo intervento vi è una citazione dell'omonimo dipinto di Rembrandt del 1636 custodito al Museo statale Ermitage di San Pietroburgo: tra i vari elementi installativi che compongono il padiglione compare infatti una riproduzione del quadro che l'autore russo ha voluto mostrare attraverso una fotografia scattata all'indomani dell'atto vandalico del 1985 quando uno scellerato ha sfregiato la tela con dell'acido e un coltello, ponendo così l'attenzione sulla resilienza memoriale che possiedono alcune grandi opere del passato.



2 | Vadim Zakharov. *Danaë*, Padiglione russo, Venezia 2013, vista dall'interno, dettaglio. Fotografia di Daniel Zakharov.

Per converso, nell'intervento veneziano l'artista ha abbandonato ogni approccio filologico al tema esprimendo la tacita volontà di aprire un nuovo capitolo della vicenda dove la figura mitologica diventa lo strumento attraverso cui indagare i processi economici, sociali e politici odierni legati al mondo della finanza e all'impatto dei mass media sulle vite dei cittadini. Appare esemplificativo che l'autore abbia valutato la figura di Danae "più vicina alla realtà rispetto alla teoria marxista" e al tempo stesso capace di "darci la distanza per vedere il presente in cui l'informazione ha più valore del denaro" (Franetovich 2015). In tal senso l'immagine di Danae è stata dislocata idealmente in vari elementi oggettuali del padiglione, partendo dall'esterno dove veniva impersonificata da tre antenne utilizzate nelle telecomunicazioni come punti ricettori dell'informazione entro cui possono viaggiare i dati che governano i flussi finanziari globali.



3|Vadim Zakharov. *Danaë*, Padiglione russo, Venezia 2013, vista dall'interno, dettaglio. Fotografia di Daniel Zakharov.

Il riferimento al mondo dell'economia era presente anche al primo piano del padiglione dove il visitatore si trovava dinanzi a un performer posto a cavalcioni su una trave che compiva in modo ossessivo un gesto volutamente privo di significato come sbucciare delle noccioline e lasciarne cadere i gusci per terra. Tale personaggio, vestito in modo austero con la giacca e la cravatta, agiva disconnesso dalla realtà fenomenica che aveva intorno, al pari – secondo l'idea dell'artista – dei banchieri ai vertici della finanza internazionale che non riescono a comprendere la condizione dell'uomo comune.

Il fondale su cui si svolgeva questa scena straniante era una scritta sul muro che recava l'ammonimento "Gentleman, time has come to confess our Rudeness, Lust, Narcissism, Demagoguery, Falsehood, Banality and...". Questa forma espressiva testuale, tipica dei linguaggi neo-concettuali, era lo strumento per colmare la distanza con l'opera e conferire un ruolo attivo al fruitore che si ritrovava dinanzi a un corollario di vizi su cui meditare e, in taluni casi, rispecchiarsi. Il bancario – che per Zakharov incarnava l'avidità dell'uomo e il potere corruttivo del denaro – era una evidente attualizzazione della figura della nutrice (che raccoglie quante più monete possibile nel suo grembiule) presente in numerose trasposizioni pittoriche del mito tra sedicesimo e diciassettesimo secolo.

La mostra assumeva una dimensione fortemente teatrale attraverso una vera e propria pioggia di monete d'oro che poteva essere osservata da una balaustra, cinta da un inginocchiatoio, attraverso cui l'artista imponeva una posa di ammenda al corpo dello spettatore che volesse sporgersi per assecondare la compulsione dello sguardo verso l'accadimento. Il piano terra del padiglione, nei giorni di visita al pubblico, era accessibile solo alle donne che potevano transitare sotto la pioggia dorata riparandosi con un ombrello, per poi raccogliere alcune monete e

ricollocarle in un secchio destinato a rinfocolare la macchina che manteneva attiva la performance.



4|Vadim Zakharov. *Danaë*, Padiglione russo, Venezia 2013, vista dall'interno, dettaglio. Fotografia di Daniel Zakharov.

Ogni fruitrice poteva così interpretare il ruolo di una novella Danae che invece di subire passivamente gli eventi ne diviene motore e, con il suo gesto di riporre le monete, alimenta lo svolgimento del dispositivo-padiglione. È doveroso sottolineare come il tema del denaro sia stato centrale in quella peculiare fase della ricerca di Zakharov che l'anno successivo con la mostra di Pechino, intitolata *2014. A Space Odyssey*, realizzerà idealmente un secondo capitolo dell'esposizione veneziana concependo per l'occasione un nuovo conio, il *One Shit*, ispirato all'asino d'oro delle *Metamorfosi* di Apuleio.

