

la rivista di **en**gramma
2002

18-21

La Rivista di Engramma
18-21

La Rivista di
Engramma
Raccolta

numeri 18-21
anno 2002

direttore
monica centanni

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal
www.engramma.it

Raccolta numeri **18-21** anno **2002**
18 luglio/agosto 2002
19 settembre 2002
20 ottobre 2002
21 novembre/dicembre 2002
finito di stampare novembre 2019

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

© 2019
edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-94840-91-1
ISBN digitale 978-88-98260-90-4

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

Sommario

- 6 | *18 luglio/agosto 2002*
- 50 | *19 settembre 2002*
- 104 | *20 ottobre 2002*
- 168 | *21 novembre/dicembre 2002*

18

luglio/agosto **2002**

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 18

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE
Alessandra Pedersoli Claudia Daniotti Daniela Sacco Giacomo Dalla Pietà Giovanna Pasini Giulia
Bordignon Katia Mazzucco Lara Squillaro Lorenzo Bonoldi Luca Tonin Maria Bergamo Marianna
Gelussi Monica Centanni Sara Agnoletto Silvia Fogolin Valentina Sinico

COMITATO SCIENTIFICO
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster,
fabrizio lollini, giovanni morelli, lionello puppi

this is a peer-reviewed journal

COPERTINA: Descrizione immagine di copertina

La Rivista di Engramma n. 18 | luglio/agosto 2002

©2017 Edizioni Engramma

SEDE LEGALE | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia

REDAZIONE | Centro studi classicA luav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia

Tel. 041 2571461

www.engramma.org

Camin | Centanni | Mazzucco | Agnoletto | Bergamo | Bonoldi | Bordignon | Daniotti
| Pasini | Pedersoli | Sacco | Sinico | Norcia | Nanni

luglio/agosto 2002

SOMMARIO

- 7| *'Finis ab origine pendet'*: Lorenzo Lotto, George Wither e il puer della
rinascita
GIULIA CAMIN
- 15| Mnemosyne Atlas 58
19| Cosmologia in Dürer
A CURA DEL SEMINARIO MNEMOSYNE
- 27| Tableau Vivant
29| Un brindisi a Bacco
31| Suggestione romantica nell'iconografia tolkieniana: dal viandante di
Friedrich al guerriero davanti a Mordor
ALESSANDRA PEDERSOLI
- 33| NEWS |luglio/agosto2002
Dioniso al museo
GIUSI NORCIA
- 35| I due corpi della regina, da Lucas a Lucas
LORENZO BONOLDI
- 37| Breve storia di un travaglio
KATIA MAZZUCCO
- 41| Amleto rivive al Farnese
PEPPE NANNI

'Finis ab origine pendet': Lorenzo Lotto, George Wither e il puer della rinascita

Giulia Camin

Il dipinto di Lorenzo Lotto raffigurante il binomio compositivo putto/teschio è stato oggetto di una lunga serie di interpretazioni molto disparate fra loro: interpretazioni che nella maggior parte dei casi, oltre a creare un'inutile confusione interpretativa, appaiono spesso come forzature. Pur non essendoci un'opinione omogenea al riguardo, l'ipotesi più diffusa è quella che suole vedere in questa tavoletta una raffigurazione della *vanitas* umana.

In realtà gli elementi che compongono il dipinto, e soprattutto la percezione che deriva dalla sua osservazione, chiedono di mettere in discussione tale chiave di lettura. Certo, l'allusione alla morte è inequivocabile e indiscutibile, ma in realtà la suggestione data dalla corona di alloro (celebrazione di vittoria, ma siamo certi che il trionfo sia quello della morte sulla vita?), il cuscino bianco su cui è poggiato il teschio (poggiato non frontalmente ma lateralmente, particolare tutt'altro che irrilevante) e lo sguardo chino del putto che cerca di stabilire un rapporto dialettico con chi l'osserva, indicando il teschio, sono elementi che ci inducono a non fermarci all'interpretazione di una semplice riflessione sulla morte come fine di tutto: pare delinearci invece un'allusione alla morte come sonno



temporaneo.

Le poche interpretazioni critiche che hanno individuato in questo dipinto un significato diverso da quello della *vanitas* hanno considerato il putto una raffigurazione di Cupido, o di Amor, che trionfa sulla morte, una sorta di Eros e Thanatos. Ritengo plausibile un'interpretazione più ampia; se realmente Lotto avesse voluto dare questa precisa connotazione, avrebbe aggiunto senza remore dettagli che potessero caratterizzare in modo più specifico il *puer* come *Amor*.

Tale chiave interpretativa trova conferma nell'analisi di un emblema più tardo che raffigura lo stesso tema iconografico. L'emblema, tratto da *Collection of Emblemes Ancient and Moderne* di George Wither, rappresenta infatti un putto in atteggiamento meditativo, con il gomito poggiato su di un teschio, il tutto incorniciato da un serpente che si morde la coda. Tale raffigurazione non avrebbe bisogno di ulteriori elementi per essere colta nel suo significato, ma a renderla ancora più chiara e inequivocabile, il motto '*Finis ab origine pendet*', che corre intorno all'immagine, i due versi che la introducono "*As soone, as we to bee, begunne; we did beginne, to be undone*", e inoltre, peculiarità del testo di Wither, l'epigramma in trenta versi che esplica ciascuno degli emblemi della Collection.

L'epigramma di questo emblema si presenta come una celebrazione della ciclicità della vita, una sorta di inno alla *Life-eternall*, espresso con una serie di riferimenti e spunti che provengono dal mondo della natura e che non fanno che ribadire il significato positivo della raffigurazione.

L'emblema quindi si presenta senza dubbio come celebrazione della vita eterna: ma questa chiave di lettura è applicabile anche al dipinto di Lorenzo Lotto. Anche il putto con teschio lottesco, che testimonia la stessa ratio compositiva e semantica, propone un'accezione che si allontana decisamente dall'interpretazione di un *genius of death*, per approdare a quella di *puer della rinascita*: incoronando il teschio non vuole esprimere una riflessione sulla morte come conclusione di tutto, ma piuttosto sulla morte intesa come sonno temporaneo, oltre il quale c'è ancora vita. Il trionfo quindi non è quello della morte sulla vita, ma esattamente l'opposto. È la vita che vince sulla morte. Interessante notare la somiglianza tra lo sfondo visibile dalla finestra, nel dipinto di Lotto – un vero e proprio *Fensterlandshaft* – e il borgo sullo sfondo nel paesaggio dell'emblema di Wither.

Il binomio compositivo putto/teschio conobbe una fortuna iconografica



significativa soprattutto in ambito germanico, ma una lunga serie di raffigurazioni ne testimonia la diffusione e la persistenza in zone diverse e periodi disparati. Analizzando le immagini a disposizione si deduce un processo semantico per cui tale soggetto è venuto ad assumere, a seconda del periodo e dei contesti storico-culturali, accezioni diversificate. Già nelle illustrazioni delle *Inscriptiones sacrosanctae vetustatis* di Appiano del 1534, compare il putto alato col gomito poggiato su di un teschio; accanto a lui un giovane che porta le mani al volto in atteggiamento disperato. Sopra di loro le scritte *Cloto, Atropos e Lachesis*.

La stessa identica composizione compare nelle *Immagini degli dei degli antichi* di Vincenzo Cartari del 1571 considerata però come raffigurazione delle Parche. Una moneta di Zuan Boldù riporta invece accanto al putto con teschio la scritta *Io son fine*, indicando quindi un *memento mori* vero e proprio.

Nel Seicento tale serie iconografica assume un significato esattamente rovesciato rispetto all'esempio di Wither, come *vanitas*, alla cui composizione figurativa si aggiunge la clessidra, in quanto allusione all'inesorabile scorrere del tempo e all'inevitabilità della morte. Arriva addirittura ad assumere un valore di scherno, di atteggiamento festoso o di sfida, che si oppone totalmente al *memento mori* in quanto espressione di quello che si può invece definire più propriamente come un '*mortem non timeo*'.



Ma di tutte le raffigurazioni a disposizione l'emblema di Wither, oltre a essersi rivelato un confronto fondamentale per decrittare il dipinto del Lotto, è anche uno dei pochi e fortunati casi in cui l'assoluta certezza interpretativa è supportata da un testo esplicativo.

As soone, as we to bee, begunne, We did beginne, to be Undone
When some, in former Ages, had a meaning
An emblem of mortality to make,
They form'd an infant on a Death's-head leaning,
And, round about, encircled with a Snake.
The child so pictur'd was to signifie,
That, from our very birth, our dyng springs:
The Snake her taile devouring, doth implie
The revolution of all Earthly things.
For, whatsoever hath beginning, here
Beginnes immediatly to vary from
The same it was; and, doth at last appeare
What very few, did thinke it should become.
The solid Stone doth molder into Earth,
That Earth, e're long, to Water rarifies;
That Water gives an Airy vapour birth,
And, thence, a Fiery-Comet doth arise:
That moves untill it felfe it so impaire,
That from a burning-Meteor backe againe,
It sinketh downe and thickens into Aire;
That Aire becomes a Cloud; then Drops of Raine:
Those Drops descending on a Rocky Ground,
There, settle into Earth, wich more and more,
Doth harden still; so, running out the round,
It growes to be the Stone it was before.
Thus, All things wheele about; and each Beginning
Made entrance to it owne Destruction hath.
The Life of Nature entreth in with Sinning;
And is for ever wayted on by Death:
The Life of Grace is form'd by Death to Sinne;
And, there, doth Life-eternall straight beginne.
Così presto, appena nasciamo,
noi a morire già incominciamo
Quando qualcuno, in passato, aveva l'intenzione
Di creare un emblema sulla mortalità
Disegnava un bambino su un teschio appoggiato
Ed intorno ad esso un serpente attorcigliato.
Il bambino così raffigurato stava a significare
Che dalla nostra nascita deriva la nostra morte,

E il serpente con la coda ritorta a simboleggiare
 Il ciclo vitale di tutte le cose terrene.
 Ogni cosa che qui ha origine incomincia fin da subito a mutare
 Da ciò che era, per trasformarsi infine
 In ciò che pochi avrebbero creduto potesse diventare.
 La solida pietra si fonde con la terra
 E la terra diviene acqua che rarefacendosi
 Dà vita a un aereo vapore
 Da cui sorge una cometa incandescente,
 Cometa che si muove, fino a che distruggendosi cade.
 Da meteora fiammeggiante nuovamente ritorna,
 Precipita a terra e aria diviene
 Da aria a nuvola, e in gocce di pioggia si trasforma;
 Queste gocce, nel terreno roccioso penetrano
 Qui, nella terra pian piano entrano,
 Terra che così lentamente si indurisce
 Per tornare a essere come pietra quando nasce.
 Dunque tutto è ciclico: e ogni principio
 Volge verso la propria fine.
 La vita della natura entra in contatto con il peccato,
 Ed è sempre attesa dalla morte.
 La vita della Grazia è formata dalla morte attraverso il peccato,
 Ed è proprio questa morte che alla vita eterna dà vita.

*La redazione di engramma ringrazia Gavina Cherchi per le indicazioni su George Wither.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

STUDI SU GEORGE WITHER

Farnsworth 1999

J. Farnsworth, "An equall and a mutuall flame", *George Wither's Collection of Emblemes 1635 and Carouline court culture in Deviceful Settings: the English Renaissance Emblem and its contexts: selected papers from the Third International Emblem Conference*, Pittsburgh, 1993, edited by Michael Bath and Daniel Russel, New York 1999.

Hill 1980

C. Hill, *George Wither and John Milton, English Renaissance Studies presented to Dame Helen Gardner for her seventieth Birthday*, London 1980.

Wither 1985

G. Wither, *Collection of Emblemes Ancient and Moderne*, 1635 (rist. anast. con introduzione di Michael Bath, Oxford 1985).

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE SUL SOGGETTO ICONOGRAFICO PUTTO/TESCHIO

Janson 1937

H. W. Janson, *The Putto with the Death's Head*, "Art Bulletin" XIX, 1937, 423-449.

Lucco 1998

M. Lucco, *Le fonti figurative in Lorenzo Lotto. Il genio inquieto del Rinascimento*, a cura di David Alan Brown, Peter Humfrey e Mauro Lucco (catalogo della mostra), Milano 1998, 15-19.

Seznec 1937

J. Seznec, *Youth, Innocence and Death*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" I, 1937, 298-303.

Veca 1981

A. Veca, *Vanitas e il simbolismo del tempo*, Bergamo 1981.

ENGLISH ABSTRACT

In 1521, Lorenzo Lotto painted a putto in the act of placing a laurel crown on a skull. Although most critics have interpreted this as a portrayal of Vanity, a close interpretation of the painting reveals it to be an allusion to death as temporary sleep, and not as a *memento mori*.

An emblem from *George Wither's Collection of emblemes ancient and moderne* cites the motto *Finis ab origine pendet*. The emblem itself depicts, inside an image of a snake biting its tail, a putto, in meditative pose, leaning on a skull. This image, supported by the clarity of the verses that accompany it, leaves no doubt about its significance as a celebration of eternity, of the cyclical nature of life. This reading is, therefore, useful for finding a more accurate interpretation for Lotto's painting. Indeed, the putto is portrayed not as a genius of death, but as a genius of rebirth, who, by crowning the skull, celebrates not death as the end of all, but the life that will begin at the end of physical death.

As soone, as we to bee, begunne,
We did beginne, to be Undone
When some, in former Ages, had a meaning
An emblem of mortality to make,
They form'd an infant on a Death's-head leaning,
And, round about, encircled with a Snake.
The child so pictur'd was to signifie,
That, from our very birth, our dyng springs:
The Snake her taile devouring, doth implie
The revolution of all Earthly things.
For, whatsoever hath beginning here,
Beginnes immediatly to vary from
The same it was; and, doth at last appeare
What very few, did thinke it should become.
The solid Stone doth molder into Earth,
That Earth, e're long, to Water rarifies;
That Water gives an Airy vapour birth,
And, thence, a Fiery-Comet doth arise:
That moves untill it felfe it so impaire,
That from a burning-Meteor backe againe,
It sinketh downe and thickens into Aire;
That Aire becomes a Cloud; then Drops of Raine:
Those Drops descending on a Rocky Ground,
There, settle into Earth, wich more and more,

Doth harden still; so, running out the round,
It growes to be the Stone it was before.
Thus, All things wheele about; and each Beginning
Made entrance to it owne Destruction hath.
The Life of Nature entreth in with Sinning;
And is for ever wayted on by Death:
The Life of Grace is form'd by Death to Sinne;
And, there, doth Life-eternall straight beginne.

Mnemosyne Atlas 58

Congiunzioni astrologiche al Nord

La sopravvivenza della cosmologia demonica in Dürer: divinità planetarie nei soggetti popolari (volantino del medico Ulsenius), religiosi (Cristo-Sole, la Sacra Famiglia) e laici (ritratto di Kleeberger, *Melanconia I*).





1. Volantino astrologico del medico Ulsenio contro la sifilide del 1484 [didascalia della KBW], Albrecht Dürer, malato di sifilide sotto la costellazione planetaria dell'anno 1484, volantino, xilografia da un testo del medico Theodericus Ulseuius, Nürnberg (Hans Mayr) 1496
2. Albrecht Dürer, Giovane con bilancia e bastone (Sol Iustitiae), disegno, 1498, San Pietroburgo, Ermitage
3. Albrecht Dürer (attribuzione), Uomo nudo sdraiato con clava e piuma, disegno a penna, 1526-1529, Boston, Museum of Fine Arts
4. Albrecht Dürer, La sacra famiglia in un atrio a volta, xilografia, 1500-1501
5. Albrecht Dürer, Nudo femminile sdraiato, disegno, 1501, Wien, Albertina
6. Albrecht Dürer, ritratto di Kleberger. A sinistra in alto, sei pianeti nel segno del Leone. A destra,

dopo l'indicazione dell'età dell'uomo ritratto, un segno astrologico segreto [didascalia della KBW],
olio su tavola, 1526, Wien, Kunsthistorisches Museum

7. Albrecht Dürer, Sol Justitiae – Cristo come sole della giustizia, acquaforte su rame, 1498-1499

8. Pietra sepolcrale di un prelado, metà sec. XV, Roma, Chiostro di San Giovanni in Laterano

9. La melancolia saturnina [didascalia della KBW], Albrecht Dürer, Melencolia I, incisione su rame,
1514

Cosmologia in Dürer

Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola 58

coordinato da Monica Centanni e Katia Mazzucco, con la collaborazione di Sara Agnoletto, Maria Bergamo, Lorenzo Bonoldi, Giulia Bordignon, Claudia Daniotti, Giovanna Pasini, Alessandra Pedersoli, Linda Selmin, Daniela Sacco, Valentina Sinico

a cura del Seminario Mnemosyne

La tavola 58 è costituita da un assemblaggio uniforme e di – apparentemente – facile decrittazione. Tutte le opere (a eccezione del bassorilievo di fig. 8) sono dello stesso artista, Albrecht Dürer, e rappresentano diverse espressioni figurative, per tipologia, tecnica, destinazione, della cultura cosmologica nel clima di tensione tra Rinascimento e Riforma.

Anche le parentele formali e contenutistiche fra le singole opere sembrano emergere facilmente a un primo sguardo: la figura incipitaria che patisce la propria sottomissione – letteralmente – alle congiunzioni planetarie propizie o nefaste (fig. 1: il volantino del medico Ulsenio con il vaticinio del morbo gallico); la figura semidistesa riconducibile alla tipologia del dio fluviale (figg. 3, 4, 5: i disegni al centro del montaggio); la figura saturnina meditativa con il capo appoggiato alla mano (fig. 8: la pietra tombale romana e fig. 9: la celeberrima Melancolia I); la figura ‘liberata’, immagine solare dell’affermazione di sé (tanto le figg. 2 e 7, allegorica immagine della Giustizia, quanto la fig. 6, il ritratto di Kleberger).

Come sempre, la focalizzazione dei dettagli smentisce, o meglio, approfondisce le prime impressioni suscitate dalla tavola, a partire dalla traccia delle ‘impronte’ astrologiche disseminate in ciascuna figura.

Un immediato elemento di riferimento per l’analisi di questo pannello è rappresentato dal saggio di Aby Warburg del 1920, dedicato alla cosmologia nell’epoca di Lutero. Il pannello 58 ci appare infatti come capitolo visivo di quella “indagine scientifica [...] su ‘Il Rinascimento dell’antichità demonica nell’età della Riforma tedesca’” che Warburg si ripropone in apertura del proprio lavoro. Ma, come accade ad esempio nel rapporto che intercorre tra il saggio su Botticelli e il pannello 39 dell’Atlante, anche

in questo caso la tavola non può essere considerata mera illustrazione dello scritto, e tanto meno suo corredo iconografico.

Rispetto alla suddivisione tra divinazione scientifica e “prodigi” attorno alla quale è strutturato il saggio del 1920, nel pannello 58 sembra infatti protagonista – in filigrana – la mantica scientifica: una *techne* che ha una sua dignità, anche artistica, tutta diversa rispetto all’osservazione dei prodigi, dei *monstra*, che pure Dürer aveva rappresentato nelle sue incisioni.

In questo senso punto di arrivo ma anche di partenza è il *Volantino astrologico del medico Ulsenio contro la sifilide* del 1484 (fig. 1): l’immagine di un uomo afflitto dal “morbo gallico”, disegnato da Dürer come illustrazione di una profezia medica di Ulsenio del 1496, rientra nella sfera dei pronostici legati alla grande congiunzione del 1484:

“Da questa pratica di immagini vaticinanti che si è soliti considerare tutt’al più come avanzo memorabile dal punto di vista religioso o folkloristico, la quale maneggia si disegni, ma non ha nulla a che vedere con l’arte, una strada conduceva tuttavia all’opera d’arte e alla grande arte di un Albrecht Dürer. Le sue creazioni sono in parte radicate così profondamente in questo terreno primigenio della fede cosmologica pagana che, senza conoscere questa ultima, ci rimane precluso l’accesso intimo per esempio all’incisione della *Melencholia I*, definibile come il frutto arcano e più maturo della civiltà cosmologica massimiliana”.

Proprio l’emblema della malinconia saturnina dell’intellettuale, l’incisione del 1514, campeggia nel pannello come polo di gravitazione delle altre immagini: non a caso opposta, in sequenza verticale, al volantino sulla pestilenza.

“L’epoca in cui logica e magia [...] ‘fiorivano innestate su di un sol tronco’ come tropo e metafora, è propriamente fuori del tempo, e nella presentazione di quelle polarità da un punto di vista storico-culturale si trovano valori conoscitivi non ancora dissepoliti. [...] Intorno alla fine del Quattrocento [...] in Germania si contrappongono due concezioni dell’antichità: l’antichissima concezione pratico-religiosa e la nuova concezione artistico-estetica”.

L’età di Dürer esemplifica perfettamente il momento storico in cui il “lato olimpico dell’antichità dovette essere strappato prima con la forza al lato demonico tradizionale” – scrive Warburg nell’introduzione a *Mnemosyne* – “un’epoca che ormai, oltre alla riscoperta della parola dell’antichità, esi-

geva anche nell'aspetto esteriore una perspicuità organica stilisticamente confacente". E ancora (sempre nel saggio del 1920):

“La bellezza formale delle figure degli dei e l'elegante conciliazione di fede cristiana e fede pagana non deve però farci dimenticare che [...] all'epoca dell'attività artistica più libera, più creatrice, l'antichità era venerata quasi in una erma bifronte, recante un viso scuro-demonico, che richiedeva un culto di superstizione, e un viso sereno-olimpico, che richiedeva una venerazione estetica”.

L'opera di Dürer, più ancora che nelle argomentazioni incrociate del saggio sull'epoca di Lutero, nel pannello 58 si palesa attraverso accostamenti efficaci come momento di equilibrio – ancora libero da scrupoli – tra cristianità e paganesimo (fig. 7: Cristo-Sole) e, all'interno della stessa *Nachleben* dell'antico, tra pensiero razionale e magico. Tra i poli della figura del malato del morbo gallico (fig. 1) e del demone alato meditativo (fig. 9) vediamo infatti appuntata l'immagine della *Sacra famiglia* (fig. 4): la volta sotto la quale si svolge la scena devozionale, è decorata en *grisaille* – come mera citazione formale, e come riemersione demonica – da una piccola figura distesa dietro alla quale Warburg scorge, come modello figurativo, la Pathosformel del dio fluviale, di Eridano:

“Vorrei rilevare che nella *Melancholia I* echeggia anche da un punto di vista puramente 'formale' una tradizione antica. La cosa risulta dal simbolo astrale di un decano dei Pesci nel lapidario di Alfonso [...]. Questa raffigurazione decanale è per forma e contenuto la trasposizione di un dio fluviale che giace con il capo sostenuto dalla mano il quale, appunto come 'Eridanos', astro retto da Saturno che sorge allo stesso momento, fa parte del segno d'acqua dei Pesci [...]. Una posizione del tutto simile si trova nella figura antica maschile apposta da Dürer assieme a una figura femminile all'angolo di una volta di portico in una delle sue prime silografie [...]. In questo modo possiamo ravvisare nella *Melancholia* sia per la materia sia per la forma il simbolo del Rinascimento umanistico. Essa rianima la posa di un antico dio fluviale in uno spirito ellenistico, dietro al quale albeggia però il nuovo ideale dell'energia consapevole, liberatrice dell'uomo operoso”.

La capacità di cogliere l'aspetto demonico delle divinità pagane si esprime ancora nell'opera di Dürer, ma pare già una traccia residuale, un gene recessivo nel nuovo protagonismo dell'uomo moderno:

“L'atto più propriamente creativo che fa della *Melancholia I* di Dürer il foglio di conforto umanistico contro il timor di Saturno, può essere capito

soltanto riconoscendo come quella mitologia magica sia il vero e proprio materiale che nella trasformazione artistica è spiritualizzato. Da quel demone planetario accigliato, divoratore di fanciulli, dalla cui lotta entro il cosmo con altro pianeta reggente dipende la sorte della creatura irradiata, nasce in Dürer, in virtù di una metamorfosi umanizzante, l'incarnazione plastica dell'uomo lavoratore che pensa”.

Come giustamente suggerito nel celeberrimo saggio sulla malinconia di Panofsky, Saxl, Klibansky – il cui nucleo primo uscì in una delle pubblicazioni della KBW tre anni dopo la pubblicazione del saggio di Warburg su Lutero – a un osservatore moderno il significato del gesto della mano che sorregge il capo appare sin troppo ovvio e scontato (a questo proposito cfr. la ‘Tavola fantasma de melancholia’. In verità esso deriva non solo dall'osservazione diretta degli atteggiamenti e dei sintomi – medici – dello stato del malinconico, ma da una precisa tradizione iconografica: a ritroso di millenni, dall'immagine del dio fluviale – per tramite delle raffigurazioni dei decani – ai ploranti su sarcofagi, a Giovanni ai piedi della croce, agli evangelisti e ai Padri della Chiesa, al sonno degli apostoli sul Monte degli Ulivi, il motivo della mano appoggiata alla guancia marca le posture delle figure del dolore, della meditazione, del pensiero creativo.

Proprio nei testi dei manoscritti spagnoli derivati dalla tradizione araba – il testo di Picatrix era presente anche nella biblioteca di Massimiliano I d'Asburgo in due manoscritti, di cui uno riccamente illustrato – questo gesto era rintracciabile tanto nella figura derivata da Eridanos quanto in quella di Saturno, descritto nel *Libro de Alcedrex* di Alfonso il Savio come un vecchio triste, “la mano alla mexiella como omne cuyerdadoso”.

Il gesto forte e semantizzante della mano che sorregge il capo diviene un'altra traccia, un'altra impronta da seguire, di immagine in immagine, all'interno del pannello. Non solo le figure semidistese dalla *Sacra famiglia* (fig. 4, circa 1504) – a sinistra la figura maschile con il capo appoggiato, a destra quella femminile - trovano due termini di paragone nelle opere appuntate immediatamente a fianco – nell'inversione della figura femminile con la mano che sorregge il capo (fig. 5, circa 1501) e figura maschile semplicemente appoggiata su un fianco (fig. 3, circa 1526); anche la *Melancholia* trova immediato riscontro gestuale nel rilievo tombale con la figura di un prelado (fig. 8). In questo senso sembra registrabile una progressiva umanizzazione (si direbbe man mano che ci si allontana dalla “irradiazione” diretta del pianeta): dal daimon della melancholia (fig. 9) che evoca – e spiritualmente sconfigge – Saturno, all'intellettuale “figlio

di Saturno” per il tramite del daimon stesso (fig. 8).

L’osservazione del pannello, e in particolar modo di questa prima sezione sinistra della tavola a confronto con quella di destra, consente di operare una ulteriore distinzione semantica all’interno della parentela ‘cosmologica’ che accomuna tutte le opere.

È da sottolineare infatti una possibile ripartizione fra l’influsso negativo della congiunzione dei pianeti in Scorpione (il volantino contro la sifilide di fig. 1) e quello positivo della congiunzione dei sette pianeti in Leone nel ritratto di Kleberger (fig. 6): in una parte della tavola vediamo giustapposti “Cristo-Sole” sul leone e il ritratto di Kleberger con la congiunzione di pianeti in Leone; dall’altra parte, invece, il malato di sifilide sotto la congiunzione malefico-pestilenziale in Scorpione (segno d’acqua; fig. 1), la figura riconducibile alla tipologia di Eridano (segno d’acqua; fig. 4) e le due figure cogitative della malinconia e del rilievo tombale (figg. 8 e 9). Il Sole caldo e secco asciuga l’eccessiva “umidità”, o meglio uggiosità, e ristabilisce così l’equilibrio fra gli umori. Secondo la teoria ippocratica che, impastata sincreticamente con principi astrologici, sopravvive fino all’epoca della Rinascita, è proprio lo squilibrio fra gli elementi primari che provoca malattia (come influsso individuale) o distruzione (come ‘influenza’ epidemica). E proprio questo accade nella congiuntura che vede i pianeti ammassati nel segno dello Scorpione (segno d’acqua) nel cielo del 1484 (fig. 1).

Come il quadrato magico di Giove nell’incisione della *Melancholia I*, la “solarità leonina” funge da antidoto, da *pharmakon* correttivo rispetto all’umor nero; ma Giove e Sole, entrambi segni di potere e di comando, si configurano come due differenti rimedi alla natura melanconica di Saturno: il Sole debella la melanconia ‘asciugandola’ e la riscatta dalla palude dell’accidia; Giove, invece indirizza la melanconia nella direzione costruttiva dell’opus artistico e politico, o della meditazione filosofica.

Nella tavola vediamo quindi ancora presente, o meglio suggerita *per absentiam* ma ben visibile nei suoi effetti, la concezione antica della virtù magico-concatenante dei demoni, così come giunge all’età di Dürer, da Dürer stesso genialmente interpretata e tradotta nel contesto rivoluzionario dell’umanesimo, secondo il primato della ‘dignitas hominis’: figura di questo ultimo residuo della “sensibilità demonica” è il Giove, presente solo sotto forma di simbolo nel quadrato magico nella *Melancholia I* (cfr. Aristotele, *Met.* 1019 B, 5: “Anche la privazione è una forma di possesso”).

L'indizio di questi rizomi demonici è presente anche nel ritratto di Johann Kleberger, e accanto alla iscrizione con la sua età – cioè alla sua cifra esistenziale – si trova una cifra astrologica segreta, come “l’esplosione di un antichissimo bisogno di vincolo totemistico (sotto forma del culto pagano del genetliaco) [e] come misura di protezione intellettuale contro il fato terreno condizionato dal cosmo”. Ma in quest’opera, significativamente accerchiata da immagini solari (figg. 2 e 7), vediamo espresso un equilibrio instabile ed estremamente fecondo tra spinte culturali differenti, tra diverse percezione dell’antico: i tratti di Kleberger, per usare una suggestione di Panofsky, sono sì incorniciati dai capelli ricci e morbidi, sono “puri e nobili, ma pieni di *contraddizioni e di malinconia*”.

Sappiamo infatti che Kleberger, appassionato di esoterismo e di studi alchemico-astrologici, era genero di Willibald Pirckheimer, grande umanista tedesco (studiò a Padova, era amico di Pico, traduceva dal greco, si occupava di astrologia, fu mediatore di testi classici dall’Italia all’area nordica) intimo amico di Dürer, con il quale aderì in un primo momento alla Riforma, per poi allontanarsene proprio per l’avversità del fondamentalismo riformistico verso gli studi umanistici. Vediamo inoltre che il suo ritratto è coniato all’antica come un’erma entro un clipeo: il ritratto imita in tutto e per tutto una scultura, simulando un busto tagliato al di sotto dell’attaccatura del collo e sporgente dal tondo nel quale è inserito. Come osservato da Panofsky, la scelta di questa insolita tipologia potrebbe essere stata suggerita a Dürer dalla serie di medaglie romane nelle silografie di Hans Burgkmair o dal suo ritratto di Giulio II; o ancora, come ipotizzano altri studiosi, da una ispirazione mantegnesca (con riferimento ai “dodici imperatori antichi in medaglie” incisi da Marcantonio Raimondi”, delle quali carte Raffaello mandò alcune in Fiandra ad Alberto Durero”: Vasari, *Vita del Raimondi*).

A chiudere il circolo – o a iniziarlo da capo – l’immagine sottostante al ritratto raffigura Cristo come Sol Justitiae (fig. 7, da associare allo studio di fig. 2). La fonte letteraria di ispirazione per l’incisione è identificabile nel *Repertorium* Morale di Petrus Berchorius, pubblicato a Norimberga da Anton Koberger, padrino di Dürer, nel 1480 e poi nel 1499. Nel *Repertorium* leggiamo:

“Il Sole della Giustizia apparirà in fiamme quando egli giudicherà l’umanità nel giorno del giudizio, ed egli sarà fiammeggiante e torvo. Così, come il sole brucia l’erba e i fiori durante l’estate quando è nel Leone, così Cristo apparirà come un uomo feroce e simile a un leone nel Fuoco del

Giudizio e farà appassire i peccatori”.

Panofsky ha osservato che solo l’immaginazione prodigiosa e straordinaria di Dürer poteva essere in grado di trasformare la forma di un’insignificante figura astrologica – con i piedi incrociati, nella posizione convenzionale del tempo, presente come emblema della Giustizia anche sui frontespizi dei trattati giuridici – in un’immagine dotata della forza di una visione apocalittica. Il soggetto di *Sol Justitiae* è d’altra parte consonante rispetto alla temperie dell’anno 1499: la fine del secolo era attesa come data possibile per la fine del mondo; gli astrologi avevano predetto un nuovo diluvio; gli Ebrei erano stati espulsi da Norimberga a marzo; l’esercito dell’imperatore era stato sconfitto nella guerra svizzera.

Il Leone come segno astrologico è domicilio del Sole e esilio di Saturno. Inoltre è la tappa in cui l’anima umana perviene alla sua perfezione attraverso l’incarnazione del Verbo nella coscienza individuale: la compenetrazione tra simbolo astrologico e simbolo cristiano nella figura del *Sol Justitiae* è molto intensa. Qui Cristo porta – letteralmente – la maschera della divinità pagana, a sua volta sottoposta alla mutazione astrologica.

In questa incisione, così come nella *Melancholia I* di fig. 9, l’immagine è presentata sotto forma di personificazione allegorica, intesa come punto di incontro tra il demone astrale e la figura riguadagnata alla forma umana nell’orizzonte della rinata classicità: la potenza di queste immagini, a cui Dürer conferisce nuova dignità di creazioni artistiche, non si cristallizza però in mera invenzione figurativa (anche solo come recupero formale: figg. 2, 3, 4, 5), si fa invece sentire – è cioè posta in atto dallo stesso artista nella realtà contemporanea – sia come effetto storico collettivo (fig. 1) sia come esperienza individuale (fig. 6 e fig. 8).

Ancora una volta, nonostante la complessità della ‘macchina’ Mnemosyne, i pannelli attigui al numero 58 offrono una conferma e un sostegno alle osservazioni scaturite dall’analisi della tavola.

Le immagini della tavola 57 sono principalmente “copie” di Dürer da Mantegna (“Orfeo”, “Ercole”, “Ratto”, i tarocchi) e testimoniano, nel passaggio dal linguaggio anticheggiante italiano – pur in una sua versione severa e composta – a quello nordico, un processo personalissimo di acquisizione di stile, che non si attua nell’incondizionato assorbimento, ma attraverso una restituzione che oppone al dinamismo mediterraneo una tranquilla resistenza delle figure.

Come mostrano le immagini del pannello 58, l'opera di Dürer rappresenta il picco artistico di una cultura astrologica diffusa in tutto il Nord Europa e circolante grazie a supporti mobili come le incisioni a stampa del XV-XVI sec. presentate nella tavola 59. Attraverso questi "veicoli" – tra i quali riconosciamo nel pannello 59 proprio una celebre serie di Hans Burgkmair – le immagini delle sette divinità planetarie, raccolte in calendari e almanacchi, entrarono nell'immaginario popolare, nella lingua comune d'uso e nel diffuso credo degli influssi planetari sulla vita dell'uomo, ma divennero anche materiale iconografico per decorazioni e opere d'arte figurativa.

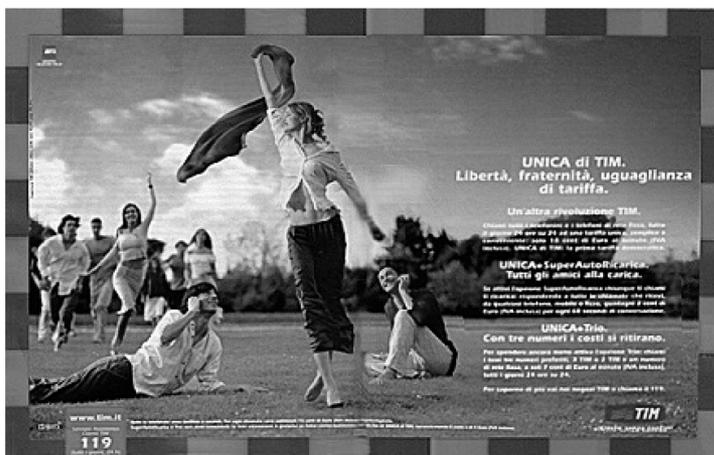
*La numerazione delle singole riproduzioni contenute nelle tavole fa riferimento alla numerazione dell'edizione dell'Atlante Vienna 1994.

P&M | luglio/agosto 2002 a cura del Seminario di Tradizione Classica,
coordinato da Lorenzo Bonoldi

Tableau Vivant

La pubblicità di una compagnia telefonica che promette libertà, fraternità e uguaglianza di tariffa per tutti richiama un celebre dipinto di Delacroix.

Libertà, Fraternità e Uguaglianza di tariffa per tutti, Campagna pubblicitaria per una compagnia telefonica (Italia, maggio 2002)



Eugène Delacroix, *La Libertà guida il Popolo di Francia* (1830)



P&M | luglio/agosto 2002 a cura del Seminario di Tradizione Classica,
coordinato da Lorenzo Bonoldi

Un brindisi a Bacco

Dalla pubblicità di un vino in cartone, un'attrice incoronata di pampini
ammicca all'iconografia del dio



L'attrice Giovanna Rei nella scena conclusiva
dello spot di un vino in cartone (Italia 2000)

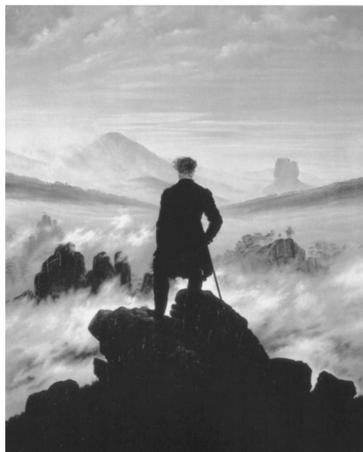


a sin. Michelangelo Buonarroti, *Bacco* (1497)
a dex. Caravaggio, *Bacchino malato* (1593 ca.)



Suggerimento romantico nell'iconografia tolkieniana: dal viandante di Friedrich al guerriero davanti a Mordor

Alessandra Pedersoli



Caspar David Friedrich, *Viandante davanti a un mare di nebbia*, olio su tela, 1818 ca., Amburgo, Kunsthalle



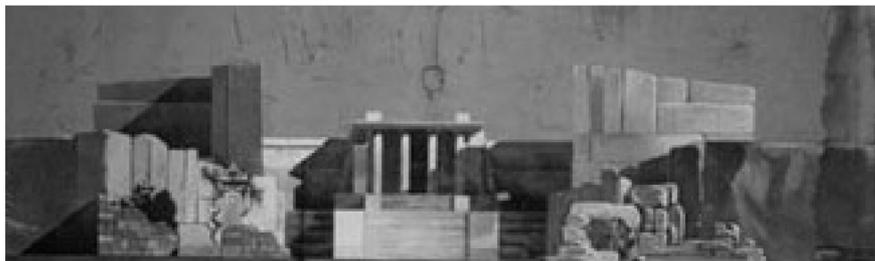
Paul Lasaine, *Mordor: la pianura di Gorgoroth. Sauron contempla le sue truppe*, bozzetto per il film *Il signore degli anelli. La compagnia dell'anello*, USA / Nuova Zelanda 2001

Dioniso al museo

Stanze per una storia memoriale, documentaria e artistica dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico. Presentazione della mostra: *INDA Retrosцена. Immagini, parole, suoni dalle rappresentazioni classiche*, Siracusa, Palazzo Greco, 15 giugno / 15 settembre 2002

Giusi Norcia

La mostra “*INDA retrosцена*” è un’anticipazione della prossima apertura del Museo dell’Istituto Nazionale del Dramma Antico. Nell’esposizione viene presentata una campionatura del vasto patrimonio documentario in possesso dell’INDA: si tratta di un prezioso repertorio di fotografie, filmati, spartiti musicali autografi, costumi, biglietti d’epoca, pubblicazioni e materiali tratti dall’archivio INDA sugli allestimenti storici di *Prometeo*, *Baccanti e Rane*, i tre drammi messi in scena quest’anno al teatro greco di Siracusa. All’interno della mostra troviamo ad esempio i bozzetti raffiguranti la reggia di Tebe ideati da Cambellotti per le *Baccanti* del ‘22, il plastico che riproduce lo spazio scenico della stessa tragedia rappresentata nel 1980 o ancora i figurini del ‘50 e del ‘98 che ‘vestono’, con stili del tutto diversi, i medesimi personaggi. I materiali sono raccolti in tre ‘stanze’, per una visita ragionata che permette di ripercorrere l’ormai quasi centenaria storia dell’Istituto Nazionale per il Dramma Antico. Si tratta di testimonianze che, esprimendo diverse sensibilità e stili diversi di interpretazione del mondo antico, costituiscono un punto di riferimento fondamentale per la ricostruzione della storia del teatro e – più specificamente – della scenografia e del costume teatrale nell’Italia del ‘900 (www.indafondazione.org). Frammenti di memoria che testimoniano la tensione intellettuale con cui l’Istituto del Dramma Antico ha sostanziato negli anni la sua attività teatrale. Con il suo giacimento di documenti inestimabili per



la storia memoriale, documentaria e artistica delle rappresentazioni classiche, il Museo – di cui la mostra è un primo ‘saggio’ – potrà costituire a sua volta il nucleo propulsore di un centro internazionale di studi sul teatro classico: reinventare la tradizione per disegnare il presente e il futuro. Il teatro rimane al centro, punto di partenza e di arrivo, effimero e irripetibile, come un grande assente che rivive nelle sue tracce, nella parola dei presenti.

I due corpi della regina, da Lucas a Lucas

Recensione al film: *Star Wars: episodio II. L'attacco dei cloni*, regia di George Lucas, USA 2002

Lorenzo Bonoldi

Proprio la scena iniziale del nuovo capitolo della saga cinematografica ideata e diretta da George Lucas ci offre la possibilità di riflettere nuovamente su un tema già apparso nell'episodio I: i due corpi della regina del pianeta Naboo. In accordo con le teorie di Ernst Kantorowicz nel celebre testo *I due corpi del re* anche la regina Amidala Padme (nella versione originale "Ruler of Naboo" perchè non monarca a tutti gli effetti, ma reggitrice regale sottoposta a mandato) possiede due corpi: uno mistico e uno mortale. Già i due nomi della sovrana rivelano la doppia natura di cui essa è investita. Come per Ottaviano Augusto, anche in questo caso al nome di nascita (Padme Naberrie) si affianca e si sovrappone un nome ufficiale (Amidala). Inoltre la regina di Naboo è costantemente circondata da un entourage di cinque ancelle il cui scopo non è semplicemente quello di servire Amidala, infatti, esse sono prima di tutto le sue guardie del corpo. In caso di pericolo, la regina scambia con una di esse i propri abiti ed il proprio ruolo, riassumendo il nome 'domestico' di Padme. In questo modo, mentre un'ancella – vero e proprio doppio/emanazione della sovrana – indossa i segni tangibili del potere e siede sul trono, la vera regina, vestita da ancella, va ad occupare una posizione più defilata e – di conseguenza – più sicura. Anche vestendo i panni di ancella, Amidala (qualificata come "Disguised Queen") continua ad esercitare il proprio potere comunicando con il suo alterum corpus tramite un linguaggio codificato: la frase "Siamo pronte per partire", pronunciata dall'ancella Padme, suona, agli orecchi della pseudo-regina ("Decoy Queen") e delle altre ancelle, come un ordine deciso: "Partiamo". Un altro spunto interessante è offerto dagli abiti di Amidala. Nel primo episodio dove è ancora



investita di autorità regale, il suo abbigliamento è quello di una sorta di Turandot intergalattica: trucco rosso e bianco da Geisha, elaboratissime acconciature e pesanti vesti cerimoniali rivestono il corpo mistico della regina di Naboo (quindi non esclusivamente quello di Amidala, ma, all'occorrenza anche quello di una delle sue ancelle). Già nell'ultima scena però, si avverte uno 'slittamento': il trucco è più leggero e lo sfarzoso abito bianco indossato dalla regina si allontana fortemente dal modello orientale, rifacendosi piuttosto a quello indossato da Elisabetta I Tudor nel ritratto eseguito da Marcus Gheeraerts il Giovane. Questo processo di progressivo 'snellimento' dei costumi di Amidala si avverte ancor di più nell'episodio II, dove è senatrice perchè finito il suo mandato regale: il pesante trucco bianco e rosso e le sontuose vesti cerimoniali vestono ora il corpo della nuova sovrana di Naboo, la regina Jamilla, mentre gli abiti di Padme, pur risentendo ancora nelle prime scene della precedente rigidità regale, con l'andar del tempo si snelliscono sempre più. Il progressivo alleggerimento-ammodernamento del guardaroba di Padme-Amidala si fa ricco di citazioni colte e di significativi riferimenti iconografici, che giungono infine ad una sorta di autoreferenzialismo 'retrospettivo'. Infatti, partendo da acconciature che si rifanno al celebre busto della regina Nefertiti e passando per vesti ventilate e floreali in perfetto stile botticelliano (ma, attenzione, accompagnate da una pettinatura 'ad anemoni' allo stato embrionale ben nota agli appassionati della saga), il 'look' della ex regina del pianeta Naboo arriva a sovrapporsi a quello della principessa Leila, la protagonista degli episodi IV, V e VI (girati da Lucas vent'anni or sono) che, come scopriremo nel prossimo episodio, proprio di Amidala è figlia.