Il Padiglione Russia di Vadim Zakharov appare come un'opera aperta di natura performativa dove il pubblico è parte del sistema narrativo e simbolico attraverso le proprie azioni (previste o meno, in un processo che incorpora gli accadimenti casuali), come appropriarsi delle monete, tentare di infrangere il divieto di accesso al piano terra o lanciare degli oggetti dal ballatoio in atteggiamenti che nei mesi di apertura hanno assunto

molteplici connotazioni tra il ludico e il misogino. Le reazioni dei visitatori alla divisione spaziale tra uomini e donne hanno inevitabilmente portato la stampa di settore a concentrarsi su un'esegesi del padiglione che ruota attorno alle questioni di genere; la figura di Danae, che nel corso dei secoli è stata portatrice di una pluralità di accezioni della figura femminile – da emblema di castità a oggetto del desiderio sessuale – è così tornata a essere una 'cartina tornasole' della *forma mentis* sociale nei confronti del ruolo della donna. Tale risvolto interpretativo, pur non essendo pienamente previsto dall'autore, ne rivela un metodo di ricerca volto a *creare* delle opere dal significato aperto, in cui il fruitore possa rispecchiarsi e attivare delle libere associazioni con la propria vicenda personale e culturale.



5 | Vadim Zakharov. *Danaë*, Padiglione russo, Venezia 2013, vista dall'interno, dettaglio. Fotografia di Daniel Zakharov.

Il Padiglione Russo è qui come un importante punto d'arrivo nella poetica di Zakharov a compimento di un percorso che dalla fine degli anni Settanta lo ha visto aderire al Concettualismo Moscovita, un movimento che ha fortemente novellato l'arte dell'Unione Sovietica al tempo ancora profondamente legata ai dettami della narrazione ufficiale di stato. In tal senso Zakharov è una figura di primo piano sia come autore che come

collezionista e archivista, attraverso un lungo lavoro di documentazione di una serie di pratiche artistiche che hanno accompagnato le profonde riforme politiche e sociali del suo paese, dalla perestrojka alla caduta del Muro di Berlino, fino all'avvento del consumismo capitalista tra benessere e contraddizioni. L'idea di un archivio si riverbera nella stessa struttura espressiva del padiglione veneziano dove la figura di Danae è lo strumento per mettere in connessione la mitologia, la storia del pensiero e dell'arte con il mondo contemporaneo, creando un'allegoria del sistema economico e mediatico internazionale del tempo presente.

**Vadim Zakharov. Danaë*, Padiglione Russo, 55. Esposizione Internazionale d'Arte – La Biennale di Venezia (1 giugno – 24 novembre, 2013), Giardini della Biennale, Venezia. Curatore: Udo Kittelmann. Commissario: Stella Kesaeva

Riferimenti bibliografici

Di Giorgio, Siviero 2013

F. Di Giorgio, V. Siviero, *Vadim Zakharov. Ritrovare se stessi nello specchio di Danae: l'attrazione enciclopedica per il mito*, "Espoarte", anno 14, numero 81, luglio-settembre 2013.

Franetovich 2015

A. Franetovich, *L'intervista/Vadim Zakharov*, "Exibart.com", 13 ottobre 2015.

English abstract

The text proposes a review of The Russian Pavilion at the 55th International Art Exhibition – La Biennale di Venezia in 2013. The exhibition of Vadim Zakharov – one of the most noted artists of the Moscow Conceptual School – contextualized Danaë's figure in present times through a series of performances and installations, urging spectators to reflect on crucial aspects of contemporary society such as the global financial system, the role of mass media and the condition of women.

keywords | Danaë; Vadim Zakharov; Russian Pavillion; La Biennale di Venezia.



la rivista di **engramma**
dicembre **2020** / gennaio **2021**
178 • Danae. Bagliori del mito

Editoriale

Maddalena Bassani, Alessandra Pedersoli

Voci dal fondo

Maria Grazia Ciani

Il nome dei Persiani

Monica Centanni

Danae, Perseo e Acrisio tra gli Etruschi di Spina

Mario Cesarano

Danae fondatrice di Ardea

Maddalena Bassani

A Terracotta Mould from Aquincum depicting the Story of Danaë

Gabriella Fényes

Le Danae di Petrarca (e non solo)

Andrea Torre

“Ella si siede sola sopra un scanno; io mi vo’ tramutare in pioggia d’oro”

Piermario Vescovo

Oculi! Danaë and the Uncanny Space

Barbara Baert

“Titian. Love, Desire, Death”

Simona Dolari

Da Tiziano a Bellucci, da Danae a Danae

Lorenzo Gigante

“In questa cassa piena di chiodi”

Elena Pirazzoli

La Danae di Vadim Zakharov alla Biennale 2013

Carlo Sala