Breve storia di un travaglio

Recensione a: *Aby Warburg, Mnemosyne: l'Atlante delle immagini*, a cura di Martin Warnke, collaborazione di Claudia Brink, edizione italiana a cura di Maurizio Ghelardi, Nino Aragno Editore, Torino 2002

Katia Mazzucco

Il 19 gennaio 1929 *Mnemosyne* faceva ufficialmente il suo ingresso in società nel corso di una conferenza tenuta da Aby Warburg presso la Biblioteca Hertziana di Roma. Il metodo di composizione dei pannelli dell'Atlante della Memoria godeva già di fama e di un alto valore d'uso all'interno della cerchia di studiosi della Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg di Amburgo, ed era stato presentato diverse volte agli illustri visitatori dell'Istituto, ma a Roma, attraverso il commento di 19 tavole che confluiranno nella cosiddetta "penultima versione" dell'Atlante, ricevette il battesimo scientifico ufficiale da parte di un pubblico sconcerato dalla singolarità del progetto. Dopo un complesso percorso creativo, costellato da continue modifiche contenutistiche, strutturali, logiche, il *Bilderatlas* finì, in seguito alla scomparsa del suo ideatore nell'ottobre del 1929, nel limbo delle opere incompiute, nonostante gli sforzi di Fritz Saxl e di altri collaboratori di Aby Warburg per ricomporre e riuscire a pubblicare l'opera più originale ed emblematica della personalità del maestro. Nel 1937 Gertrud Bing ed Ernst Gombrich, in occasione del settantesimo compleanno di Max M. Warburg – il sostenitore di tutta l'impresa della KBW – realizzarono una versione ridotta, ripulita (mancano i ritagli di giornale) e ordinata di 23 pannelli, corredati ciascuno da didascalie e da un breve testo esplicativo. Dopo questo tentativo, circoscritto alla sfera privata della famiglia, l'Atlante, già previsto nel piano editoriale del 1932 delle *Gesammelte Schriften*, rimane riserva esclusiva di pochissimi prodi che nel corso degli anni si sono avventurati tra carte e cartelle del Warburg Institute Archive e tra confusi pacchi di fotografie dell'istituto londinese. Nel 1994 l'Atlante rivede la luce grazie a una mostra – forma ideale di circolazione di un'opera interattiva come *Mnemosyne* – tenuta a Vienna, arrivata in Italia (Siena-Firenze-Roma-Napoli) tra '98 e '99, che espone le tavole dell'"ultima versione" dell'Atlante, ricostruite in base alle ricerche di Marianne Koos, Wolfram Pichler, Werner Rapp, Gudrun Swoboda. Il catalogo dell'esposizione, pubblicato in Italia dalla Artemide di Roma a cura di Italo Spinelli e Roberto Venuti, rappresenta un primo

passo verso la riappropriazione da parte di studiosi warburghiani e non di uno strumento di ricerca *potenzialmente* eccezionale. Nel 2000 Martin Warnke cura per la Akademie Verlag l'edizione "ufficiale" dell'Atlante, primo volume della seconda parte delle *Gesammelte Schriften* (nel 1998 era uscita *Die Erneuerung der heidnischen Antike*, ristampa dell'edizione del 1932). Infine – solo per il momento, ci auguriamo – da poche settimane, dopo essere stata promessa e annunciata sui giornali ormai da più di un anno, è disponibile la versione italiana dell'Atlante, curata e tradotta da Maurizio Ghelardi per la Nino Aragno editore (www.ninoaragnoeditore.it). Le pubblicazioni del *Bilderatlas* attualmente in circolazione sono quindi tre: il catalogo a schede della mostra italiana; l'edizione berlinese della Akademie Verlag in volume; la traduzione italiana. Il catalogo è costituito da schede sciolte – maneggevoli e produttivamente 'disordinabili' – corredate ognuna da un rimontaggio delle opere della tavola, rifotografate e ritoccate, su sfondo bianco. Le didascalie sono a numerazione da sinistra a destra, ordine che di rado corrisponde alla pluridimensionalità dei montaggi. Le schede presentano anche una selezione di brani da Warburg o da suoi principali commentatori. Il catalogo è accompagnato da un volumetto con una serie di testi che inquadrano la figura di Warburg e il progetto dell'Atlante: tra questi è da segnalare la prima traduzione italiana, di Giovanni Sampaolo, dell'inedita introduzione all'Atlante alla quale Warburg lavorò fino alle ultime settimane di vita. Il volume berlinese pubblica riproduzioni delle tavole in formato ancora più ridotto, corredate ciascuna da importanti appunti di Warburg raccolti dai suoi collaboratori, delle specie di titoli, e da uno schema che riproduce l'impaginazione di ciascun pannello con la numerazione delle immagini corrispondenti alle relative didascalie. La numerazione segue un ordine che propone un percorso interpretativo – escludendo gli altri possibili – all'interno dei pannelli, e raggruppa sotto un numero unico i dettagli o le versioni di una stessa opera (segnalati da lettere in apice), o oggetti legati dall'appartenenza a una stessa opera complessiva, a uno stesso luogo o alla mano di uno stesso maestro (segnalati da numeri in apice). Il volume, introdotto da Martin Warnke, è corredato da illustrazioni dei pannelli delle esposizioni organizzate da Warburg e di tavole delle diverse versioni dell'Atlante; dal testo introduttivo di Aby Warburg; da una importante lettera inedita di Fritz Saxl all'editore Teubner per la pubblicazione delle opere di Warburg; da un utile indice dei nomi e dei temi dell'intera opera. L'edizione italiana è una traduzione di quella berlinese e si arricchisce di una prefazione di Nicholas Mann – che cela nel titolo il motto warburghiano "zum Bild das Wort" – e di uno scritto autobiografico di Aby Warburg del 29 dicembre 1927, tradotto da Maurizio Ghelardi e già apparso in "Belfagor" (n.2, mar-

zo 2001, pp. 175-186), ma inedito in tedesco. I due volumi si avvalgono del confronto tra la ricostruzione di Marianne Koos (la cosiddetta versione “Daedalus” dell’Atlante, esposta a Vienna nel 1994) e le ricerche capillari sui materiali d’archivio svolte da Pieter van Huisstede, e rappresentano l’unica edizione di *Mnemosyne* riconosciuta dal Warburg Institute di Londra. Ancora lontani dalla chimera di un’edizione critica, soprattutto per quanto riguarda le didascalie delle opere assemblate sui pannelli, a più di settant’anni dai primi progetti editoriali, almeno il fantasma – unica *sembianza* possibile? – di *Mnemosyne* torna a disposizione degli studiosi.

Amleto rivive al Farnese

Recensione all'opera: *La tragica storia di Amleto principe di Danimarca*, di William Shakespeare, regia di Walter Le Moli, Parma, Teatro Farnese, 20 giugno / 7 luglio 2002

Peppe Nanni

Mentre ancora risuona sulla scena del Teatro Greco di Siracusa il ritmo dionisiaco del trittico di Luca Ronconi, un altro luogo di Mnemosyne viene riabilitato in virtù dell'affinità con lo spazio teatrale elisabettiano e da qui restituito alla contemporaneità: nello 'scrigno ligneo' del Teatro Farnese di Parma – opus liminare tra rinascimento e barocco, segnato dalle bellissime cicatrici di non casuali bombardamenti bellici – un Amleto di insolito genere sceglie come proprio confidente il pubblico, vero deuteragonista del dramma. La precisa intenzione filologica di Luca Fontana legge il testo shakespeariano potando ogni escrescenza intimista, ogni ridondanza solipsistica, ogni prevedibile monotonia che possa affaticarne l'ascolto. La rarefatta magia registica di Walter Le Moli spaesa, in una resa innaturale della dimensione spaziale, la continuità fisica della scena attraverso l'uso alternato di tutti i diversi spazi-loggette soprastanti, orchestra, palco – conducendo in progressione lo sguardo a cogliere la straordinaria offerta panoptica dell'artificio ambientale in armonica simbiosi con l'inesauribile plurisignificanza del testo. Un *multiversum* sapientemente orchestrato che permette di far vibrare musicalmente e contenere il testo nella sua completezza e, insieme, la fisicità nervosa che la sostanza drammatica richiede, solcata da incalzanti soluzioni di continuità. Elisabetta Pozzi anima il corpo del principe di Danimarca con la disincantata freschezza di movenze zarathustriane, guadagnando



nel contempo un tale clima di complicità con gli spettatori che a fatica contengono la tentazione di rispondere alle sollecitazioni dialogiche del protagonista. Per queste sue coinvolgenti caratteristiche, lo spettacolo chiede di essere seguito con trasparente innocenza e con sospensione di immediato esercizio critico-noetico. Ma presto, dalla percezione estetica dell'opera, affiora la consapevolezza dello straordinario ordito che viene ricapitolato in scena: la carsica persistenza del nucleo irrisolto della trilogia eschilea già si rivela nella carnale confluenza, in Amleto, dei tratti sia di Oreste, sia di Elettra, e la sapiente levità ermeneutica della regia, che si trattiene dal fissare un solo, irreversibile stereotipo interpretativo, facilita la prospettazione della materia tragica come suggestione sempre lavorata in prossimità di un'Origine senza luogo – proprio per questo, incessantemente produttiva. Forse non aveva sbagliato Voltaire nel definire Shakespeare “un selvaggio ubriaco”. Dioniso, traghettato in incognito dal Rinascimento verso le sponde del teatro elisabettiano, si libera finalmente dell'ombra ormai caricaturale della ragione apollinea: uccidendo Polonio per mano di Amleto, rende *assoluto* l'esperimento del Moderno.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
progetto grafico di Silvia Galasso
editing a cura di Francesca Romana Dell'Aglio
Venezia • aprile 2015

www.engramma.org

19

settembre **2002**

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 19

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE

Alessandra Pedersoli Claudia Daniotti Daniela Sacco Giacomo Dalla Pietà Giovanna Pasini Giulia Bordignon Katia Mazzucco Lara Squillaro Lorenzo Bonoldi Luca Tonin Maria Bergamo Marianna Gelussi Monica Centanni Sara Agnoletto Silvia Fogolin Valentina Sinico

COMITATO SCIENTIFICO

lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, giovanni morelli, lionello puppi

this is a peer-reviewed journal

La Rivista di Engramma n. 19 | settembre 2002

©2017 Edizioni Engramma

SEDE LEGALE | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia

REDAZIONE | Centro studi classicA luav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia

Tel. 041 2571461

www.engramma.org

Colla | Bonoldi | Tagliaferro | Bergamo | Mazzucco | Pedersoli

settembre 2002

SOMMARIO

- 7| Il ricordo iconico bizantino nelle Madonne di Paolo Veneziano e di
Giovanni Bellini
ELISA COLLA
- 25| Galleria dei Ritratti di Isabella d'Este (1474-1539)
A CURA DI LORENZO BONOLDI
- 39| Ecce Eva
P&M | SETTEMBRE 2002
- 41| Alchimie androgine
43| Allegorie *De claris mulieribus*
LORENZO BONOLDI
- 45| NEWS settembre 2002
Raymond Klibansky, *Le philosophe et la mémoire du siècle*
GIORGIO TAGLIAFERRO
- 47| Il Museo dei Gonzaga ricreato 'in vitro'
LORENZO BONOLDI
- 49| La maschera, la tragedia, la bellezza, il destino
MARIA BERGAMO, KATIA MAZZUCCO
- 51| La Passione tra *Pathosformeln* e tradizione
ALESSANDRA PEDERSOLI

Il ricordo iconico bizantino nelle Madonne di Paolo Veneziano e di Giovanni Bellini

Elisa Colla

Lo studio svolto dal maestro trecentesco Paolo da Venezia e le innovative proposte iconografiche rinascimentali avanzate da Giovanni Bellini sul soggetto figurativo della Vergine col Figlio scandirono il passaggio attraverso il quale il Medioevo bizantino consegnò all'Occidente le sue matrici iconografiche a tema mariano. Il lavoro di questi due artisti sulla elaborazione formale dell'immagine si configura come testimonianza principe di una interferenza del canone bizantino sulla produzione pittorica lagunare.

L'intero *corpus* delle loro opere potrebbe essere oggetto di un'analisi comparativa in questa direzione, ma alcuni esemplari, sui quali si vuole richiamare l'attenzione, offrono la possibilità di sciogliere in maniera più esplicita il rebus dei prestiti orientali. Tra queste, in primis, la *Madonna col Bambino* e committenti di Paolo Veneziano e la *Madonna Contarini* di

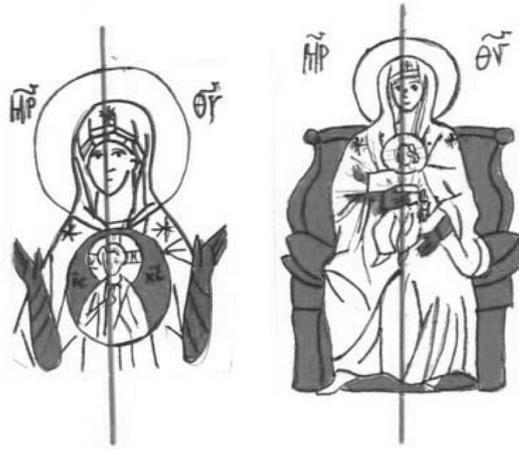


Giovanni Bellini, ambedue conservate presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia.

Nel primo caso siamo di fronte a una delle opere più monumentali di Paolo Veneziano: decisamente orientale nell'iconografia, la tavola raffigura la Vergine in trono, dotata di un clipeo entro il quale è raffigurata l'immagine del Bambino benedicente rivolto verso i committenti, che si trovano in ginocchio sulla sinistra della figurazione. Mentre lo svolgimento stilistico assume i caratteri tipici di un'immagine occidentale, per via dei morbidi passaggi chiaroscurali del viso e della sinuosità delle pieghe del vestito, che scandisce un ritmo lineare di ascendenza gotica, l'impronta iconografica, seppure decisamente tradita, recupera l'ascendente bizantino ortodosso della *Madonna Blachernitissa* o Vergine del Segno, pur se sovrapposta all'immagine, più comune in Occidente, di una *Vergine* in trono. Si tratta di una tipologia mariana fortemente simbolica: la presenza del disco con l'immagine del Salvatore posto all'altezza del ventre della Madonna, infatti, allude direttamente al ruolo riconosciuto alla Vergine Maria quale veicolo terreno per la venuta di Gesù Cristo. Tale precisazione iconografica ne farebbe il contrassegno rispetto al dogma dell'Incarnazione.

La comparsa figurativa dell'immagine della Madonna, d'altronde, fu da sempre strettamente legata al tema cristologico: storicamente solo in seguito alla proclamazione dell'Unità del Verbo incarnato, avvenuta nel 431 d.C. in occasione del III Concilio ecumenico riunitosi ad Efeso, le fu attribuito legittimamente l'appellativo di *Theotókos*, ovvero Madre di Dio. Da allora in tutto il mondo cristiano si ammise la sua rappresentazione con il Bambino in braccio all'altezza del grembo in qualità di significante rispetto al suo ruolo di mediatrice terrena.

L'immagine della Vergine col Bambino in grembo della tavola di Paolo Veneziano propone dunque un modello iconografico mariano ampiamente diffuso, ma la presenza del disco, in virtù della sua eloquenza morfologica, aggiunge un'ulteriore precisazione riguardo la paternità e la cronistoria della matrice, legandola indissolubilmente al retaggio bizantino di epoca ortodossa: fu questa, infatti, una delle icone mariane appartenenti al corpus di figurazioni sacre di ascendenza orientale che nel IX secolo furono dichiarate legittime in occasione della Proclamazione dell'Ortodossia, avvenuta nell'843 a seguito della disputa iconoclasta. In risposta alla confusione iconologica venutasi a creare nei secoli, la Chiesa orientale era intervenuta codificando una precisa sintassi figurativa che facesse



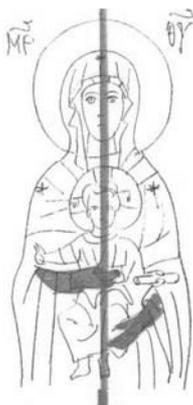
delle immagini la traduzione grafica dei principi dogmatici cristiani. In questo caso, infatti, l'effigie del Cristo Bambino trasportata entro il clipeo posto all'altezza del ventre della Madonna palesa l'idea della potenziale maternità di Maria (Sendler [1992] 1995).

Nella sua *Madonna con Bambino* e committenti, dunque, Paolo Veneziano si appoggiò alla tipologia della *Madonna in Maestà*, tanto cara alle committenze occidentali di inizio Trecento, ma ne tradì la morfologia in virtù di una commistione con la matrice della *Blachernitissa*, aggiungendovi il clipeo con l'effigie del Bambino benedicente.

Al tempo stesso, però, il modello subisce uno scarto ulteriore: la postura dell'Uno e dell'Altra si scosta da quell'allineamento dei corpi suggerito dal prototipo, nel quale metaforicamente era posto ad indice dello stretto vincolo tra i due: questo semplice accorgimento contribuisce ad ammortizzare il modello bizantino togliendo ieraticità all'immagine in favore di una maggiore scioltezza e umanità della coppia.

Seppure la paternità del recupero resta palese, fu proprio in virtù di quest'ultimo accorgimento 'traditore' dell'iconografia originale che Paolo riuscì, in questo come in tanti altri casi, a gestire la grammatica figurativa ortodossa e ad accompagnarla all'incontro con l'Occidente trecentesco.

Un fenomeno di contaminazione analogo per intensità, ma profondamente diverso nella forma, avviene nel caso della *Madonna Contarini* di Giovanni Bellini, sempre alle Gallerie dell'Accademia. Qui la tipologia ortodossa rivisitata è quella della *Vergine Kyriotissa* o *Madonna Stante*.



L'ipotesi secondo la quale per la realizzazione di quest'opera Bellini rivolse il suo sguardo ai prototipi d'oltremare assume maggiore spessore se si prende in considerazione la committenza. Osservata da sola, questa Vergine viene frequentemente associata dalla critica alla *Madonna con Bambino* dell'Accademia Tandini, opera del padre oggi conservata a Lovere (Bergamo). Non è da escludersi, invece, che dovendo rispondere a una commissione della famiglia Contarini, Bellini si sia ispirato all'iconografia di una statuetta costantinopolitana di loro proprietà: secondo la leggenda, più di un secolo prima i fratelli Contarini avrebbero portato dall'Oriente un'immagine scolpita della Madonna per donarla alle sorelle presso il monastero di Santa Maria della Celestia (Guppernberg [1657] 1839-1847, 468). La piccola statua, della quale oggi si è persa ogni traccia, doveva essere (Guppernberg [1657] 1839-1847, 470) una Madonna che porta il Bambino benedicente leggermente scostato sulla sua destra (dunque *dexiokratousa*), molto cara alla famiglia patrizia e alla stessa cittadinanza veneziana, perché si credeva fosse dotata di poteri miracolosi. Bellini potrebbe avere qui risposto alla committenza recuperando proprio l'iconografia bizantina originale nella posa frontale del Bambino benedicente e nella postura delle mani della Vergine. Il contrassegno orientale si rivelerebbe anche nella bicromia dell'abito della Madonna, che si accosta a una consuetudine cara all'ortodossia bizantina.

La fortuna iconografica della tipologia della *Kyriotissa* in seno alla produzione figurativa di Giovanni Bellini fa sì che molti altri esemplari simili convergano verso il medesimo prototipo iconico, permettendo una più sicura identificazione dei prestiti iconografici: l'abitudine del pittore a una produzione seriale, infatti, aiuta enormemente un'analisi di tipo



warburghiano, rivelando l'incidenza della matrice anche dove altrimenti non la si sarebbe riconosciuta. Molto attento alla corporeità dei due soggetti, il maestro quattrocentesco trovava in questa tipologia la possibilità di esprimere il gioco dello spostamento di peso del Bambino in braccio alla Madre e la fisicità dell'abbraccio di quest'ultima nel tenerlo stretto al proprio petto.

In realtà tutte le matrici bizantine recuperate dal Bellini furono sempre proposte in maniera nuova: non più la Vergine col Figlio inverosimilmente sospeso all'altezza del petto, come accadeva nell'icona orientale. Il pit-

tore ricorse al sussidio di un parapetto marmoreo, sul quale appoggiare il Bimbo, costruendo così un'immagine finale a mezzobusto: il profilo della sua figura rimaneva incorniciato dal petto della Madre, ma il peso della sua nuova corporeità trovava utile ausilio nel freddo piano d'appoggio, sul quale poteva muoversi assumendo, così facendo, diverse posture. Il gioco di pose passava anche attraverso diverse morfologie spesso volutamente simili a quelle delle sorelle orientali, ma sempre l'iconografia originale si ammorbidiva perdendo la rigida fermezza congelata dell'icona in favore di una maggiore umanità della coppia.

Nonostante la copiosità delle varianti proposte in seno al corpus di opere belliniane, fu tale la fortuna della tipologia della *Kyriotissa* che si potrebbe a ragione circoscrivere un'intera famiglia di Madonne con Bambino da essa dipendenti. È nell'abbraccio della Vergine che stringe il piccolo Gesù che si rivela la chiave dell'identificazione e si ripristina l'autorevole paternità iconografica. Tra queste immagini, alcune rispettano ampiamente la matrice, soprattutto nella figura del Bimbo, il quale viene ritratto in posa sostanzialmente frontale e in atto di benedire alla greca: tra queste sono ad esempio la *Madonna del Pollice* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia e la *Madonna con Bambino benedicente* del Rijksmuseum di Amsterdam.

In altri casi lo scarto è maggiore: tre Madonne col Bambino, conservate rispettivamente ad Amsterdam, Berlino e Verona, rispettano la teatralità dell'abbraccio, ma sciolgono la coppia in una torsione che in parte licenziosamente modifica e in parte esplicitamente recupera il prestito iconografico di altre tipologie mariane, seppure sempre di origine ortodossa.

Ulteriore conferma dell'interferenza bizantina contestualmente alle scelte figurative di Giambellino viene messa in evidenza da un'altra tavola, la cosiddetta *Madonna Greca*, un tempo custodita presso l'Ufficio dei Regolatori alla Scrittura nel Palazzo Ducale di Venezia e oggi conservata presso la Pinacoteca di Brera a Milano. Sebbene in questa *Kyriotissa* la stretta della Madre e la postura del Bambino siano diverse dalle precedenti, l'opera si inserisce in maniera legittima in un discorso di erudita citazione della matrice, recuperando, insieme all'abbraccio materno, altri elementi di ascendenza bizantina: dalla bicromia dell'abito della Vergine, alla comparsa di un telo di sfondo il quale, citato a simulazione della morfologia di un'icona, coerentemente ai modi ortodossi, legittima la presenza del monogramma mariano.



Infine, i caratteri distintivi della *Kyriotissa* si trovano svolti in maniera nuova in un'altra immagine che la propone sempre in coppia e in allineamento col Bambino benedicente, ma voltata verso sinistra rispetto all'osservatore. È il caso di due tavole molto simili, databili verso gli anni ottanta del Quattrocento: la *Madonna col Bambino tra i santi Pietro e Sebastiano*



del Musée du Louvre di Parigi e la *Madonna col Bambino benedicente* della collezione Northampton di Castle Ashby nel Northamptonshire.

L'autorevolezza del recupero resta dunque evidente in ambedue i casi: sebbene con esiti diversi, tanto Paolo Veneziano quanto Giovanni Bellini seguirono nella loro carriera un atteggiamento altalenante tra citazione e negazione dell'iconografia e dell'estetica bizantina, stimolato dalla suggestione dialettica dell'ambiente veneziano. La città a partire dal XIII secolo pullulava di immagini iconiche, riprodotte in loco da una lunga tradizione di maestranze oppure giunte in originale dall'Oriente perché trafugate in occasione della IV Crociata. Tra queste ultime, ad esempio, risponderebbe all'iconografia citata dal Veneziano la famosa icona marmorea di *Santa Maria Mater Domini*, arrivata in quell'occasione a Venezia insieme a molti altri esemplari analoghi raffiguranti la *Blachernitissa*. Parallelamente la stessa icona Nicopeia di San Marco costituirebbe un valido precedente iconografico della *Kyriotissa* tanto cara a Giovanni Bellini.

Si tratta di matrici mariane molto rigorose che solo in Occidente avrebbero potuto prescindere dalla loro forma originale. L'impostazione iconografica ortodossa, infatti, codificava la portata simbolica della figurazione cristallizzandone le pose, i gesti e i rispettivi messaggi. In particolare, gli ortodossi erano convinti che il momento primo e più autorevole della manifestazione della sacra venuta di Cristo fosse quello del concepimento



attraverso l'intervento dello Spirito Santo nel ventre di Maria. Per questo risposero a una tendenziale confusione iconografica sviluppatasi tra V e IX secolo ribadendo e intensificando una grande attenzione alla coppia Madre-Figlio attraverso la costruzione di un intero sistema di mezzi simbolici posti a vincolo della raffigurazione. Nacquero così quelle dodici tipologie iconiche della Madonna con Bambino, che tanto limitarono gli artisti in Oriente e che più tardi condizionarono la fantasia di molti altri nell'Occidente cristiano.

DODICI TIPOLOGIE ICONICHE

In realtà il fenomeno fu molto più vasto di quanto possa sembrare a un primo sguardo: l'incidenza di una Maniera Greca aveva interessato nel XII e XIII secolo l'intera penisola, ma il fenomeno a Venezia fu molto diverso (Alpatov 1973, 1). Si trattò, innanzitutto, di un evento tardivo rispetto al resto dell'Italia: mentre altrove la moda bizantineggiante fu precoce e si limitò a una breve parentesi – presto superata per intraprendere il sentiero della spazialità e dell'umanizzazione del figurato – Venezia assimilò più tardi ma più profondamente quell'influenza che da sempre l'aveva interessata, seppure nelle forme di una silente filiazione.

Tuttavia, fu proprio in virtù di questo anacronismo che il panorama figurativo veneziano poté vantare un sostrato di suggestive compresenze, apparentemente antitetico ma in realtà profondamente legate, in quanto figlie di uno stesso *humus culturale*: da una parte un riuso continuo dei moduli ortodossi – passivamente ripresi e riproposti – che nei secoli successivi prenderà maggiore coscienza di sé, venendo ulteriormente stimolato per mano della scuola cretese-veneziana dei madonneri (Bettini 1933, 51); dall'altra, un atteggiamento di non totale sottomissione rispetto ai modi bizantini in virtù di un'emancipazione figurativa capace di portare l'arte veneziana e la sua tradizione secolare di stilemi bizantini a un punto d'equilibrio con le nuove suggestioni figurative provenienti dall'entroterra (Lasaref 1965).

Appartennero a questa seconda corrente Paolo Veneziano e Giovanni Bellini, i quali si fecero portavoce rispettivamente della percezione culturale trecentesca e di quella quattrocentesca. A rendere anticonformista e per questo assolutamente rivoluzionaria la loro opera rispetto a quella dei loro coetanei fu non tanto il grado di apertura nei confronti di quell'autorevole eredità, quanto piuttosto la capacità di gestione della stessa. Seguendo due percorsi, diversi tra di loro ma ugualmente efficaci, essi

codificarono fra Tre e Quattrocento le prime vere formule di parafrasi occidentale della tradizione bizantina giunta da Oriente.

La diversa contingenza storico-culturale fu sicuramente un utile incoraggiamento ai fini di questa rielaborazione. Analogamente a quanto avveniva per le icone bizantine, anche nel quadro occidentale il preannuncio della futura Passione di Cristo fu sempre un *topos* della raffigurazione della Madre col Figlio, ma profondamente diverse erano le modalità della comunicazione di questo messaggio. Isolato entro i confini di un oggetto simbolico o entro la parentesi di uno studiato gioco di sguardi dei soggetti, esso veniva reso esplicito senza che per questo l'intera raffigurazione ne fosse condizionata. Esaurita così la comunicazione, l'artista non si trovava più vincolato dal rispetto di una posa convenzionalmente portatrice di significato e poteva contemporaneamente fare appello a più tipi iconici, scegliendoli nel ventaglio dei modelli bizantini, o attingere alla propria fantasia.

Un'ampia esemplificazione permette di leggere nel *corpus* delle opere di entrambi una gamma di soluzioni originali nate come rielaborazioni sistematiche della morfologia ortodossa, ma non necessariamente legate al loro significato semantico originale.

Promotore e al tempo stesso primo codificatore di questa sapiente mescolanza fu proprio Paolo Veneziano, capace di trasporre in maniera creativa il retaggio bizantino combinandolo con le innovazioni gotiche che al principio del XIV secolo avevano rapidamente permeato l'arte veneziana (Lasareef 1954, 77). Con lui l'arte bizantina scivolò dolcemente in un primo incontro vero con la cultura trecentesca: il merito del maestro fu, infatti, quello di non essersi mai appropriato interamente di quell'eredità, della quale la città era tanto ricca, ma di averne derivate separatamente le diverse componenti, modificandole in senso gotico e quindi occidentale (D'arcais 1992, 25).

Nella pratica egli orientò il suo intervento a una rielaborazione interna alla matrice che potesse andare incontro ai tempi, a una società non ancora pronta al sovrappiù di un patrimonio tanto radicato: la sua scelta semplicemente ricadeva su quelle tipologie mariane che risultavano essere più inclini a suggerire un'umanizzazione dei soggetti, su quei tipi iconici cioè che, meno ieratici, già in sé si avvicinavano a quello 'scarto' di frontalità precedentemente citato (cfr. *Madonna col Bambino* e committenti delle Gallerie dell'Accademia).

L'intera produzione figurativa di Paolo Veneziano, dunque, si inserisce in maniera più che legittima nella traccia di questa analisi. Di questo grande pittore, considerato il padre del Trecento veneziano, conosciamo in realtà solo un brevissimo catalogo di dipinti sicuri (Muraro 1969, 103). L'assemblaggio di più matrici, pur nel rispetto sostanziale della grammatica bizantina, permise a Paolo Veneziano di ovviare al conservatorismo diffuso muovendo i soggetti delle figurazioni e cominciando a dare loro una certa fisicità.

Stilisticamente, dunque, la nuova fluenza della linea da lui proposta, che lasciava quasi immutata la somatica esterna, riusciva a conferire nuovi contenuti alle sue figurazioni, in armonia con le suggestioni derivanti dalla lezione giottesca, attivate in laguna attraverso l'arte padovana e riminese: l'allungamento delle figure, i lineamenti dei volti più incisivi, l'ammorbidirsi delle pieghe degli abiti, sempre più sinuose grazie alla perdita delle rigature dorate di origine bizantina, traslarono le matrici ortodosse in immagini trecentesche occidentali. Paolo rinunciò inoltre alla forma dell'antependium e dell'icona sostituendole con le forme tradizionali trilobate desunte dai polittici gotici.

Dal punto di vista iconografico, invece, egli continuava a dimostrarsi particolarmente fedele alle matrici di ascendenza bizantina. Mauro Lucco definì questo fenomeno come una sorta di "ispessimento improvviso delle cose", di "lievito occidentale [...] entro i limiti inevitabili della vecchia morfologia bizantina" (Lucco 1986, 180) che diede alla pittura veneziana proprio questa validità di espressione ambivalente alla quale essa da sempre naturalmente inclinava.

Questa formula dette vita a una svariata gamma di soluzioni differenti. In seno all'intero *corpus*, però, un assemblaggio in particolare sembrava accontentare le esigenze del maestro trecentista, risultando di conseguenza di gran lunga preferita rispetto alle altre: vincolato da committenze decisamente conservatrici che chiedevano immagini in maestà, egli riusciva a svolgere in maniera più morbida il soggetto ponendo in trono la tipologia della *Periblepta* (c.1), variante ammorbidita della *Odighitria* (c.). Seguendo questa matrice, la coppia perdeva il suo ieratico allineamento per incontrarsi in una torsione delle pose e lo stesso gesto enfatico e funereo della Vergine poteva facilmente essere celato, secondo la prassi figurativa occidentale, dalla presenza di un oggetto, comunque codificato come simbolo della Passione di Cristo, nella mano della Vergine o del Bambino. Parallelamente, alla teatralità bizantina suppliva l'espressione patetica di una

Madre che Paolo Veneziano voleva più umana, addolorata per il futuro del Figlio. Coerentemente con questa esigenza il maestro fece appello a un ulteriore prototipo iconico che si contraddistingueva per la sua espressione compassionevole: quello della Vergine *Eleousa* (d.).

Se in Paolo Veneziano, come si è visto, l'elemento bizantino risulta ancora fortemente vincolante, lo stesso non si potrà dire un secolo dopo per Giovanni Bellini: analogamente al maestro trecentesco, Giambellino raccolse l'eredità bizantina e la propose all'Occidente in una veste nuova. Certamente la diversa contingenza culturale fece sì che gli esiti figurativi del maestro quattrocentesco fossero molto differenti da quelli del trecentista. Il clima culturale nel quale egli si trovò ad operare gli permise di liberarsi dalla gabbia dello stile gotico, che aveva invece tenuto prigioniero Paolo Veneziano, dimostrando una maggiore tolleranza nei confronti delle nuove sperimentazioni figurative dovuta all'incidenza della sensibilità umanistica e rinascimentale. Bellini, dunque, disponeva di una maggiore possibilità di traslazione stilistica dell'immagine in senso occidentale, alimentata anche dalla considerazione della diversa valenza delle immagini religiose in Occidente sulla base della quale nessuna ragione fu trovata perché si rispettasse per forza la sintassi della matrice orientale.



LA TEORIA DELL'ICONA SECONDO USPENSKIJ

Di conseguenza il suo filtro selettivo poté estendersi anche alle tipologie più ieratiche che furono sottoposte ad una radicale metamorfosi formale: alla semplice assimilazione e ripetizione del modello, già ampiamente compromessa dal Veneziano, si passava così definitivamente alla sua traslazione attraverso il filtro della lezione umanistica.

La possibilità d'intervento aprì a Bellini la strada per la formulazione di una versione nuova e decisamente occidentale dell'icona bizantina. Egli però amava il recupero di quella così autorevole eredità e fu molto attento a rendere la sua traduzione spiritualmente compatibile con i prototipi costantinopolitani. A ragione Peter Humfrey, che lo definiva il più innovativo tra i pittori veneziani del XV secolo, disse che vi era "un elemento arcaico nella sua arte, fors'anche rintracciabile nell'iconica lontananza [...] dell'eredità bizantina nella pittura veneziana" (Humfrey 1987, 184).

La presentazione della coppia divina rivelava la paternità del modello, ma contemporaneamente perdeva quella teatralità enfatica che ne aveva fatto in Oriente un'immagine irreali, palesemente disturbata dal messaggio di predestinazione, e si avvicina a quella di una vera madre che regge e gioca col figlio. Non più, quindi, la dichiarata offerta della *Basilessa* e della *Blachernitissa*, che portano in grembo il Salvatore e lo mostrano all'umanità; non più il funesto preannuncio dell'*Odighitria*, che indica al Figlio il suo futuro di Passione. In sostanza, era la grammatica dell'immagine ad essere diversa, in quanto totalmente slegata non solo dalla sintassi iconica, ma anche dal vincolo della sensibilità formale di ascendenza gotica.

Quell'avvicinamento al Divino, che nelle immagini orientali era favorito da una veste grafica e bidimensionale in grado di stimolare la trascendenza della preghiera, Bellini lo ottenne seguendo il percorso inverso: egli volle appoggiarsi ai sensi e creare una dimensione spirituale invitando il fedele in una particolare contingenza terrena. Egli negava il grafismo ortodosso e i pesanti fondali dorati delle icone per affidare invece l'idea del Divino a una fisionomia più umana, quotidiana e discreta, resa eterea perché immersa nella luce impalpabile di cieli limpidi e paesaggi collinari dell'entroterra veneto.

La religiosità piena di Bellini umanista quattrocentesco si realizzava allora nell'interiorità del fedele. Il ricordo iconico di un colloquio esclusivo con la dimensione del Sacro si tradusse in una relazione di tipo prossemi-

co con l'immagine: il connubio sigillato da Bellini tra l'arte veneziana e l'arte ortodossa prevedeva infatti, a fianco di una serie di licenze stilistiche e formali, anche un discreto rispetto della vita mistica dell'immagine iconica. Seduta con il Figlio in grembo o appoggiata a un davanzale, la Vergine appariva in realtà isolata dal contesto paesaggistico, con il quale non dimostrava instaurare alcuno scambio, proprio in virtù di un rapporto frontale con lo spettatore.

La presenza di un telo sospeso a mezz'aria dietro le sue spalle sanciva la sua dichiarata separazione dallo sfondo avvicinandola prepotentemente all'osservatore e inquadrandola in una cornice che ricordava decisamente il profilo di una tavoletta bizantina, accompagnata talvolta anche dal monogramma mariano. A ragione Renato Ghiotto disse che "dietro alle figure il paesaggio, tagliato a metà e costretto in bande laterali o tutto spiegato a cielo aperto, ci dice che la Madre di Dio è scesa dalle icone" (citato in Pignatti 1969, 7). Assorbite in questo contesto, le numerose Madonne belliniane diedero vita a una nuova dimensione figurativa dell'immagine devozionale, una vera e propria 'icona belliniana'. Pur accogliendo la consuetudine dell'uso di oggetti simbolici in allusione alla Passione di Cristo (la mela, la pera, il melograno, ecc.), le 'nuove icone' rifiutarono tutto ciò che era superfluo e ornamentale per articolare il figurato in una varietà di pose ed espressioni che risultassero più umane, come in una personale meditazione dell'artista sul mistero della maternità.

Lo si è visto parzialmente nel caso principe della Vergine *Kyriotissa*, ma lo si può constatare in maniera più puntuale in seno a molte altre immagini. Un primato esemplificativo per l'icona belliniana spetta alla *Madonna col*



Bambino benedicente che si conserva a Milano presso la Pinacoteca di Brera.

Come da prassi, Bellini recuperava una tipologia bizantina tradendone la canonicità: essa, infatti, raffigura la Vergine in *Maestà* (a.) con il Bambino benedicente alla greca in piedi sulle sue ginocchia (p.) e spostato sulla destra rispetto alla Madre (dx). Datata negli anni a cavallo tra Quattro e Cinquecento, quest'opera illustra in maniera più che esplicita tutte le caratteristiche topiche della 'nuova icona' di cui detto sopra. In questo caso, inoltre, il prelevamento della coppia dal paesaggio risulta in evidenza non solo per via del telo che la sospinge in primo piano, ma anche grazie a un'illuminazione particolare che, proveniente da sinistra, risulta esclusiva del primo piano ed estranea rispetto alla luce diffusa dei campi retrostanti.

Come ultimo esempio al termine di questa lunga carrellata, per chiudere la parabola iniziata dal Veneziano e completare degnamente il confronto evolutivo con la produzione quattrocentesca del Giambellino, si propone qui proprio l'analisi della versione belliniana della tipologia della *Periblepta*, che si è visto essere particolarmente gradita a Paolo Veneziano. Si tratta della *Madonna Morelli*, conservata alle Gallerie dell'Accademia.

In questa tavola il paesaggio è drasticamente ridotto a favore di un inquadramento quasi esclusivo dell'immagine devozionale: torna quindi prepotentemente il parapetto marmoreo in presenza del quale la figurazione



recupera il profilo di un soggetto a mezzobusto dalla morfologia tipicamente iconica. Osservando bene, infatti, si potrà notare che la postura del Bambino, scostato a sinistra e girato di tre quarti, e la mano della Madre, posata appena sul suo pancino, recuperano i caratteri tipici di una *Periblepta* (c.1), seppure tradita nella sua gestualità enfatica.

Concorre in questo riconoscimento il ricordo visivo della *Madonna Crespi* del Fogg Art Museum di Cambridge. In accordo con la matrice ortodossa il Bimbo perdeva la sua frontalità per lasciare in evidenza il gesto-guida della Vergine mentre in alto, stampato sulla tela sospesa, compariva il monogramma mariano.

Se da un lato, quindi, Bellini dichiarava un umile rispetto per la paternità del modello, parallelamente egli rivelava qui la chiave di lettura del suo tradimento, utile strumento per la decodificazione di molte altre sue Madonne *Mirabili*. Analogamente a quanto era avvenuto nell'adattamento occidentale dell'abbraccio della *Kyriotissa*, così fu pure per il gesto della *Periblepta*: il gesto di *Conduttrice* (c.) veniva ammortizzato dall'incontro con la mano del Bambino acquisendo di conseguenza una funzione di sostegno e quindi un senso realistico nel contesto della figurazione.

Fu questo il segreto di Bellini, il passo ulteriore che accompagnò quello già percorso un secolo prima dal Veneziano: al di là della traslazione stilistica, la morfologia bizantina sposava una fisionomia umana e come tale era necessario cercare una giustificazione verosimile alle sue posture: Bellini si dimostrò un eccellente avvocato in questa direzione.



La tradizione bizantina aveva trovato così una via d'ingresso legittimo nel mondo occidentale, lasciando una traccia di sé in una costellazione di movenze particolari. Uno sguardo panoramico sulle diverse Madonne belliniane permette di arrivare a una ricostruzione in parallelo dell'insieme delle tipologie iconiche ad esse corrispondenti, nonché di individuare la *mise en scène* nelle opere del maestro: la vitalità di sentimenti e di azioni offerta dall'artista alle sue figurazioni ammortizzava nelle sue Madonne la gestualità canonizzata dell'icona bizantina, lasciandone solo l'impronta nascosta.

Bellini riuscì in questo modo a tessere una così sottile trama di riferimenti da fornire alle matrici orientali la veste adeguata affinché esse potessero essere rese conformi al gusto di un nuovo pubblico ed essere quindi consegnate a un'eredità più estesa nel tempo e nello spazio.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Alpatov 1973

M. Alpatov, *Sur la peinture vénétienne du Trecento et la tradition byzantine*, in "Venezia e il Levante fino al XV secolo, vol. II. Atti del I convegno di studi della civiltà bizantina", Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 1-5 giugno 1968, Firenze 1973, 1-16.

Bettini 1933

S. Bettini, *La pittura di icone cretese-veneziana e i madonneri* Padova.

D'Arcais 1992

F. D'Arcais, Venezia, in AA.VV., *La Pittura nel Veneto. Il Trecento*, vol. I, a cura di M. Lucco, Milano 17-87.

Gharib 1987

G. Gharib, *Le Icone mariane: storia e culto*, Roma.

Guppenberg [1657] 1839-1847

W. Guppenberg, *Atlante mariano, ossia origine delle immagini miracolose delle Beata Vergine Maria venerate in tutte le parti del mondo, recato in italiano ed aggiuntevi le ultime immagini prodigiose fino al secolo XIX da Agostino Zanella sacerdote veronese*, vol. I, Verona.

Humfrey 1987

P. Humfrey, *La pittura a Venezia nel secondo Quattrocento*, in AA.VV., *La Pittura in Italia. Il Quattrocento*, vol. I, Milano, 184-209.

Lasareff 1954

V. Lasareff, *Maestro Paolo e la pittura del suo tempo* "Arte veneta" (1954), 77-89.

Lasareff 1965

V. Lasareff, *Saggi sulla pittura veneziana dei secoli XIII-XIV, la Maniera greca e il problema della scuola cretese* "Arte veneta" (1965), 17-31.

Lucco 1986

M. Lucco, *Pittura del Trecento a Venezia*, in AA.VV., *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, vol. I, Venezia 176-188.

Muraro 1969

M. Muraro, *Paolo da Venezia*, Milano.

Pignatti 1969

T. Pignatti, *L'opera completa di Giovanni Bellini*, Milano.

Sendler [1992] 1995

E. Sendler, *Le icone bizantine della Madre di Dio*, tr. it. Cinisello Balsamo (Mi).

Uspenskij 1975

B. A. Uspenskij, *Per un'analisi semiotica delle antiche icone russe*, in AA.VV., *Ricerche semiotiche: nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS*, a cura di J. M. Lotmann e B. A. Uspenskij, Torino, 336-367.

Uspenskij [1980] 1995

L. Uspenskij, *La teologia dell'icona*, Milano 1995.

Galleria dei Ritratti di Isabella d'Este (1474-1539)

a cura di Lorenzo Bonoldi

Una versione rivista e aggiornata di questa galleria è pubblicato in Engramma n. 34

“Corpus quadratum neque gracile neque obesum; subflavus capillus; niger oculus clarus et nitidus; tranquillitas illas atque micantes ocularum faces coronans superciliarum arcus; nasus venustissime deductus; plenior et ruboris plena lactea facies; lactea dentium compago; teres ex lato pectore surgens collum, arctior cum cingula sit, minimusque zonae orbis; manus oblunga et succi plena; totiusque corporis habitudo profecto longe lateque supra mortalem ostentat”.

[Di solida corporatura, né esile né obesa; biondo chiaro i capelli; neri gli occhi, luminosi e penetranti: a quei lumi sereni e scintillanti fa da corona l'arco delle sopracciglia; bellissimo il profilo del naso; il candido viso è tondeggiante e perfuso di rossore; candida la chiostra dei denti; snello si erge il collo dall'ampio petto, mentre la cintura è stretta e ridottissimo il giro di vita; le mani affusolate, morbide, carnose; nel complesso i lineamenti e l'atteggiamento rivelano caratteri certamente di gran lunga superiori ai mortali].

Così, nel 1501, Mario Equicola descriveva Isabella d'Este nel suo *De Mulieribus*.

Lo studio della ritrattistica isabelliana presenta numerose difficoltà. Infatti la fortuna iconografica della figura di Isabella è, sotto molti aspetti, diametralmente opposta a quella di Giovanni VIII Paleologo: mentre l'effigie del penultimo Basileus Rhomaion perse l'identità del proprio nome per diventare il 'tipo iconografico' del monarca orientale, il nome di Isabella, nel corso di cinque secoli, fu abbinato a ritratti di molte altre dame del Rinascimento italiano, fra cui non mancano figlie, nuore e cognate della stessa Marchesa di Mantova.

Leonardo da Vinci, Gian Cristoforo Romano, Tiziano, Lorenzo Costa. Sono questi alcuni degli artisti a cui Isabella, decretata dalle fonti coeve "prima donna del mondo", affidò il compito di raffigurare non solo quella

che lei definiva come “l’effigie nostra”, ma anche le sue qualità morali ed intellettuali, rese in figura sulla base dei canoni di una fisiognomica simbolica ben codificata.

Nome illustre, ma escluso dal novero dei ritrattisti isabelliani, è quello di Andrea Mantegna, pittore ‘ufficiale’ della corte di Mantova, a cui fu concesso di raffigurare la Marchesa solo allegoricamente nelle tele dello Studiolo. Isabella infatti, dopo la prova mal riuscita di un ritratto mantegnesco fatto distruggere perché il pittore “ne ha tanto mal facta, che non ha nessuna delle nostre simiglie”, non volle mai più farsi ritrarre dall’artista. L’interdetto lanciato da Isabella fu ferreo: la Marchesa si rifiutò di posare anche per la grande pala votiva nota come la Madonna della Vittoria, dove avrebbe dovuto comparire in ginocchio accanto al marito Francesco II Gonzaga.

Il caso del Mantegna ben dimostra l’importanza e il valore che Isabella conferiva alla sua immagine che, dipinta su tela, scolpita nel marmo o fusa in metallo costituiva spesso un dono prezioso, apprezzato e di frequente richiesto, con il quale omaggiare le corti d’Italia e d’Europa.

Fu quindi Isabella stessa a dare inizio al processo di mitizzazione e mistificazione della propria immagine. Inoltre, spinta dall’insofferenza ai lunghi tempi di posa necessari per la realizzazione dei ritratti, la Marchesa di Mantova adottò ben presto l’espedito di farsi ritrarre in absentia, facendo copiare e adattare proprie effigi già esistenti. Esempio sotto questo punto di vista è la vicenda del ritratto commissionato da Isabella sessantenne a Tiziano, a cui la Marchesa chiese di essere ritratta in giovane età sul modello di un ritratto di Francesco Francia. Già durante la vita di Isabella, quindi, esistevano copie di ritratti che giungevano fino al terzo grado di lontananza dal modello reale.

Lo stesso cartone di Leonardo (di cui, peraltro, documenti d’archivio coevi attestano almeno tre esemplari), preparato fra il 1499 e il 1500, dipende con ogni probabilità dalla medaglia realizzata l’anno prima da Gian Cristoforo Romano. Dalla stessa medaglia deriva un ennesimo ritratto in absentia di Isabella d’Este: un rilievo marmoreo fatto eseguire a Messina nel 1506 da Eleonora Del Balzo-Orsini marchesa di Cotrone (l’odierna Crotone).

Dopo la morte di Isabella (1539), il processo di moltiplicazione dei suoi ritratti fu portato avanti dai suoi discendenti, che, spinti dal desiderio

di glorificazione dinastica, commissionavano copie, a volta adattate, dei ritratti dei propri avi (è il caso del ritratto della collezione di Ambras e di quello eseguito da Rubens da un originale tizianesco).

Nel XVII secolo, con la dispersione delle collezioni Gonzaga e la conseguente interruzione della memoria familiare, il nome di Isabella cominciò a esser abbinato ad altri ritratti femminili. La figura storica della Marchesa, infatti, era così celebre che qualsiasi ritratto femminile che possedesse una minima somiglianza con essa (somiglianza peraltro spesso limitata all'abbigliamento o all'acconciatura) assumeva la qualifica di "ritratto di Isabella d'Este".

Celebre il caso del ritratto di Margherita Paleologo, conservato ad Hampton Court. Per il semplice fatto di indossare la capigliara (l'acconciatura a ciambella ideata da Isabella che ebbe una larghissima diffusione per tutto il Cinquecento), la consorte di Federico II Gonzaga venne scambiata fino a qualche anno fa per la più illustre suocera.

La capacità della figura di Isabella d'Este di appropriarsi delle effigi di altre dame del Rinascimento trova ulteriore conferma nel tentativo di alcuni studiosi di identificare il ritratto della Marchesa di Mantova eseguito da Leonardo (mai terminato o terminato ma mai consegnato) con il più celebre fra i ritratti leonardeschi dal soggetto non ancora identificato: la Gioconda.

È da sottolineare che questo processo di 'assorbimento' trovò un terreno particolarmente fertile nel mondo del collezionismo privato: proprio in virtù della notorietà della Marchesa, un ritratto di Isabella d'Este valeva molto di più di un qualsiasi altro ritratto femminile. Un celebre esempio è quello di Isabella Stewart Gardner, la grande mecenate di Boston che soleva spesso paragonarsi alla Marchesa sua omonima, e che, nel 1896, sborsò una cifra considerevole per acquistare – dietro caldo consiglio di Bernard Berenson – un presunto ritratto di Isabella d'Este.

Per quanto concerne le sue epifanie più recenti, la figura di Isabella d'Este è sottoposta alle più alterne vicende. Innanzitutto è da segnalare che esiste una vera e propria lotta fra il tipo dell'Isabella leonardesco con i capelli scesi sulle spalle – a cui si accomuna la tipologia numismatica in profilo – e quello tizianesco con la capigliara.

Questo conflitto cominciò nel 1888, quando Charles Yriarte pubblicò un

articolo sul periodico parigino “Gazette des Beux-Arts”, nel quale metteva in relazione il “ritratto a grandezza naturale di una giovane donna vista di busto”, acquistato nel 1860 dal Louvre, con il “retrato al carbone”, eseguito da Leonardo, menzionato nel carteggio di Isabella d’Este. Tale identificazione trovò il suo più accanito avversario in Alessandro Luzio che in due articoli, apparsi uno nello stesso anno e uno nel 1913, contestò fortemente l’ipotesi e compilò un regesto dei ritratti della Marchesa di Mantova. Tale regesto decretò la fortuna iconografica del tipo ‘Isabella con capigliara’.

Un’eco di questa temperie si ritrova nel busto in stucco eseguito da Clinio Lorenzetti attorno al 1929. Tale opera venne realizzata in occasione del restauro della Sala dei Marchesi del Palazzo Ducale di Mantova, con l’intento di rimpiazzare un busto in stucco, opera di Francesco Segala, andato perduto. Modello per Lorenzetti fu il disegno “con capigliara” conservato agli Uffizi, oggi attribuito al Bachiacca, che il Luzio identificava con il ritratto di Isabella “al carbone” eseguito da Leonardo.

Nella seconda metà del XX secolo, in seguito ad un indebolimento dell’*auctoritas* del Luzio, l’iconografia leonardesca desunta del cartone conservato al Louvre cominciò a trovare sempre maggior impiego. Nel 1967 una scultura del professor Sabbadini, plasmata sul modello del cartone del Louvre e del ritrattino di Ambras, vinceva un concorso indetto dal Comune di Mantova. Anche in quest’opera, così fedele a modelli isabelliani ‘sicuri’, si avverte un sintomo della tendenza a scambiare nomi, sembianze e ‘attributi’ delle Signore di Mantova: nella collana che orna il collo del busto si riconosce infatti un riferimento al profilo scolpito da Luca Fancelli su un fregio di camino raffigurante Margherita di Wittelsbach, suocera di Isabella d’Este e Marchesa di Mantova prima di lei.

Nel 1971 Renato Castellani, nel suo film sulla vita di Leonardo, utilizzava entrambe le iconografie isabelliane. Ovviamente, però, essendo il lungometraggio dedicato alla vita del Da Vinci, è il tipo desunto dall’opera di questo artista a trovare maggior evidenza e, nell’ultima inquadratura in cui compare la Marchesa di Mantova, il regista arriva a citare direttamente la propria fonte, rifacendo il cartone del Louvre in una sorta di *tableau vivant*.

Nel 1989 una ditta mantovana sceglieva il nome e l’effigie di Isabella d’Este (questa volta desumendola dalla medaglia di Gian Cristoforo Romano) per una linea di biancheria per la casa. Nel medesimo torno d’anni alla fi-

gura della Marchesa di Mantova veniva dedicato un ciclo pittorico in stile naïf, che, accanto ai modelli iconografici del cartone di Leonardo e della medaglia di Gian Cristoforo Romano, utilizzava come fonte letteraria il romanzo di Maria Bellonci *Rinascimento Privato* (1986).

La commistione fra la figura di Isabella d'Este e quella delle altre Signore di Mantova si è manifestata recentemente in un'inquadratura del film di Ermanno Olmi *Il Mestiere delle Armi* (2000), in cui si ritrova una sua 'cammeo appearance'. Questa volta è Barbara di Brandeburgo, la marchesa di Mantova immortalata da Andrea Mantegna nella *Camera Picta* (*Camera degli Sposi*), a prestare postura e acconciatura a Isabella. Nuove epifanie cinematografiche di Isabella sono attese nel prossimo futuro (2003): si stanno infatti girando ben due film sulla famiglia Borgia: *Borgia*, una produzione americana per la regia di Neil Jordan, e *Lucretia Borgia*, un lungometraggio prodotto dalla casa francese StudioCanal.

Con due membri di questa famiglia, il rapace Cesare e l'infida Lucrezia, Isabella spesso volte ebbe a confrontarsi. È quindi pressoché certo che entro poco tempo la figura della Marchesa di Mantova approderà nuovamente sul grande schermo. Non sono ancora noti i nomi delle attrici che la interpreteranno (il ruolo di Lucrezia sarà affidato invece a Christina Ricci e Monica Bellucci): non è quindi possibile fare nessuna previsione sui meccanismi di tradizione e tradimento che regoleranno le future emersioni della figura della Marchesa di Mantova. Seppur incostante, incerta e confusa, la fortuna iconografica della figura di Isabella d'Este ha attraversato cinque secoli di storia, rispondendo in pieno alla volontà della Marchesa stessa, il cui primo motto di cui si conservi memoria è "Finch'io viva dopo morte". Anche senza "nessuna delle nostre simiglie".

GALLERIA DEI RITRATTI DI ISABELLA D'ESTE (1474-1539)



Anonimo miniatore ferrarese, *Profilo di Isabella d'Este infante*, miniatura da *Genealogia dei Principi d'Este*, ms. membr. L.5.16 Ital.720, carta 3 v., 1476 ca., Modena, Biblioteca Estense



Anonimo medaglista mantovano, *Medaglia nuziale di Francesco II Gonzaga e Isabella d'Este* (recto), 1490, collocazione ignota



Andrea Mantegna, *Rappresentazione allegorica di Isabella d'Este come Venere Urania*, particolare da Il Parnaso, 1498, Parigi, Musée du Louvre



Gian Cristoforo Romano, *Medaglia di Isabella d'Este* (recto), 1498, Londra, British Museum



Gian Cristoforo Romano, *Rappresentazione allegorica di Isabella d'Este come Nemesi* (verso della medaglia), 1498, Londra, British Museum



Gian Cristoforo Romano, *Busto di Isabella d'Este*, terracotta, 1498 ca., già Lugano, Fondazione Thyssen-Bornemisza, ora Londra, Sotheby's Bond Street. Verrà battuto all'asta il giorno 10 dicembre 2002



Leonardo da Vinci, *Cartone per un ritratto di Isabella d'Este*, 1499-1500, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques



Andrea Mantegna, *Rappresentazione allegorica di Isabella d'Este come Minerva*, particolare da *Minerva scaccia i vizi dal giardino della Virtù*, 1502, Parigi, Musée du Louvre



Gian Cristoforo Romano, *Medaglia di Isabella d'Este (recto)*, 1505, Vienna, Kunsthistorisches Museum



Anonimo scultore messinese, *Bassorilievo con ritratto di Isabella d'Este*, 1506, Barcellona, Collezione Malagelada



Anonimo, *Cammeo in onice con ritratto di Isabella d'Este*, inizi del XVI secolo, Vienna, Kunsthistorisches Museum



Copia da Leonardo, *Profilo di Isabella d'Este, sanguigna*, inizi del XVI secolo, Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe



Copia da Leonardo, Profilo di Isabella d'Este, carboncino, XVI secolo, Oxford, Ashmolean Museum



Gian Cristoforo Romano, Raffigurazione allegorico-emblematica di Isabella d'Este, tondo dalla porta della Grotta, inizi del XVI secolo, Mantova, Museo di Palazzo Ducale



Lorenzo Costa, Isabella d'Este incoronata regina delle arti, particolare dall'Allegoria della Corte di Isabella d'Este, 1504-1506, Parigi, Musée du Louvre



Lorenzo Costa, Ritratto di Isabella d'Este, 1508, Manchester, The Currier Gallery of Art



Lorenzo Costa, Ritratto di dama con cagnolino (Isabella d'Este o Eleonora Gonzaga?), 1508 ca., già Roma, Collezione Strebini, ora collocazione ignota (Christie's, 8 luglio 1938)



Lorenzo Costa, Ritratto di dama con cagnolino (Isabella d'Este o Eleonora Gonzaga?), 1508, Londra, Hampton Court



Lorenzo Costa, *Rappresentazione allegorica di Isabella d'Este in veste di Madonna, particolare da Sacra Famiglia, 1510, Lione, Musée des Beaux-Arts*



Francesco Bonsignori, *Disegno preparatorio per la Pala della Beata Osanna Andreasi, particolare del profilo di Isabella d'Este, 1519, Londra, British Museum*



Francesco Bonsignori, *Pala della Beata Osanna Andreasi, particolare del profilo di Isabella d'Este, 1519, Mantova, Museo di Palazzo Ducale*



Copia da Leonardo, *Ritratto di Isabella d'Este, prima metà del XVI secolo, Londra, British Museum*



Antonio Allegri detto Correggio, *Raffigurazione allegorica di Isabella d'Este come Minerva, particolare dall'Allegoria della Virtù, 1530 ca., Parigi, Musée du Louvre*



Tiziano Vecellio, *Ritratto di Isabella d'Este, 1536, Vienna, Kunsthistorisches Museum*



Anonimo, *Ritratto di Isabella d'Este*, XVI secolo, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Collezione di Ambras



Peter Paul Rubens, *Isabella in Rosso*, 1605, Vienna, Kunsthistorisches Museum



Copia da Leonardo, *Ritratto di donna verso destra (Isabella d'Este)*, XIX secolo, Monaco, Staatliche Graphische Sammlung



Copia da Leonardo, *Ritratto in profilo (Isabella d'Este?)*, XIX secolo, Monaco, Staatliche Graphische Sammlung



Clinio Lorenzetti, *Busto in stucco di Isabella d'Este (ornamentazione architettonica di restauro)*, 1929 ca., Mantova, Museo di Palazzo Ducale, Sala dei Marchesi



S. Sabbadini, *Busto di Isabella d'Este (scultura vincitrice del concorso indetto dal Comune di Mantova nel 1967)*, Mantova, Liceo Socio Psico Pedagogico Isabella d'Este



Isabella d'Este in un fotogramma tratto da La vita di Leonardo da Vinci, regia di Renato Castellani, Italia 1971



Anselma Ferrari, Ricordo, 1990, dal ciclo pittorico Isabella d'Este, collocazione ignota. Il ciclo è composto da venti tele. Una selezione di queste opere è reperibile on-line all'indirizzo www.anselmaferrari.com.



Marchio per una linea di biancheria per la casa dedicata a Isabella d'Este, Mantova, 1989



Desideria Guicciardini, immagine dal catalogo di una linea di biancheria per la casa dedicata a Isabella d'Este, Mantova 1989



Desideria Guicciardini, immagine dal catalogo di una linea di biancheria per la casa dedicata a Isabella d'Este, Mantova 1989



'Cameo Appearance' di Isabella d'Este, fotogramma dal film Il Mestiere delle Armi, regia di Ermanno Olmi, Italia 2000

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AA.VV. 1989

AA.VV., *Isabella d'Este. La Grande stilista del Cinquecento*, volume realizzato ad opera di Caleffi S.p.A., Viadana (Mantova) 1989.

Baker 1992

M. Baker - Michael Maek-Gérard - Anthony Radcliffe, *The Thyssen-Bornemisza Collection, Renaissance and later Sculpture*, London 1992.

Bambach 1999

C. C. Bambach, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice, 1300-1600*, Cambridge 1999.

Béguin 1975

S. Béguin, *Le Studiolo d'Isabelle d'Este, Les dossiers du département des peintures 10*, catalogo della mostra, Paris 1975.

Bellonci 1986

M. Bellonci, *Rinascimento Privato*, Milano 1986.

Bonoldi 2000

L. Bonoldi, *Isabella d'Este "retracta de marmo". Identificazione di un ritratto della marchesa di Mantova ritenuto disperso*, "La Rivista di Engramma" 4 (dicembre), 2000.

Castagna 1989

R. Castagna - Anna Maria Lorenzoni, *Un presunto ritratto di Isabella d'Este eseguito da Giulio Romano*, "Civiltà Mantovana" 25, 1989.

Chastel 1987

A. Chastel - Paolo Galluzzi - Carlo Pedretti, *Leonardo*, supplemento ad "Art e Dossier" n. 12, 1987.

Cieri Via 1995

C. Cieri Via, *I Camerini di Isabella d'Este: uno spazio culturale esemplare*, in *Isabella d'Este, i luoghi del collezionismo*, quaderno di "Civiltà Mantovana" 30 (marzo-giugno), 1995.

Cottafavi 1929

C. Cottafavi, *Palazzo Ducale di Mantova: Sala dei Capitani e dei Marchesi in Corte nuova*, estratto da "Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione", 1929.

Equicola 1501

M. Equicola, *De Mulieribus*, Mantova 1501.

Fabjan 1998

B. Fabjan - Pietro C. Marani (cura di), *Leonardo, La dama con l'ermellino*, catalogo della mostra, Roma 1998.

Ferino-Pagden 1994

S. Ferino-Pagden, *La prima donna del mondo. Isabella d'Este Fürstin und Mäzenatin der Renaissance*, catalogo della mostra, Wien 1994.

Frison 2001

L. Frison, *Il ritratto perduto di Isabella e l'enigma di un sorriso*, Vicenza 2001.

Luzio 1888

A. Luzio, *Ancora su Leonardo da Vinci e Isabella d'Este*, "Archivio Storico dell'Arte" I, 1888.

Luzio 1913

A. Luzio, *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-1628*, Milano 1913.

Negro 1998

E. Negro - Nicosetta Roio, *Francesco Francia e la sua scuola*, Modena 1998.

Negro 2001

E. Negro - Nicosetta Roio, *Lorenzo Costa, 1460-1535*, Modena 2001.

Pedretti 1992

C. Pedretti, *Leonardo, il disegno*, supplemento ad "Art e Dossier" n. 67, 1992.

Pedretti 1998

C. Pedretti, *Leonardo, il ritratto*, supplemento ad "Art e Dossier" n. 138, 1998.

Petrioli Tofani 1986

A. Petrioli Tofani, *Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi*. Inventario 1. Disegni Esposti, Firenze 1986.

Pizzigalli 2001

D. Pizzagalli, *La Signora del Rinascimento*, Milano 2001.

Ventura 1995

L. Ventura, *Isabella d'Este, committenza e collezionismo*, in *Isabella d'Este, i luoghi del collezionismo*, quaderno di "Civiltà Mantovana" 30 (marzo-giugno), 1995.

Viatte 1999

F. Viatte, *Léonard de Vinci. Isabelle d'Este*, Paris 1999.

Yriarte 1888

C. Yriarte, *Les relations d'Isabelle d'Este avec Léonard de Vinci, d'après des documents réunis par Armand Baschet*, "Gazette des Beaux-Arts" vol. I, 1888.

Sull'argomento della ritrattistica isabelliana è in corso di pubblicazione sulle pagine di "Art e Dossier" un articolo di Leandro Ventura.

P&M | settembre 2002 a cura del Seminario di Tradizione Classica,
coordinato da Lorenzo Bonoldi

Ecce Eva

Metonimia figurativa: la mano staccata dal corpo come resa pregnante
di un gesto.

Lo stesso espediente grafico viene utilizzato sia nel linguaggio
pittorico quattrocentesco sia nel linguaggio attuale della pubblicità

a sin: Eva Herzigova nella pubblicità di un'eau de toilette (Francia 2000)
a dex: Beato Angelico, *Cristo Deriso* (1440-41)

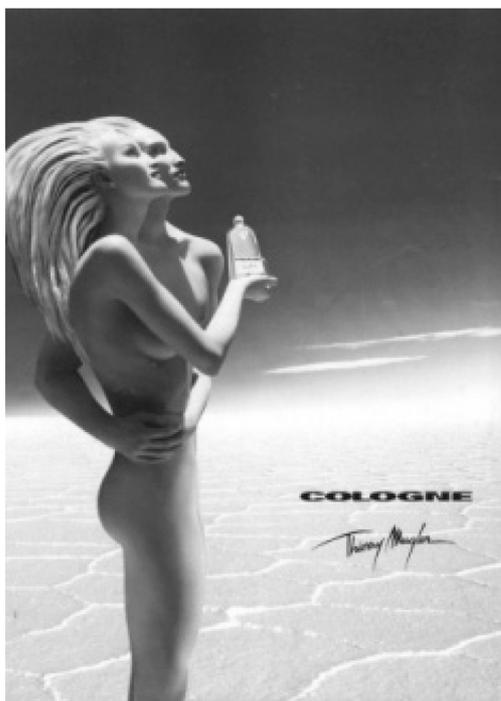


P&M | settembre 2002 a cura del Seminario di Tradizione Classica,
coordinato da Lorenzo Bonoldi

Alchimie androgine

Per pubblicizzare un'acqua di Colonia UNISEX – che è, in fin dei conti,
un'essenza alchemica – si ricorre alla figura dell'androgino, simbolo al-
chemico per eccellenza

a sin: Campagna pubblicitaria per un'acqua di colonia unisex (Francia 2001)
a dex: L'Androgino Alchemico, miniatura dallo *Splendor Solis*, (1582)



Allegorie *De claris mulieribus*

Lorenzo Bonoldi

Nelle partiture decorative del complesso del Vittoriano, le personificazioni delle città hanno per attributi iconografici particolari desunti dalle foggie vestimentarie di donne illustri legate alla loro storia



a sin. E. Maccagnani, Mantova, part. da una delle quattordici personificazioni di città italiane che ornano la base del monumento equestre al re Vittorio Emanuele II, 1911, Complesso del Vittoriano, Roma

al centro E. Maccagnani, Ravenna, part. da una delle quattordici personificazioni di città italiane che ornano la base del monumento equestre al re Vittorio Emanuele II, 1911, Complesso del Vittoriano, Roma

a dex. E. Maccagnani, Amalfi, part. da una delle quattordici personificazioni di città italiane che ornano la base del monumento equestre al re Vittorio Emanuele II, 1911, Complesso del Vittoriano, Roma



a sin. Andrea Mantegna, *Barbara di Brandeburgo*, particolare dalla Camera Picta (Camera degli Sposi), 1465-74 ca., Palazzo Ducale, Mantova

al centro L'imperatrice Teodora, particolare dalla decorazione musiva della Basilica di San Vitale, Ravenna

a dex. Nicolada Foggia, *Giovanna di Napoli*, Sigilgaita Rufolo, Ecclesia 1272 ca., Museo della Cattedrale, Ravello

Raymond Klibansky, *Le philosophe et la mémoire du siècle*

Tolérance, liberté et philosophie. Entretiens avec Georges Leroux. Montreal, Les Éditions du Boréal 2000 (rist.; 1a ed. Paris, *Les Belles Lettres* 1998)

Giorgio Tagliaferro

Il testone pensieroso di Warburg, impiantato su quel corpo minuto di banchiere ebreo: gambe e mani incrociate entro il broccato di una poltrona che scopre piccole scuciture, gli occhi all'ingiù che guardano fuori campo e lasciano trapelare qualcosa di quel gran "*personnage dont le savoir encyclopédique et la complexité atteignaient une rare richesse*"; poi le scaffalature ellittiche della Biblioteca di Amburgo, il baffo ammiccante di Fritz Saxl, la posa d'altri tempi di Cassirer; e qua e là affioranti gli occhietti vispi come accesi da un lampo di Raymond Klibansky, a condurre le fila di un secolo alla ricerca della propria continuità col passato, con la tradizione platonica e filosofica tout cour, di fronte alla quale si trova a dover ammettere che dopo Auschwitz e Hiroshima i parametri della nostra coscienza sono cambiati. Come è cambiato quel sentimento di melanconia che nasce dall'autocoscienza della propria inadeguatezza, e di cui Klibansky ha mostrato il sottile variare nel susseguirsi dei contesti storici dall'antichità a oggi. Fino ad arrivare a un mondo in cui la caduta dei valori, il trionfo del relativismo e l'incapacità di impedire le stragi di massa hanno ulteriormente trasformato e svuotato di senso culturale-letterario questa costante del pensiero occidentale. Siamo nani sopra le spalle dei giganti, egli ricorda citando Bernardo di Chartres quando spiegava la necessità di salire sul dorso degli antichi per vedere più lontano di essi. E il filosofo d'oggi, che ha trascorso un secolo di storia cercando di ricostruire i nodi della trasmissione di quel sapere tramite lo studio filologico dei codici (confluito in buona parte nel *Corpus Platonicum Medii Aevi*), crede ancora nella lucidità, nel potere di rendersi conto dello stato delle cose, nella proiezione immaginativa intellettuale in grado di provocare cambiamenti, la quale si nutre del patrimonio culturale ereditato dal passato. Anche per questo, fra i tanti personaggi che ricorda nelle sue tappe dalla Francia alla Germania e dall'Inghilterra al Canada, egli riserva particolare ammirazione ad Aby Warburg, il quale lo volle come assistente nella sua Biblioteca fin da quando nel 1926, con Klibansky ancora

ventunenne, Cassirer li presentò ad Amburgo. Qui per un anno organizzò i settori della filosofia, delle enciclopedie e degli studi classici. Vi conobbe Saxl e Panofsky, già autori del libro sulla *Melancholia* di Dürer (1923), che Klibansky ebbe il coraggio di criticare in quanto non teneva conto delle radici filosofiche e teologiche delle differenti concezioni della melanconia. Da ciò nacque il desiderio di un nuovo studio che si concretizzò, dopo una difficoltosa e ventennale gestazione, nel celebre *Saturno e la melanconia* (1964). Di Warburg ricorda come magia e astrologia fossero per lui forze dello spirito intimamente legate allo sviluppo della ragione, e ne encomia il metodo che consisteva nel reperire “l’influence de l’Antiquité, non pas seulement sur la survivance des textes, mais l’influence que les Anciens exercent sur la pensée et sur l’action des siècles suivants jusqu’à nos jours”. Riprendendo il giudizio di Wind, egli smentisce l’interpretazione di Gombrich, affermando che l’impressione di caos e labirinto percepibile nel carattere di Warburg non costituiva un elemento disgregante. Certo, aveva esperito il caos. Tuttavia quando ne parlava giungeva a condensarlo, a esorcizzarlo trasformandolo in un’espressione, in un linguaggio. Aveva il senso della formula chiara e originale: “quand on l’écoutait, on assistait à un acte de création”. Si era perso nel labirinto, ma ne conosceva la via d’uscita. Nel 1933 proprio Klibansky avrebbe proposto a Saxl di salvare la Biblioteca trasferendola a Londra, riuscendovi con il soccorso di Edgar Wind e di Max Warburg. Così avrebbe preservato una parte consistente del patrimonio intellettuale di quell’”homme de génie dont l’influence se fait encore sentir à l’heure actuelle dans l’histoire de l’art aussi bien que dans d’autres domaines de l’histoire des idées et des symboles”.

Il Museo dei Gonzaga ricreato ‘in vitro’

Presentazione della mostra: *Gonzaga, la Celeste Galeria. Il Museo dei Duchi di Mantova*, Mantova, Palazzo Te e Palazzo Ducale, 2 settembre / 8 dicembre 2002

Lorenzo Bonoldi

”Essendo noi de natura appetitose, le cose ne sono più care quanto più presto le havemo”. Così si esprime Isabella d’Este in una lettera datata 18 giugno 1491. Nel corso di quasi un secolo e mezzo, diffondendosi in linea dinastica diretta, il ‘gene’ di questo “insaciabile desiderio di cose antique” passa dall’illustre Marchesa ai suoi figli, nipoti e pronipoti, rafforzandosi sempre di più, fino a dar vita ad una sorte di ‘bulimia del collezionismo’. Comprare, avere, possedere. Più di tutti, meglio di tutti. Sono questi gli imperativi programmatici che guidano gli acquisti dei duchi Guglielmo, Vincenzo e Ferdinando. Committenza, collezionismo, mercato d’arte. Su queste tre variabili si costruisce la storia delle collezioni Gonzaga, che, attraverso tre diversi secoli (il ‘400, il ‘500 e il ‘600), hanno visto cambiare radicalmente i meccanismi della produzione artistica e del mecenatismo: dalla richiesta all’artista cortigiano di dipingere secondo un preciso programma iconografico, all’ordine al mercante d’arte di procurare dieci crocifissi, cinque vivi e cinque morti. Il risultato di questa bulimia collezionista tocca il suo apice nella prima metà del Seicento: a quell’epoca le raccolte Gonzaga contavano duemila dipinti di importanti artisti e circa ventimila oggetti preziosi capaci di suscitare l’invidia e la brama di Rodolfo II e di Carlo I Stuart. Poi il tracollo economico, la vendita al re d’Inghil-



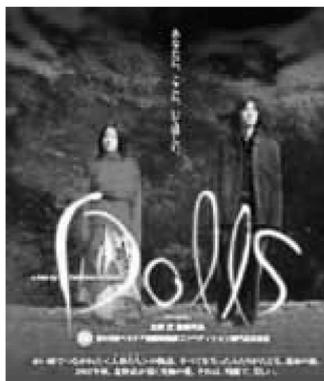
terra, il sacco di Mantova da parte dei Lanzichenecchi, la peste. Il palazzo dei Gonzaga spogliato di ogni ornamento, i pezzi della collezione dispersi in tutta Europa. Come tessere di un mosaico perduto, le opere appartenute ai Gonzaga, hanno intrapreso vie diverse. Alcune sono diventate i 'pezzi forti' dei più grandi musei d'Europa. Altre sono andate perdute e, nei casi più fortunati, ci sono note solo attraverso copie. Altre ancora continuano tuttora a vagare fra collezioni private e case d'asta. Durante i loro viaggi, queste opere hanno continuato a generare copie, suggestioni, derivazioni e citazioni. In tal modo, dall'esplosione di quella che fu la più grande raccolta d'arte degli inizi del '600, i semi fecondi di Mnemosyne si irradiarono in ogni direzione. Le immagini, i miti, le forme e i simboli della Memoria Occidentale che i Gonzaga avevano radunato alla loro corte si diffusero da Mantova a tutto il vecchio continente, e dal vecchio continente alle derive oltremare dell'Occidente: le Americhe e l'Australia. Per cento giorni, più di duecento di queste opere tornano 'a casa' in uno spettacolare allestimento scenografico, che, nelle fruttiere di Palazzo Te, ricrea 'in vitro' gli ambienti di Palazzo Ducale destinati a raccogliere le collezioni Gonzaga: il Loggion Serato, la Galleria della Mostra, la Loggia dei Marmi, La Zoiolera. A Palazzo Ducale i grandi ambienti vuoti che ospitavano la collezione ed una specifica sezione dedicata ai disegni sull'architettura e sulle decorazioni della reggia. Per cento giorni e cento notti Mantova sarà rischiarata una volta ancora dal fulgore di quel firmamento che rese celebre il suo nome in tutta Europa: la "Celeste Galeria dei Gonzaga".

La maschera, la tragedia, la bellezza, il destino

Recensione al film: *Dolls*, regia di Takeshi Kitano, Giappone 2002

Maria Bergamo, Katia Mazzucco

Nelle immagini di un Giappone splendido si scioglie l'ultimo grande film sulle maschere come riflesso e riflessione sull'amore, la bellezza, la follia, l'attesa, la verità e il suo svelamento. Un uomo e una donna dal volto di porcellana cantano la sventura che inscindibilmente li lega. Non sono in carne ed ossa, ma burattini virtuosamente manovrati da persone che non si celano dietro alcun sipario o teatro e che con loro e per loro si muovono. Scompaiono poi cantante e burattinai, rimangono solo i due bellissimi pupazzi isolati in un'oscurità senza spazio, eppure continuano il loro canto e il loro sinuoso e vibrante movimento. Spariscono i burattini, prosegue il racconto della bellezza. Nel susseguirsi delle stagioni, al disperato errare dei due protagonisti – in carne ed ossa, legati (letteralmente) da una corda, manovrati dal destino? – si intrecciano due storie che raccontano l'amore come una continua, folle attesa, come legame indissolubile perché spesso causa del dolore altrui, come agnizione e comunque perdita. Nell'impossibilità di una consolazione, la natura resta a guardare, a sfolgorare sino quasi a ferire: nella sua sfacciata bellezza, si fa puro scenario della tragicità del fato, sino ai limiti dell'eccesso di estetismo che vena la raffinatissima ricerca compositiva e cromatica dei quadri creati dal regista. È insita nel codice genetico culturale di noi occidentali la sapienza che deriva dalla tragedia: dal teatro greco, rivestendosi dei panni più diversi si rinnova e si perpetua la tradizione che riesce a penetrare



fino alle profondità più remote dell'animo umano, a sviscerare gli inganni e le credenze, le speranze e le delusioni fino a rendere in vivida finzione artistica un riflesso della vita. Kitano, assumendo nel proprio linguaggio cinematografico tanto gli elementi del denigrato "made in Japan" quanto la cultura drammatica e teatrale della tradizione giapponese, riesce a restituire la medesima esperienza, sebbene a noi occidentali sia possibile partecipare solo in parte al codice di decrittazione di maschere e simboli. Fortissimo è lo strappo tra la giovane cantante pop in stile manga e la fanciulla burattino che all'inizio del film, con la voce di un uomo, intona un canto della tradizione. Assurda è l'inadeguatezza dei personaggi al ruolo che rivestono nel dramma dell'impotenza. Feroce la purezza delle violenze. *In Cosa sono le nuvole?* di Pier Paolo Pasolini – l'associazione è obbligata – Totò-Jago e Ninetto-Otello finiscono strappati dal teatro e gettati tra il pattume. I due giovani amanti di Kitano, smessi gli abiti del celebre stilista Issey Miyake e vestiti i kimono che in apertura e in chiusura ricoprono i due burattini, cadono in un crepaccio innervato e rimangono appesi con la corda che lega i loro corpi a un albero-sagoma che si staglia su un fondale degno di un paesaggio a china ottocentesco.

La Passione tra *Pathosformeln* e tradizione

Recensione a: *Il filmato della Santa Crus*, Cerveno 2002

Alessandra Pedersoli

L'Associazione Santa Crus, ha prodotto un VHS che raccoglie i filmati dell'ultima *Santa Crus*, la sacra rappresentazione inscenata il 12 e 19 maggio scorsi dalla popolazione del borgo di Cerveno in Valcamonica. La singolare manifestazione, organizzata dall'Associazione con la partecipazione attiva di tutto il paese, è antica e unica nel suo genere in terra lombarda. Si svolge a scadenza decennale da oltre due secoli e ripropone la Passione di Cristo attraverso la rievocazione della salita al Calvario. La collocazione a maggio, anziché durante la settimana santa come per altre forme di rievocazione della passione, è dovuta all'originaria concomitanza con l'ormai soppressa festa dell'*Invenzione della Croce* che cadeva proprio il 3 di maggio. Le origini dell'evento sono strettamente legate al settecentesco Santuario della Via Crucis, significativo esempio della tradizione devozionale lombardo-piemontese dei Sacri Monti, all'interno del quale sono conservate, articolate in 14 cappelle, 198 statue in legno e gesso, opera nel 1752 dello scultore bresciano Beniamino Simoni e dei bergamaschi Fantoni di Rovetta. Durante la *Santa Crus* le celebri statue del Santuario sembrano prendere vita, animate dalla gente del paese (oltre cento i figuranti) che dà via al teatro della Passione. Nessuna parola esce dalla bocca dei personaggi: tutti restano rigorosamente muti, ma potente è la suggestione che ne deriva. Caricato da una pesante croce di legno, Cristo si inoltra nelle labirintiche viuzze del paese medievale, cade, si



rialza, viene aiutato e soccorso, sempre scortato dagli altri attori (suoi compaesani in costume da soldato o contadino) e dagli spettatori che si trovano così a far parte del dramma. Ogni singola stazione diviene rito: mentre una voce fuori campo si limita a sussurrare pericopi sacre, il pubblico percepisce unicamente attraverso i gesti e le posture dei figuranti ciò che sta avvenendo, la potenza delle *Pathosformeln* è il veicolo principale nella comunicazione e interazione col pubblico. Il teatro della passione si snoda attraverso i momenti più intensi della storia sacra: non solo la deposizione e il compianto rimandano immediatamente alla tradizione artistica sacra, soprattutto locale del santuario delle Via Crucis, ma ogni momento è curato, dall'incontro con la Veronica, le pie donne, il Cireneo, ecc. La rievocazione, curata quasi filologicamente nelle scene e nei costumi, si arricchisce di personaggi estranei al testo religioso, derivanti dalla tradizione paesana: *Chel del mortér*, un uomo col bricco di vino e fiele, *'l scaldaciocc*, un fabbro con la faccia sporca di fuliggine, e il *Lisgia cagnì de le capéle*, un ragazzino moro che "liscia il pelo" a un cane nero che dà il via al corteo. La tradizione delle sacre rappresentazioni, originate dalla *pietà barocca* sempre in bilico tra fede e finzione, trova dunque a Cervo un esito tutto particolare e originale, legato alla tradizione popolare e all'arte locale.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
progetto grafico di Silvia Galasso
editing a cura di Francesca Romana Dell'Aglio
Venezia • aprile 2015

www.engramma.org

20

ottobre 2002

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 20

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE
Alessandra Pedersoli Claudia Daniotti Daniela Sacco Giacomo Dalla Pietà Giovanna Pasini Giulia
Bordignon Katia Mazzucco Lara Squillaro Lorenzo Bonoldi Luca Tonin Maria Bergamo Marianna
Gelussi Monica Centanni Sara Agnoletto Silvia Fogolin Valentina Sinico

COMITATO SCIENTIFICO
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster,
fabrizio lollini, giovanni morelli, lionello puppi

this is a peer-reviewed journal

La Rivista di Engramma n. 20 | ottobre 2002

©2017 Edizioni Engramma

SEDE LEGALE | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia

REDAZIONE | Centro studi classicA luav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia

Tel. 041 2571461

www.engramma.org

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.

Zadra | Kämmerling | Pursche | Centanni | Ventura | Bonoldi | Boschetti | Lollini

OTTOBRE 2002

SOMMARIO

- 7| “Patria è tutto quello che è disponibile come ricordo”
A CURA DI MATTEO ZADRA
- 11| “Di notte mi sposto in bicicletta da un quadro all’altro”
INTERVISTA REALIZZATA DA CHRISTIAN KÄMMERLING E PETER
PURSCHE PER IL SÜDDEUTSCHE ZEITUNG MAGAZIN N. 46,
16.11.1990
- 21| „Nachts fahre ich mit dem Fahrrad von Bild zu Bild”
- 31| Mnemosyne Atlas 47
A CURA DEL SEMINARIO MNEMOSINE
- 35| L’Angelo-Menade come figura della protezione
A CURA DEL SEMINARIO DI TRADIZIONE CLASSICA, COORDINATO DA
MONICA CENTANNI
- 45| Patrimonio SpA: beni disponibili? Ambiguità e pericoli della legge
112/2002
LEANDRO VENTURA
- 51| Riflessioni sulla bellezza
P&M | OTTOBRE 2002 A CURA DEL SEMINARIO DI TRADIZIONE
CLASSICA, COORDINATO DA LORENZO BONOLDI
- 53| L’ultimo bacio
- 55| Il divino e lo strano. Attribuzioni tradizionali, associazioni oniriche
FEDERICO BOSCHETTI
- 57| NEWS | OTTOBRE 2002
Lo sguardo al dettaglio
FABRIZIO LOLLINI

59| Visionare vesti
FABRIZIO LOLLINI

61| S come Shakespeare, Successo e Soldi
LORENZO BONOLDI

“Patria è tutto quello che è disponibile come ricordo”

Intervista ad Anselm Kiefer sul ciclo *Jason e Das Goldene Vlies*

a cura di Matteo Zadra

L'intervista rilasciata da Anselm Kiefer nel 1990 al *Süddeutsche Zeitung Magazin*, in occasione della pubblicazione delle serie fotografiche *Das goldene Vlies e Jason*, è importante per comprendere la relazione particolare che l'artista intrattiene con i materiali, le tecniche, il mito, la memoria.

Punto di partenza e stimolo creativo sono i dettagli banali della quotidianità scalzati dalla loro funzione ordinaria e fatti valere per la potenzialità evocativa che sprigionano. Gli oggetti appaiono così dislocati oltre la loro mera presenza per abbracciare dimensioni straordinarie, mitiche. Il mito non è però narrato, o ricordato, non è una trama definita che fa da armatura alla creazione, ma emerge o riemerge dal tessuto della memoria, per alchimia o per rievocazione: per la magia elementare della materia o per l'eco di nomi classici.

Non è chi [...] comprende i quadri da un punto di vista così personale,
che è legittimato a scrivere su di essi;
chi sapesse tranquillamente confermarli nella loro presenza,
senza provare rispetto ad essi nient'altro che fatti,
sarebbe certamente il più legittimato di fronte ad essi.
Rainer Maria Rilke, Verso l'estremo. Lettere su Cézanne e sull'arte come
destino

Nel 1990 Anselm Kiefer realizza due serie fotografiche aventi come soggetto il mito di Giasone e gli Argonauti alla conquista del vello d'oro, tema presente fin dal titolo dei due cicli: *Das goldene Vlies e Jason*. *Das goldene Vlies* appare sul numero del 16 novembre del periodico settimanale *Süddeutsche Zeitung Magazin* e ruota intorno al tema del viaggio degli Argonauti, soffermandosi sul suo carattere fortemente marziale. Jason è invece una mostra fotografica tenutasi a Dublino alla Douglas Hyde Gallery dal 13 giugno al 18 agosto, e si concentra maggiormente sulle figure degli Argonauti e sul loro mezzo, la nave Argo.

Fatta eccezione per alcune immagini di *Das goldene Vlies*, tutte le altre fotografie mostrano delle scene realizzate da Kiefer all'interno dell'atelier. Tutte le immagini sono in bianco e nero e alcune immagini di *Jason* sono state sottoposte a un processo di solarizzazione.

A *Das goldene Vlies* segue un'intervista a Kiefer, che, nonostante il carattere frammentario e non sistematico, costituisce un testo denso di informazioni su come guardare queste immagini a diversi livelli di lettura. Si trovano diverse indicazioni sul percorso da cui sono nate, facendo contemporaneamente luce su degli aspetti operativi propri di molti suoi lavori: il personale rapporto con i materiali, le tecniche, le immagini e il mito. Kiefer evita sempre di dare delle interpretazioni univoche e parla invece a lungo dei procedimenti e delle regole che sviluppano l'opera.

È raro – scrive Roger Caillois – che uno stesso principio esplicativo riesca due volte dalla stessa angolatura e nella stessa proporzione. Al limite, ci si chiede anzi se non ce ne vorrebbe uno diverso per ogni mito, come se ogni mito, organizzazione di una singolarità irriducibile, fosse consustanziale al suo principio esplicativo, di modo che questo non possa essere staccato da quello senza una notevole perdita di densità e di comprensione (*Il mito e l'uomo*).

Questa riflessione vale come sprone a evitare la generalizzazione e la categorizzazione come forma risolutiva della ricerca. Le forme delle opere di Kiefer vanno dalla serie fotografica all'incisione, la plastica, la pittura, la produzione di libri, librerie e aerei. Benché tutti questi lavori siano strettamente collegati tra loro da un'impronta comune, le diverse forme implicano sempre una molteplicità di spostamenti e vie percorse.

I due cicli sono caratterizzati da alcuni elementi presenti anche in altre opere (la fotografia, i vestiti, i soldatini, le parole scritte direttamente sulla loro superficie) ma non per questo si fanno riconducibili nella loro ricerca a quelle. Questo confronto diretto con un mito greco attraverso il mezzo fotografico, e le relazioni temporali che questo rapporto porta a galla, rappresentano un campo unico anche nell'opera di Kiefer. C'è una responsabilità nello sguardo di chi osserva l'arte, che corrisponde alla sua capacità di mettere in questione ciò con cui si confronta. È con lo sguardo che si articola la capacità di vedere le opere in modo ampio, senza chiuderle a quanto di loro ancora non si conosce.

“È l'opera stessa che apre il campo da cui poi appare in una nuova luce, è

lei che si trasforma e diviene ciò che diverrà, e le infinite interpretazioni di cui è legittimamente suscettibile la trasformano solo in se stessa” (Maurice Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*).

Quali possono essere i problemi posti da opere così recenti? Questa vicinanza temporale può mandare facilmente assieme lo sguardo, come un obbiettivo che non riesce a mettere a fuoco quello che ha troppo vicino. Benché l'immagine non sia stata ancora modificata dal tempo e si trovi spesso nello stato ottimale per essere osservata, questo non è di per sé sufficiente a garantire una visione e una comprensione più precise. Anche l'ombra di chi osserva sembra crescere proporzionalmente alla giovinezza dell'opera che gli sta davanti.

Quello che questa vicinanza facilita allo sguardo non è ancora il suo significato, che continua a stratificarsi insieme allo scorrere del tempo e senza direzione. La distanza che occorre mantenere davanti all'opera è una delle misure della lettura nella quale lo sguardo si muove, “perché vedere è avere a distanza” (Maurice Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*): “questa distanza è però in senso autentico distanza estetica, giacché significa il distacco necessario per vedere, che rende possibile un'autentica e completa partecipazione a ciò che davanti a noi si rappresenta” (Hans Georg Gadamer, *Verità e metodo*).

“Di notte mi sposto in bicicletta da un quadro all’altro”

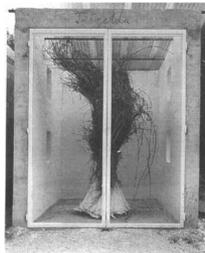
Intervista realizzata da Christian Kämmerling e Peter Pursche per il *Süddeutsche Zeitung Magazin* n. 46, 16.11.1990

Süddeutsche Zeitung Magazin Il viaggio degli Argonauti, che lei racconta nelle precedenti venti pagine, è un mito fortemente militare. Lei lo fa invece iniziare innocentemente da un incontro pomeridiano per il caffè...

Anselm Kiefer Sì, voglio inserire questa storia in un contesto altamente banale e quotidiano. E proprio così è incominciato: stavo seduto con i miei collaboratori al tavolo a prendere caffè e dolcetti, e, dopo aver mangiato, improvvisamente il piano del tavolo stava davanti a me come un campo di battaglia: tazze vuote, avanzi nei piatti, briciole, tracce. Ecco: un tavolo da caffè tedesco – qualora si prenda il caffè nel modo corretto – lascia emergere Giasone.

SZ Giasone, l’eroe del vello d’oro. Ci lasci ancora un attimo riportare alla mente la rappresentazione classica, così da poter meglio comprendere la sua opera.

AK Non è assolutamente essenziale. Nemmeno io sono andato prima a rileggermi la storia di Giasone per poi riflettere su come potessi trasporla. È successo come sempre mi accade: all’inizio sta un concetto, una rappresentazione molto grande e ancora non totalmente satura. Per esempio un nome. Ci sono dei nomi che hanno un’aura precisa: terra della Marca del Brandeburgo, tre Tigli, Königgrätz [*Sono tutti nomi presenti in opere di*



Kiefer. N.d.t.] Oppure nomi ebraici, come Lilith. Non c'è bisogno di sapere molto su questi nomi per poterci lavorare. Il nome suscita un'impressione, la sensazione che dietro ci sia qualcosa di nascosto. Il nome Giasone ha quest'aura. E questo mito ti si infila dentro, senza che si abbia letto qualcosa in merito.

SZ Da dove viene questa conoscenza?

AK La memoria non si costituisce nel momento in cui nasciamo, ma viene da più lontano, ha in sé delle esperienze fondamentali, delle condizioni originarie, che si sono accumulate in migliaia di anni.

SZ È successo così per Giasone e gli Argonauti ?

AK Sì. Bisogna darsi del tempo, finché questi ricordi emergono – come un pescatore che siede tranquillo e aspetta che qualcosa abbocchi. È così, lentamente, che questi singoli elementi uno dopo l'altro riemergono alla coscienza. Ad esempio, senza sapere precisamente perché ho cominciato a lavorare con cocci, denti, vestiti. Solo in seguito è venuto fuori che lo spezzettamento ha un ruolo importante nel mito di Giasone. Giasone parte per riconquistare il vello d'oro alla sua famiglia. Si unisce a Medea, la figlia del signore di Eea. Medea fa a pezzi suo fratello e getta le sue membra lungo la strada dei suoi inseguitori; così facendo salva Giasone. Successivamente si vendica su di lui, convincendo i suoi genitori a tagliarlo in pezzi e a metterlo in una cesta da cui avrebbe dovuto riuscire ringiovanito, cosa che ovviamente non accade.

Nel mito si racconta anche di una prova a cui si sottopone Giasone: egli deve estrarre i denti di un drago ucciso e uccidere gli immensi guerrieri che sarebbero spuntati da questi denti. Ecco dunque i denti. Oppure si racconta di come Medea si vendichi su Glauce, la seconda moglie di Giasone. Le regala un vestito avvelenato e appena lei lo indossa si dissolve nel nulla. Solo il vestito rimane. Ed ecco che abbiamo il vestito.

SZ Ceneri, vestiti e piombo, sono già i simboli classici di Kiefer.

AK Qui devo contraddirla. Io non sono un simbolico e nemmeno un allegorico. Sarebbe un lavoro da scienziati, così come lavorava Rubens. Lui padroneggiava tutto il canone delle allegorie e in modo scientifico copiava. Io invece mi affido alle cose stesse. Il semplice prendere un caffè ha già in sé la drammaticità della battaglia degli Argonauti. Basta solo

riconoscerla. Questa è l'unica cosa che ci tiene attaccati alla vita: lo strato che sta dietro. Nessuno può vivere solamente mangiando o prendendo il caffè. Si può vivere piuttosto anche senza assumere cibo e allora si riflette sull'assenza, piuttosto che mangiare troppo e non pensare a nulla. Una tazza, in sé, non è ancora una tazza. La tazza assume tutto il suo significato solamente quando – come nel nostro caso – cade in pezzi, e si pensa al fratello di Medea.

SZ Alcuni dei nostri lettori adesso staranno scuotendo la testa disperati.

AK Splendido. Se i lettori gettano via la rivista e pensano “Mio Dio, cosa sta facendo il mio *Süddeutsche Zeitung*, è veramente caduto così in basso?”, allora questo è un'ottimo punto di partenza...

SZ Per cosa?

AK Per la libertà di lasciare che le immagini producano il loro effetto. Il mio scopo non è quello di fare un'opera d'arte che riesca quanto più interessante possibile. O anche sì. Ma non voglio nessuna cosa che alla superficie appaia bella.

SZ Quando riguardavamo con lei il ciclo degli Argonauti, lei ha detto per due o tre volte: questo va bene, sembra veramente stupido.

AK Sì, i miei lavori dovrebbero giungere in modo inosservato. Questo aspetto lascia ovviamente molte persone sconcertate e forse la trovano una cosa orribile e nemmeno provano ad incominciare con qualcosa. Quando però poi si intrattengono per un po', arrivano a riconoscere che si erano sbagliati. Questo è molto positivo. Se uno prima si sbaglia e poi si ricrede, questo secondo pensare è molto più valido. La storia di Saulo-Paolo ha per me questo significato: Paolo, che all'inizio si trovava nell'errore, dopo il suo ripensamento ha portato la religione molto lontano.

SZ Lo spettatore davanti alle sue opere non dovrebbe quindi godersi la bellezza...

AK Credo che ciò che non si vede sia più importante per l'osservatore. Qualora gli si presenti qualcosa di interessante, servito insieme con le relative spiegazioni, perché lo comprenda velocemente, diventa anche qualcosa che si digerisce in fretta.

Il banale, al contrario, deve per prima cosa venire infranto. Io continuo sempre a ripetere l’esperienza che le idee più importanti vengano dalle cose: dai lavori più idioti, come lo sparecchiare una tavola. In occasione della riparazione di una vecchia conduttura in piombo, sono arrivato alle incisioni in piombo. Sono le cose banali, non quelle maestose, che portano con sé le idee per proseguire.

SZ I critici d’arte per lo più ammutoliscono davanti alla cupa imponenza dei suoi lavori e nessun artista è stato interpretato più tenacemente di Kiefer. Tanto più stupefacente allora è la sua difesa per il triviale.

AK Come dicevamo, le cose banali sono il miglior punto di partenza per le proprie scoperte. Prenda qualcosa di semplice come le mele di Cézanne. Quando le dipingeva lui non si poneva di fronte a un problema biologico, ma formale. Lo interessava il modo in cui la luce cade sulla sua superficie. Quel che la mela era per Cézanne, per me è il mito degli Argonauti. Tra l’altro: anche lo starsene seduti dal dentista è una situazione così banale che però fa scattare molte associazioni. Io penso subito a Giasone...

SZ E l’anestetico funziona?

AK Certo. Se in quel momento si pensa ai denti del drago da cui crescono i guerrieri, ecco che ci si dimentica del dolore. Poi può essere che si abbia paura dei miti.

SZ Cosa l’ha interessato nella collaborazione con il *SZ-Magazin*?

AK Mi riesce sempre difficile appendere le mie opere nei musei, in modo particolare adesso, che i musei vengono costruiti in modo inadeguato. Pensi ad esempio al museo di Stoccarda, viene da ridere. Un giornale al contrario è qualcosa di assolutamente normale, quotidiano. E poi – ma è più una nota a margine – ho trovato ovviamente splendido che per ospitare *Il vello d’oro* abbiate lasciato diverse pagine libere dalla pubblicità. È già quasi qualcosa come una casa che salta in aria.

SZ Noi ci aspettavamo di trovarla in una specie di atelier isolato, anche perché dall’indirizzo nell’Odenwald sembrava trovarsi fuori dal mondo. Invece abbiamo una gigantesca fabbrica in un quartiere industriale.

AK Un tempo qui si producevano pezze per la levigazione di pavimenti in legno. Non è stato un investimento particolarmente previdente: la fab-

brica fallì e da allora ci sto io. Ho bisogno di spazio...

SZ ...Non stupisce per lavori larghi fino a 10 m, alti 3 e che pesano fino a 24 tonnellate...

AK Non solamente per questo...non ho una produzione lineare, non faccio un quadro dopo l'altro ma lavoro a diversi progetti contemporaneamente. L'insieme è come un giardino in cui molte cose maturano simultaneamente.

SZ E quanto passa prima che siano pronti per la raccolta?

AK Alcuni quadri sono qui già dal 1971, maturano così, è difficile dire quando un quadro è maturo. Cambiano anche senza una direzione propria. A volte, quando arrivo la mattina, durante la notte un quadro si è completato.

SZ Quando concentra il suo lavoro? Nelle sue stanze c'è grande movimento: 17 impiegati, falegnami, sarti, fabbri, gru, carrelli elevatori. A questo si aggiungono i preparativi per le mostre – solamente quest'anno Gerusalemme, Dublino, Tübingen. E un anno fa la grande retrospettiva di Berlino alla Neuenationalgalerie, che verrà tolta all'inizio dell'anno prossimo.

AK Effettivamente è tutto lavoro. Come ho già detto, il quotidiano scorre attraverso i miei lavori. Quando un artigiano lavora alle sue cose, per esempio sturare un tubo di canalizzazione, io gli passo vicino e spesso gli chiedo di poter star lì: allora qualcosa mi colpisce e deve essere così, affinché poi possa rifletterci. I lavoratori non ci fanno neanche più caso, ci sono ormai abituati.

La notte, quando i collaboratori se ne sono andati a casa e nelle sale c'è silenzio, mi sposto da un quadro all'altro. Quando bisogna spostarsi più in fretta, per esempio quando si mettono le vernici, allora prendo la bicicletta.

SZ Non lontano dalla fabbrica avete rimesso a posto anche una fornace abbandonata, un enorme complesso con tre draghe.

AK Sì, là in precedenza si cuocevano tegole in argilla. È inevitabile pensare alla Mesopotamia, alle prime forme di scrittura, alla scrittura cunei-

forme, ai miti e alle storie. In questa misura la fornace è un involucrio, che abbraccia migliaia di anni. Nella fornace custodisco la mia collezione di apparecchi, piante e materiali come il piombo, la sabbia, la paglia. Tutto quello che si può trovare lì, dovrebbe lasciare possibilmente emergere un rapporto, senza che io intervenga direttamente, un rapporto che mi colpisca. Ora ad esempio, tutt’intorno alla fornace si trovano dei binari di piombo.

SZ Dove si riesce a recuperare così tanto piombo?

AK Il tetto del Duomo di Colonia era ricoperto con questo piombo. Quando è stato restaurato l’ho comprato.

SZ Il tetto del Duomo di Colonia?

AK ...Esatto. Non è assurdo? Ricoprire una cattedrale gotica con il piombo; richiudere con un’ermetica copertura di piombo quelle forme che tendono verso l’alto; poi più nessun raggio ci passerà attraverso.

SZ Cosa l’affascina così tanto nel piombo?

AK È qualcosa come un’aura del nome. Il piombo agisce su di me più di qualsiasi altro metallo. Quando si procede oltre in quest’impressione, si scopre che il piombo è sempre stato un materiale per le idee. Nell’alchimia si trovava sul gradino più basso del processo di estrazione dell’oro. Per un verso il piombo era insensibile, pesante e collegato con Saturno, con l’uomo ‘torvo’ – dall’altro contiene l’argento e costituiva così già un primo passo in direzione di un altro piano, più spirituale.

SZ Nel fondo immenso del pozzo della fornace sta un suo aereo di piombo immerso nell’argilla.

AK Esatto, è proprio quello che intendevo. Se ne sta là pesante per il piombo e non può volare, ma ricorda che potrebbe anche essere in grado di trasportare delle idee.

SZ Anche le ceneri hanno questa aura?

AK La cenere è come il colore un mezzo per il pittore. La cenere è qualcosa di molto leggero, qualcosa che è sopravvissuto al fuoco e che non può essere ulteriormente trasformato. Il mercoledì delle Ceneri per la Chiesa

ha un significato strettamente connesso all'attraversamento di uno stadio. Ai giorni dionisiaci segue il mercoledì delle Ceneri, che annuncia l'inizio di un nuovo periodo.

SZ Se si guarda in quest'ottica nelle stanze di combustione della fornace annerite dalla fuliggine e poi ai vestiti color cenere sulle sue tele, si pensa inevitabilmente ad Auschwitz.

AK Sì, ma questo non dipende della fornace, ma dalle nostre conoscenze di storia. Sono queste esperienze, questo sapere che definiscono il nostro sguardo sulle cose. Da qualche parte vediamo dei binari e pensiamo subito ad Auschwitz. Sarà così per molto.

SZ Molti dei suoi lavori sono connessi all'apocalisse del terzo Reich.

AK Per lo meno in teoria, io mi includerei tra quelli che vi hanno preso parte, semplicemente perché oggi non posso sapere cosa avrei fatto allora. Tra gli uomini è tutto possibile. Da qui viene il mio stupore.

SZ Di recente due carri armati della seconda guerra mondiale campeggiano davanti alla fornace. Cosa significa?

AK Ancora non lo so. Verranno calati in uno strato di argilla tenera. Un giorno, lì dove stanno adesso ci sarà una piccola conca. Si dissolveranno. Una gran parte del mio lavoro consiste nella risoluzione: prendo un'immagine da un libro in piombo e la monto su di un'altra...

SZ ...Oppure consente ai suoi visitatori dell'atelier di girare intorno ai quadri che ricoprono tutto il pavimento...

AK: Sì, la dissoluzione è un processo creativo. I carri armati però potrebbero anche essere un'allusione ai draghi che custodiscono il vello d'oro.

SZ Oppure l'ombra del tesoro dell'arte di Kiefer, che si allunga lenta davanti a sé.

AK Vorrei aggiungere qualcosa in merito a questo processo di maturazione. L'ideologia alchemica era questa: l'accelerazione del tempo, come quello del ciclo piombo-argento-oro, che ha bisogno solo di tempo per trasformare il piombo in oro. L'alchimista un tempo accelerava questo processo con filtri magici. Verrebbe definita magia. Io in quanto artista

non faccio nulla di diverso. Mi limito ad accelerare la trasformazione che già si trova nelle cose. Questa è la magia per come la concepisco io.

SZ Dalla magia facciamo un salto nel commercio. Se si pensa che al momento lei ha in progetto anche un altro atelier di 20.000 metri quadri di superficie, verrebbe quasi da parlare di un’Impresa Kiefer.

AK Lei sa cos’è un’impresa? Punta alla massimizzazione del capitale. Io faccio il contrario: io annullo il capitale. Tolgo denaro dalla circolazione e lo porto a un punto finale. Questo è esattamente il contrario di ciò che Marx ha descritto con il termine capitalismo. Io vendo solamente i quadri necessari a mantenere il mio gruppo. Il nuovo atelier è un progetto a lunga scadenza. Esiste già un’area su si continuerà a costruire finché vivo.

SZ Altri artisti del suo rango hanno atelier a Manhattan, in Toscana o da qualche altra parte lontano. Com’è che lei si sente così attaccato all’Odenwald?

AK Attaccamento – come mai pensa con le categorie di Hagen e di Sigfrido: il giuramento dei Nibelunghi? No, non ha nulla a che vedere con la fedeltà, non ho fatto nessun giuramento a questo luogo. Potrei ugualmente lavorare da qualche altra parte. Posso lavorare dappertutto.

SZ Com’è quindi che siete qui?

AK Qui non c’è nulla. Io parto sempre da dove c’è meno possibile.

SZ Nel deserto succede ancora meno.

AK Non è necessario cambiare ciò che ci circonda per cambiare se stessi. Chi pensa di essere immediatamente qualcuno di diverso arrivando in un altro luogo si inganna: Corea o Bali, si trova sempre se stessi. Prendiamo una delle differenze tra Bach e Händel: Bach era sempre e solamente nella sua chiesa a Lipsia, non viaggiava mai. Händel era un cosmopolita. Quale musica è migliore? Non è importante dove si sta. Se ci si vuole cambiare allora si parte da dove ci sia il meno possibile.

SZ Visto che si sono fatti i nomi di Bach e di Händel, vorrei citare una frase del critico d’arte americano Scott Watson, che in un elogio al suo lavoro scrive: “Il genio di Kiefer può essere paragonato solamente con quello di Wagner o di Beethoven”. Ha centrato il bersaglio?

AK No. Io non sono un genio. Io sono contro al concetto di genio. Ha avuto senso solamente per una certa epoca, e anche allora non per gli artisti ma per la borghesia in ascesa. Non credo che Beethoven si sarebbe definito genio. Si può solamente aggiungere un piccolo sassolino a ciò che è già stato fatto; *L'Anello d'oro* di Wagner è solamente una piccola prosecuzione di un mito già esistente. L'insieme è solamente una collaborazione a un grande canto che continua. Che si possa estrarre qualcosa di geniale dal nulla è stato un abbaglio del XIX secolo, al tempo dei fondatori.

SZ Cosa contrappone al concetto di genio?

AK Non ho nulla da contrapporvi. È senza senso. Questo concetto afferma che un artista possa creare qualcosa dal nulla. È proprio questo che prima contestavo. Io non ho mai creato nulla. Forse più di altri ho mostrato o portato più avanti ciò che c'era già. Probabilmente in una luce un po' diversa. La questione è dove cade la luce. Gli artisti validi precedono sempre il loro tempo, presagiscono ciò che arriverà, ciò che imbrunisce all'orizzonte.

SZ Profetici?

AK I profeti nell'Antico Testamento sono quelli che all'inizio si trovano nell'impossibilità di parlare. Scappano dai loro compiti perché non si sentono all'altezza. Poi ricevono dalla voce di Dio l'incarico di dire qualcosa di preciso, che loro stessi però al momento non comprendono.

SZ È questo "lo strato che sta dietro" di cui parlava prima?

AK Se lo sapessi potrei smettere di dipingere. Sarebbe la chiave.

SZ Cosa significa per lei patria?

AK Patria è per me tutto quello che mi è disponibile come ricordo. E più vivrò, più sarà vario. È un cerchio che si allarga di continuo – e quando sarà grande abbastanza allora mi dissolverò, allora muoio.

„Nachts fahre ich mit dem Fahrrad von Bild zu Bild“

Ein Werkstattgespräch mit Anselm Kiefer über seine Arbeit und seine Weltsicht von Christian Kämmerling und Peter Pursche; Photos: René Burri.

Süddeutsche Zeitung Magazin Der Zug der Argonauten, den Sie auf den vorangegangenen zwanzig Seiten geschildert haben, ist ein sehr martialischer Mythos. Sie lassen ihn ganz harmlos beim Karfeeekränzchen beginnen...

Anselm Kiefer Ja, ich will diese Geschichte in einen ganz banalen, alltäglichen Zusammenhang stellen. So hat es ja auch tatsächlich angefangen; Ich saß mit meinen Mitarbeitern am Tisch bei Kaffee und Kuchen, und nach dem Essen lag die Tafel plötzlich vor mir wie ein Schlachtfeld: leere Tassen, Reste auf Tellern, Krümel, Spuren. Man sieht: Eine deutsche Kaffeetafel lässt – wenn man den Kaffee auf die richtige Art und Weise trinkt – Jason auferstehen.

SZ Jason, der Heroe des goldenen Vlieses. Lassen Sie uns doch erst mal ein bißchen klassische Bildung zusammenkratzen, damit man ihr Kunstwerk versteht.

AK Das ist gar nicht nötig. Ich habe die Jason-Geschichte auch nicht erst studiert und dann geguckt, wie ich die wohl umsetzen kann. Es war, wie es immer bei mir ist: Am Anfang steht ein Begriff, eine ganz große, noch unausgefüllte Vorstellung. Zum Beispiel ein Name. Es gibt Namen, die haben eine bestimmte Aura: Märkischer Sand, Königgrätz, Dreilinden. Oder jüdische Namen, etwa Lilith. Man braucht gar nicht viel darüber wissen, um damit arbeiten zu können. Der Name erzeugt so eine Ahnung, ein Gefühl, daß dahinter etwas verborgen ist. Der Name Jason hat diese Aura. Und dieser Mythos steckt in einem, ohne daß man darüber gelesen hat.

SZ Woher rührt diese Kenntnis?

AK Das Gedächtnis bildet sich ja nicht erst, wenn wir geboren werden, sondern es kommt von weiter her, hat Grunderfahrungen, Grundbefindlichkeiten gespeichert, die sich in Tausenden von Jahren gesammelt haben.

SZ So ist es Ihnen mit Jason und den Argonauten ergangen?

AK Ja. Man muß sich Zeit lassen, bis diese Erinnerungen auftauchen – wie ein Fischer, der ruhig dasitzt und wartet, bis etwas anbeißt. So langsam kommen diese Einzelheiten nach und nach zurück ins Bewußtsein. Ich habe zum Beispiel, ohne genau zu wissen warum, mit Elementen wie Scherben, Zähnen und Kleidern gearbeitet. Erst im nachhinein stellte sich heraus, daß die Zerstückelung tatsächlich eine große Rolle spielt im Jason-Mythos. Jason zieht aus, um das goldene Vlies für seine Familie zurückzuerobern. Er verbündet sich mit Medea, der Tochter des Herrschers von Aia. Medea zerstückelt ihren Bruder und wirft seine Glieder vor die Füße ihrer Verfolger - so rettet sie Jason. Später rächt sie sich an ihm, indem sie seine Eltern überredet, ihn in Stücke zu schneiden und in einen Kessel zu werfen, aus dem er dann angeblich verjüngt herauskommen soll. Das funktioniert natürlich nicht. In dem Mythos wird auch von einer Probe erzählt, der sich Jason unterzieht: Er muß die Zähne eines getöteten Drachens aussäen und die daraus entsprossenden riesigen Krieger töten. Da haben wir die Zähne. Oder es wird erzählt, wie sich Medea an Glauke rächte, der zweiten Frau Jasons. Sie schenkt ihr ein schönes Kleid, das vergiftet war. Als sie es anzieht, löst sie sich sofort in nichts auf. Nur das Kleid bleibt übrig. Da haben wir das Kleid.

SZ Asche, Kleider – und Blei – sind ja schon klassische Kiefer-Symbole.

AK Ich muß Ihnen da widersprechen. Ich bin kein Symboliker, auch kein Allegoriker. Das wäre wissenschaftlich, so wie Rubens arbeitete. Der hat den ganzen Kanon der Allegorien beherrscht und auf wissenschaftliche Weise kopiert. Ich vertraue auf die Dinge selbst. Der ganz normale Vorgang des Kaffeetrinkens hat in sich schon die Dramatik des Kampfes der Argonauten. Man muß es nur erkennen. Das ist doch das einzige, was uns überhaupt am Leben hält: die Schicht „dahinter“. Vom Kaffeetrinken, vom Essen allein kann keiner leben. Eher kann man leben, wenn man keine Nahrung aufnimmt und den Mangel überdenkt, als wenn man zuviel aufnimmt und nichts denkt. Eine Tasse an sich ist auch noch nicht eine Tasse. Eine Tasse wird erst sinnvoll – wie in unserem Fall – wenn sie in Scherben fällt und man dabei an den Bruder der Medea denkt.

SZ Mancher Leser unseres Magazins wird jetzt ratlos den Kopf schütteln.

AK Wunderbar. Wenn die Leser das Magazin aufschlagen und denken, mein Gott, was macht meine Süddeutsche Zeitung denn jetzt, ist die so

weit herabgesunken? – dann ist das ein guter Ausgangspunkt...

SZ Wofür?

AK Für die Freiheit, die Bilder wirken zu lassen. Mein Ziel ist es ja nicht, ein Kunstwerk zu schaffen, das möglichst interessant wirkt. Oder gar schön. Ich will keine Sachen, die vordergründig schön sind.

SZ Als wir uns mit Ihnen den Argonauten-Zyklus angesehen haben, sagten sie zwei-, dreimal: Das ist gut, das sieht so richtig doof aus.

AK Ja, meine Arbeiten sollen ganz unscheinbar daherkommen. Das verwirrt natürlich viele Leute, und vielleicht finden sie es fürchterlich oder können nicht gleich etwa damit anfangen. Wenn sie sich aber eine Weile damit befaßt haben, müssen sie sich eingestehen, daß sie zunächst falsch gedacht haben. Und das ist doch gut. Wenn jemand zuerst falsch denkt, und dann richtig, dann ist das richtige Denken doch viel wertvoller. So war es doch mit der Saulus-Paulus-Geschichte. Paulus, der zunächst falsch lag, hat die Religion durch sein Nachdenken doch sehr weil gebracht.

SZ Der Betrachter soll sich bei Ihnen also nicht an Schönheit erfreuen...

AK Ich glaube, daß das Unscheinbare für den Betrachter wertvoller ist. Wenn ihm das Interessante mit den dazugehörigen Erklärungen serviert wird, damit er schnell und einfach begreift – das ist doch schnell gegessen. Banales dagegen muß erst aufgebrochen werden. Ich selbst erlebe immer wieder, daß die wichtigsten Ideen bei Dingen kommen, die banal sind: bei ganz doofen Arbeiten, etwa dem Aufräumen eines Tisches. Bei der Reparatur einer Wasserleitung, die noch aus Blei war, kam ich aufs Bleiätzen. Nicht die großartigen, sondern die banalen Dinge enthalten das, was weiterführt.

SZ Die Kunstexperten erstarren ja meist ehrfürchtig vor der düsteren Imposanz Ihrer Werke – kein Künstler wird weihevoller interpretiert als Kiefer. Um so erstaunlicher Ihr Plädoyer fürs Triviale.

AK Wie gesagt, das Banale ist der beste Ausgangspunkt für eigene Entdeckungen. Nehmen Sie so etwas Simples wie die Äpfel von Cezanne. Als er die malte, setzte er sich doch nicht mit einem biologischen, sondern mit einem formalen Problem auseinander. Ihn faszinierte der Lichteinfall

auf die Oberfläche. Was für Cézanne die Äpfel waren, ist für mich die Geschichte der Argonauten. Übrigens: Beim Zahnarzt zu sitzen ist auch so eine banale Situation, die viel auslöst. Ich denke dabei sofort an Jason.

SZ Wirkt das schmerzlindernd?

AK Natürlich. Wenn Sie dabei an die Drachenzähne denken, aus denen die Krieger herauswachsen, dann vergessen Sie die Schmerzen. Es sei denn. Sie haben Angst vor Mythen.

SZ Was hat sie an der Zusammenarbeit mit dem *SZ-Magazin* gereizt?

AK Ich tue mich oft schwer damit, meine Bilder in Museen aufzuhängen, besonders, wo die Museen heute vielfach unmöglich gebaut sind. Denken Sie an das Museum in Stuttgart, das ist doch ein Witz. Eine Zeitschrift ist dagegen etwas völlig Normales, Alltägliches. Und dann – das ist jetzt mehr eine Fußnote – fand ich es natürlich wunderbar, daß Sie in Ihrem Magazin für *Das goldene Vlies* mehrere Seiten von Reklame freigeschau-felt haben. Das ist ja fast schon so, als ob man ein Haus in die Luft sprengen würde.

SZ Wir haben eigentlich erwartet, sie in einer Art Einsiedler-Atelier anzutreffen, noch dazu, weil Ihre Adresse im Odenwald so weitab von der Welt erscheint. Angetroffen haben wir statt dessen eine riesige Fabrikhalle in einem Industrieviertel.

AK In dieser Fabrik wurde vorher Drahtwolle zum Abschleifen von Holzfußböden hergestellt. Das war kein besonders zukunftsträchtiges Gewerbe. Die Fabrik ging pleits, seither bin ich drin. Ich brauche Platz...

SZ ... kein Wunder bei Werken, die bis zu zehn Metern breit, drei Metern hoch und 24 Tonnen schwer sind...

AK ... nicht nur deshalb. Ich habe keine lineare Produktion, ich male nicht ein Bild nach dem anderen, sondern arbeite an vielen Projekten gleichzeitig. Das Ganze ist wie ein Garten, in dem vieles zu gleicher Zeit wächst.

SZ Wieviel Zeit vergeht, bis Sie ernten?

AK Manche Bilder liegen hier schon seit 1971. Die reifen so vor sich hin.

Es ist schwer zu sagen, wann ein Bild reif ist. Bilder verändern sich, auch ohne eigenes Zutun. Wenn ich morgens komme, ist manchmal über Nacht ein Bild fertig geworden.

SZ Wann arbeiten Sie überhaupt? In Ihrai Hallen herrscht Hochbetrieb: 17 Angestellte, Schreiner, Schneider, Schlosser, Kräne, Gabelstapler. Dazu kommen Ausstellungsvorbereitungen – allein in diesem Jahr in Jerusalem, Dublin, Tübingen. Und um ein Haar noch die große Retrospektive in der Berliner Nationalgalerie, die nun auf kommendes Frühjahr verschoben wurde.

AK Eigentlich ist ja alles Arbeit. Denn wie ich Ihnen schon sagte: Das Alltägliche fließt in meine Arbeit ein. Wenn ein Handwerker an seiner Sache werkelt, beispielsweise ein Kanalisationsrohr freilegt, und ich komme dazu, dann bitte ich oft innezuhalten: Irgend etwas fällt mir daran auf, und es muß so bleiben, damit ich über die Bedeutung nachdenken kann. Die Handwerker wundern sich nicht mehr, die kennen das schon. Nachts, wenn meine Mitarbeiter nach Hause gegangen sind und es dann still in den Hallen ist, gehe ich von Bild zu Bild. Wenn es schneller gehen soll, zum Beispiel beim Auflegen von Lasuren, fahre ich auch mit dem Fahrrad.

SZ Nicht weit von der Fabrik haben sie ja noch eine stillgelegte Ziegelei restauriert, einen riesigen Gebäudekomplex mit drei Baggerseen.

AK Ja, dort wurden früher Dachziegel aus Ton gebrannt. Da denkt man doch unmittelbar an Mesopotamien, an die Keilschrift, an frühe Schriftformen, an Geschichten und Mythen. Insofern ist die Ziegelei eine Hülle, die tausend Jahre umgreift. In der Ziegelei verwahre ich meine Sammlung von Geräten, Pflanzen und Materialien wie Blei, Sand, Stroh. Alles, was Sie da finden, soll möglichst ohne mein Zutun einen eigenen Zusammenhang entstehen lassen, der mich überrascht. Jetzt liegen zum Beispiel auf den Feldern um die Ziegelei herum Bleibahnen.

SZ Wo kriegt man denn um Gottes Willen so viel Blei her?

AK Mit diesen Bleibahnen war das Dach des Kölner Doms gedeckt. Als er renoviert wurde, habe ich das Blei gekauft...

SZ Das Dach des Köher Doms?

AK ...genau. Ist das nicht absurd? Eine gotische Kathedrale mit Blei zu decken; die himmelwärts aufstrebenden Formen mit einem hermetischen Bleideckel abzuschließen, durch das gar keine Strahlen mehr von oben dringen können.

SZ Was fasziniert Sie so am Blei?

AK Es ist wie mit der Aura von Namen. Das Blei wirkt mehr als alle anderen Metalle auf mich. Wenn man so ein Gefühl nachforscht, erfährt man, daß Blei schon immer ein Stoff für Ideen war. In der Alchemie stand dieses Metall an der untersten Stufe des Goldgewinnungsprozesses. Blei war einerseits stumpf, schwer und mit Saturn verbunden, dem häßlichen Mann – andererseits enthält es Silber und war auch schon der Hinweis auf eine andere, geistigere Ebene.

SZ In der riesigen Sumpfhalle der Ziegelei liegt ein großes Blei-Flugzeug von Ihnen im Lehm.

AK Genau, das meine ich. Es steht da, bleischwer und kann nicht fliegen, aber es behauptet, es könne Ideen transportieren.

SZ Hat Asche auch diese Aura?

AK Asche ist wie Farbe ein Mittel für den Maler. Asche ist ja etwas sehr Sanftes, etwas, was nach dem Feuer übrigbleibt und nicht mehr verändert werden kann. Der Aschermittwoch hat eine sehr wichtige Bedeutung in der Kirche als Durchgangsstadium. Auf die dionysischen Tage folgt der Aschermittwoch, der eine andere Periode einläutet.

SZ Wenn man so in die rußgeschwärzten Brennkammern der Ziegelei blickt und die aschfarbenen Kleider auf Ihren Bildern vor sich sieht, dann denkt man unweigerlich an Auschwitz.

AK Ja, das kommt aber nicht von der Ziegelei, sondern von unserem Geschichtswissen. So eine Erfahrung, so ein Wissen bestimmt unseren Blickwinkel auf die Dinge. Wir sehen irgendwo Bahngleise und denken an Auschwitz. Das wird auf lange Sicht so bleiben.

SZ Viele Ihrer Arbeiten befassen sich mit der Apokalypse des Dritten Reiches.

AK Ich zähle ja, wenigstens theoretische, zu den Tätern, weil ich heute einfach nicht wissen kann, was ich damals getan hätte. Beim Menschen ist ja alles möglich. Deshalb meine Betroffenheit.

SZ Neuerdings stehen zwei Panzer aus dem Zweiten Weltkrieg vor der Ziegelei. Was hat es damit auf sich?

AK Ich weiß es noch nicht. Sie werden im weichen Lehmboden versinken. Eines Tages wird da, wo sie standen, eine kleine Mulde sein. Sie werden sich auflösen. Meine Arbeit besteht zu einem großen Teil aus Auflösung: Ich nehme ein Bild aus einem Bleibuch und montiere es in ein anderes...

SZ ...oder Sie lassen Besucher Ihres Ateliers auf den Bildern herumgehen, die den ganzen Boden bedecken...

AK ... ja, Auflösung ist ein kreativer Prozeß. Die Panzer könnten aber auch eine Anspielung sein auf den Drachen, der das goldene Vlies bewacht.

SZ Oder den Kieferschen Kunstschatz, der langsam vor sich hinreift.

AK Ich möchte noch etwas zu diesem Reifeprozess sagen. Das war ja die Ideologie der Alchemie: die Beschleunigung der Zeit, wie in dem Blei-Silber-Gold-Zyklus, der nur Zeit braucht, um Blei in Gold zu verwandeln. Der Alchemist beschleunigte diesen Prozess damals mit Zaubermitteln. Das wurde als Magie bezeichnet. Ich als Künstler mache nichts anderes. Ich beschleunige bloß die Verwandlung, die schon in den Dingen angelegt ist. Das ist Magie, so wie ich sie verstehe.

SZ Von der Magie einen Abstecher in den Kommerz. Wenn man bedenkt, daß Sie im Moment noch einen weiteren Atelierbau mit 20000 Quadratmeter Grundfläche planen, dann kann man fast schon vom KieferKonzern sprechen...

AK Sie wissen, was ein Konzern ist? Er dient der Kapitalmaximierung. Ich mache das Gegenteil: Ich vernichte das Kapital. Ich ziehe das Geld aus der Zirkulation heraus und führe es zu einem Endpunkt. Das ist genau das Gegenteil von dem, was Marx als Kapitalismus bezeichnet hat. Ich verkaufe nur so viele Bilder, wie ich muß, um meinen Betrieb aufrechtzuerhalten. Das neue Atelier ist ein langfristiger Plan. Es existiert schon ein Gelände, auf dem wohl gebaut werden wird, bis ich sterbe.

SZ Andere Künstler Ihres Formats haben Ateliers in Manhattan, in der Toskana oder sonstwo in der Ferne. Wieso sind Sie dem Odenwald eigentlich so treu?

AK Treue – wieso denken Sie in den Kategorien von Hagen und Siegfried: Nibelungentreue? Nein, mit Treue hat das nichts zu tun, ich habe da keinen Eid geschworen. Ich könnte genausogut woanders arbeiten. Ich kann überall arbeiten.

SZ Wieso sind Sie trotzdem hier?

AK Hier gibt es nichts. Ich gehe immer dahin, wo es am wenigsten gibt.

SZ In der Wüste ist noch weniger los.

AK Man braucht nicht die Umgebung zu wechseln, um sich zu ändern. Wer meint, er würde an einem anderen Ort automatisch anders sein, räscht sich: Ob Korea oder Bali – man findet immer nur sich selber. Es gibt den Unterschied zwischen Händel und Bach. Bach war immer nur in seiner Kirche in Leipzig, der reiste nie. Händel war Kosmopolit. Wessen Musik ist besser? Es ist nicht wichtig, wo man ist. Wenn man sich verändern will, geht man dahin, wo möglichst nichts ist.

SZ Nachdem gerade die Namen Bach und Händel gefallen sind, sei ein Satz zitiert, den der amerikanische Kunstkritiker Scott Watson in einer Würdigung Ihres Werkes schrieb: Kiefers Genie kann nur mit Wagner oder Beethoven verglichen werden – Hat der Mann ins Schwarze getroffen?

AK Nein. Ich bin kein Genie. Ich wende mich gegen den Genie-Begriff. Der hat nur in einer bestimmten Epoche seinen Sinn gehabt. Und auch damals nicht für Künstler, sondern für das aufstrebende Bürgertum. Ich glaube nicht, daß Beethoven sich als Genie begriffen hat. Man kann doch immer nur ein kleines Steinchen zu dem beitragen, was schon da ist; Wagners *Rheingold* ist lediglich eine kleine Fortführung eines Mythos, der schon da war. Das alles ist doch nur eine Mitarbeit an einem großen Gesang, der immer weitergeht. Daß man etwas „genialisch“ aus dem Nichts schaffen könnte, war eine kurze Fehleinschätzung des 19. Jahrhunderts, zur Zeit der Gründerzeit.

SZ Was setzen Sie dem Genie-Begriff entgegen?

AK Dem brauche ich nichts entgegenzusetzen. Er ist sinnlos. Dieser Begriff behauptet doch, daß ein Künstler etwas aus dem Nichts erschaffen kann. Genau das bestreite ich eben. Ich habe ja nie etwas erfunden. Ich habe nur, vielleicht mehr als andere, das gezeigt oder hervorgeholt, was schon da ist. Vielleicht ein bißchen anders beleuchtet, Das ist eine Frage des Lichteinfalls. Gute Künstler sind ihrer Zeit immer voraus, sie erahnen das Kommende. Das, was am Horizont dämmt.

SZ Prophetisch?

AK Die Propheten im Alten Testament sind ja welche, die anfangs nicht mal in der Lage sind zu reden. Sie fliehen vor ihren Aufgaben, weil sie sich denen gar nicht gewachsen fühlen. Sie bekommen von der Stimme Gottes einen Auftrag, etwas Bestimmtes zu sagen, was sie selber in dem Moment noch gar nicht verstehen.

SZ Ist das nicht die „Schicht dahinter“, von der Sie vorhin sprachen?

AK Wenn ich das wüßte, könnte ich auf hören zu malen. Das wäre der Schlüssel.

SZ Was bedeutet Heimat für Sie?

AK Heimat ist für mich alles, was in mir an Erinnerungen vorhanden ist. Und je länger ich lebe; desto umfangreicher wird das. Es ist ein immer weiter werdender Kreis – und wenn er groß genug ist, dann löse ich mich auf, dann sterbe ich.

Es gibt wohl kein Genie der Kulturgeschichte, mit dem der deutsche Maler Anselm Kiefer noch nicht verglichen wurde: „Beethoven und Wagner“ reichen ihm das Wasser (Scott Warson), „Michelangelo und Raffael“ dürfen als Vorläufer gelten (Mark Rosenthal). Time-Magazin nennt ihn schlicht „den besten Künstler seiner Generation auf beiden Seiten des Atlantiks“. Im nächsten Frühjahr würdigt die Berliner Nationalgalerie den 45jährigen mit einer Retrospektive seines Werks – eine Ehre, die ihm vor zwei Jahren bereits im New Yorker Museum of Modern Art zuteil wurde. So viel Ruhm geht natürlich ins Geld: Kiefer-Gemälde erreichen längst Spitzenpreise – unter zwei Millionen Mark ist kein großformatiges mehr zu haben. Der Künstler führt eine Warteliste, auf der alle wichtigen Museen und Sammler der Welt stehen. Die Werke entstehen in Kiefers Domizil im Odenwald: einer ehemaligen Fabrik mit verschiedenen Werkhallen und einer stillgelegten Ziegelei mit drei Baggerseen und

einem Hubschrauberlandeplatz. Dort lebt und arbeitet er, so hermetisch zurückgezogen von der Öffentlichkeit „wie die Garbo“ (New York Times). Das große Thema seines Werkes ist die Metamorphose. Was das bedeuten kann, erlebte kürzlich leidvoll Sylvester Stallone: Er hatte für über eine Million Dollar ein Kiefer-Bild erstanden – jetzt reichte er Klage ein: Das Bild an der Wand löst sich langsam aber sicher auf.

ENGLISH ABSTRACT

Home is everything that is available to the memory. An interview with Anselm Kiefer on the works *Jason* and *Das Golden Viels*, ed. by Matteo Zadra
In 1990 Anselm Kiefer gave an interview to *Süddeutsche Zeitung Magazin* for the publication of two of his works, the series of photographs *Jason* and *Das Golden Viels*. This interview is important for gaining an insight into the relationship between the artist and his materials, and the techniques, myths and memories involved in his art. The starting point for the artist and the stimulus for his creative imagination are the trivial details of everyday life, abstracted from their ordinary function, and given new significance by their powers of evocation. Objects appear to be detached from their absolute singularity, and gain an extra-ordinary, mythical dimension. But in Kiefer's work myth is not a tale – told or remembered, a defined plot that underlies artistic creation; myth emerges, or re-emerges from the texture of memory through a process which can be described as alchemical or invocative, both for the primitive magic of matter and for the echoes of classical expressions.

COMPENDIUM

Patria est quicquid in memoriam revocari potest. Anselm Kiefer interrogatus est et de serie 'Jason' et de serie 'Das golden Viels': colloquium cum pictore anno 1990 ephemeridis "Süddeutsche Zeitung" editum, nunc accurante Matteo Zadra italice versum est. Opera photographica 'Das goldene Viels' et 'Jason' conferunt ad intelligendam rationem qua artifex in materia artibusque cum fabulis memoriaque componendo usus sit. Etiam res cottidiana ad artis munus adhibetur ita ut, communi usui sublata, in mythicis fabulis evocandis maxima vi praestet. Fabula tamen non narratur aut repetitur, nec operis merus apparatus habetur, sed ex memoria, sive elementari rerum magia, sive classicorum nominum repetitione, exoritur.

Mnemosyne Atlas 47

a cura del seminario Mnemosine

Due volti della Ninfa: l'angelo e la cacciatrice di teste



Altre reincarnazioni della Ninfa in opposte figure di protezione o di furia distruttiva: l'angelo custode e la 'cacciatrice di teste' (Giuditta, Salomè, l'ancella che porta la testa mozzata). Il tema della protezione dei piccoli (*Tobia e l'Angelo* come immagine votiva per i figli dei mercanti) è presente anche in soggetti biblici (la scena evangelica del *Ritorno a casa dal Tempio*).

Two faces of the Nymph: the Angel and the Head-huntress
 Further reincarnations of the Nymph in opposing figures of protection



or destructive fury: the guardian angel and the head-huntress (Judith, Salome, a handmaiden carrying the severed head). The theme of the protection of children (*Tobias and the Angel* as a votive image for the children of merchants) is also present in Biblical subjects (the Gospel scene *On the way home from the Temple*)

1. *Cristo, Ecclesia e apostoli*, disegno da un bassorilievo su un sarcofago del sec. IV d.C. riutilizzato per la tomba di Sant'Egidio, Perugia, Chiesa di San Bernardino.
2. *Ritorno di Gesù dai suoi genitori*, riproduzione di un'illustrazione da Gregorio Nazianzeno, *Omelie*, manoscritto del sec. IX, Paris, Bibliothèque Nationale, ms. gr. 510, fol. 165r.
3. Scuola di Giotto, *Fuga in Egitto*, affresco, 1330 ca., Assisi, San Francesco, Basilica inferiore.
4. Simone Martini, *Il ritorno di Gesù dai genitori*, tempera su legno, 1342, Liverpool, Walker Art Gallery.
5. *Gesù tra i dottori*, miniatura dal cosiddetto "Queen Mary's Psalter", 1310-1330 ca., London, The British Library, Royal Ms. B VII, fol. 150v.
6. Maestro di Tolentino (o della Cappella di S. Nicola), *Gesù tra i Dottori, Maria e Giuseppe lasciano il tempio con Gesù*, affresco, 1340-1348, Tolentino, Chiesa di S. Nicola.
7. Bartolomeo Bellano, *Giudizio di Salomone* (particolare), bassorilievo in bronzo, 1484-1488, Padova, Chiesa di Sant'Antonio.
- 8a-8b. *Gesù tra i Dottori. Il ritorno della sacra famiglia dall'Egitto*, bassorilievi dallo zoccolo della facciata ovest della Cattedrale di Amiens, 1220-1230, Portale di Maria, Cattedrale di Amiens.
9. Agostino di Duccio (attribuzione), *Il congedo di Cristo dalla madre* (?), bassorilievo, 1473 ca., New York, Metropolitan Museum of Art.
10. Francesco Botticini, *Tobia e l'Arcangelo Raffaele con giovane donatore* (figlio del committente Raffaello Doni), tempera su legno, 1495 ca., Firenze, Santa Maria del Fiore, Sacrestia vecchia.
11. Giulio Campagnola, *Tobia e l'angelo Raffaele*, acquaforte su rame, 1500 ca.
12. Guercino, *Tobia e l'angelo Raffaele*, olio su rame, 1624-1626, Roma, Galleria Colonna.
13. Tobia e l'angelo, stampa da Giorgio Nicodemi, *I legni incisi dei Musei Bresciani*, Brescia 1921, p. 32.
14. Jacopo del Sellaio, *Scene dalle vite dei santi. Tobia e l'angelo* (a destra), cassone, seconda metà del sec. XV, Göttingen, Universitätsmuseum.
15. Francesco Botticini, *Tobia e i tre Arcangeli*, tempera su tavola, 1467, Firenze, Galleria degli Uffizi.
16. Donatello, *Salomè dinanzi al banchetto di Erode*, bassorilievo in bronzo, 1423-1427, Siena, Battistero, fonte battesimale.
17. Donatello, *Salomè danza per Erode*, bassorilievo in marmo, 1435 ca., Lille, Musée des Beaux-Arts.
18. Filippo Lippi, *Salomè danza per Erode*, affresco, 1464 ca., Prato, Duomo, parete sud del coro.
19. Antonio Pollaiuolo (autore del disegno), *Erodiade riceve il capo di S. Giovanni Battista*, paliotto d'altare con ciclo delle Storie del Battista, 1470 ca., Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.
20. *Giuditta con la testa di Oloferne*, disegno di anonimo.
21. Donatello, *Giuditta e Oloferne*, bronzo, 1446-1460, Firenze, Piazza della Signoria.
- 22a. *Giuditta con la testa di Oloferne*, acquaforte fiorentina su rame, 1465 ca., London, The British Museum.
- 22b. *Due soldati reggono uno scudo con la personificazione della Speranza*, acquaforte fiorentina su rame, 1465 ca., London, The British Museum.
23. Sandro Botticelli, *Giuditta torna dall'accampamento con il capo di Oloferne*, tempera su tavola, parte di un dittico, dipinto, 1470 ca., Firenze, Galleria degli Uffizi.
24. Sandro Botticelli, *Giuditta con la testa di Oloferne*, tempera su tavola, 1497-1500 ca., Amsterdam, Rijksmuseum.
- 25a. Scuola del Ghirlandaio, *Giuditta con la testa di Oloferne*, olio su tavola, 1489, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.
- 25b. Scuola del Ghirlandaio, *Giuditta con la testa di Oloferne*, particolare, olio su tavola, 1489, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.
26. Pianta e prospetto di una fontana con *Sansone uccide un Filisteo* di Giambologna, disegno a penna, 1601 ca., Firenze, G

- 1.1. *Christ, Ecclesia and Apostles*, drawing from a sarcophagus' bas-relief, sec. IV, reused for the grave of Saint' Egidio, Perugia, San Bernardino.
2. *Christ returns to his parents*, reproduction of an illustration in the book of "Omèlie" by Gregorius Nazianzenus, manuscript, sec. IX, ms. gr. 510, fol. 165r, Paris, Bibliothèque National.
3. Giotto's school, *Flight into Egypt*, fresco, c. 1330, Assisi, San Francesco, Lower Basilica.
4. Simone Martini, *The return of Christ to his parents*, tempera on panel, 1342, Liverpool, Walker Art Gallery.
5. *Christ among the doctors*, miniature from "Queen Mary's Psalter", 1310-1330, Royal Ms. B VII, fol. 150v, The British Library.
6. Maestro di Tolentino or Maestro della Cappella di San Nicola, *Christ among the Doctors, Maria and Giuseppe leave the temple*, fresco, 1340-1348, Tolentino, Church of San Nicola.
7. Bartolomeo Bellano, *The judgment of Salomon* (detail), bronze bas-relief, 1484-1488, Padova, Basilica of Sant' Antonio.
- 8a.-8b. *Christ among the Doctors. The Return of The Holy Family from Egypt*, bas-relief from the basement of the Cathedral of Amiens, 1220-1230, *Portal of Maria, Amiens Cathedral*.
9. Agostino di Duccio (attributed), *Christ taking leave of his mother* (?), bas-relief, c. 1473, New York, Metropolitan Museum of Art.
10. Francesco Botticini, *Tobias and the Angel, and the young donor* (son of the patron Raffaello Doni), tempera on panel, c. 1495, Firenze, Santa Maria del Fiore, Sacrestia vecchia.
11. Giulio Campagnola, *Tobias and the Angel Raphael*, etching on copper, c. 1500.
12. Guercino, *Tobias and the Angel Raphael*, oil on copper, 1624-1626, Roma, Galleria Colonna.
13. *Tobias and the Angel*, print by Giorgio Nicodemi, in *I legni incisi dei Musei Bresciani*, Brescia 1921, p. 32.
14. Jacopo del Sellaio, *Scenes from the lives of the saints. Tobias and The angel* (to the right), chest, second half of 15th century, Göttingen, Universitätsmuseum.
15. Francesco Botticini, *The three Archangels and Tobias*, tempera on panel, 1467, Firenze, Galleria degli Uffizi.
16. Donatello, *Salomè dancing at the Feast of Herod*, bronze bas-relief, 1423-1427, Siena, Battistero, baptismal font.
17. Donatello, *Salomè dancing before Herod*, marble bas-relief, c. 1435, Lille, Musée des Beaux-Arts.
18. Filippo Lippi, *Salomè dancing before Herod*, fresco, c. 1464, Prato, Duomo, south wall of the chancel.
19. Antonio Pollaiuolo, *Herodias receives the Head of Saint John the Baptist*, altar's frontal with cycle of The Stories of The Baptist, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.
20. *Judith holding Holofernes' head*, drawing of anonymous.
21. Donatello, *Judith and Holofernes*, bronze, 1446-1460, Firenze, Piazza della Signoria.
- 22a. *Judith holding Holofernes' head*, etching on copper, c. 1465, London, The British Museum.
- 22b. *Two soldiers hold up a shield with the personification of Hope*, etching on copper, c. 1465, London, The British Museum.
23. Sandro Botticelli, *The Return of Judith*, tempera on panel, part of a dyptich, c. 1470, Firenze, Galleria degli Uffizi.
24. Sandro Botticelli, *Judith holding Holofernes' head*, tempera on panel, 1497-1500, Amsterdam, Rijksmuseum.
- 25a. Ghirlandaio's workshop, *Judith holding Holofernes' head*, oil on panel, 1489, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.
- 25b. Ghirlandaio's workshop, detail of *Judith holding Holofernes' head*, oil on panel, 1489, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.
26. Plant and prospect of a fountain with *Samson kills a Philistine* by Giambologna, pen drawing, c. 1601, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.

L'Angelo-Menade come figura della protezione

Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola 47

a cura del Seminario di Tradizione classica, coordinato da Monica Centanni

Una lettura rivista e aggiornata di Tavola 47 è pubblicata in Engramma n. 116

La tavola 47 ha il suo fulcro tematico e contenutistico nelle due opere poste al centro del pannello, i *Tre Arcangeli* di Francesco Botticini (fig. 14) e l'incisione quattrocentesca con *Giuditta* (fig. 20); queste due immagini per la loro collocazione creano una sorta di cerniera che unisce le due sezioni della tavola.

Da una prima osservazione del montaggio, si può notare la netta divisione tra due sezioni verticali che contrappongono immagini di due diverse forme di protezione, di vittoria e di speranza. Protezione, vittoria e speranza sono infatti i temi centrali che chiamano in gioco come protagonisti la Sacra Famiglia, l'Arcangelo Raffaele, Giuditta e Salomè: figure che si toccano e si sovrappongono in percorsi metatematici, iconografici e posturali, tra i quali emerge il *fantasma* della Ninfa. La Ninfa, impronta formale dell'antico, prosegue il suo cammino attraverso le tavole dell'*Atlante* (vedi soprattutto tavola 39 e tavola 46) mutando nome, soggetto, sesso e funzione: nel pannello 47 si incarna nelle due figure, a una prima considerazione molto distanti, dell'Angelo custode e della Cacciatrice di teste.

L'immagine che apre la tavola in alto a sinistra, *Cristo in trono* con Ecclesia (fig. 1), non ha la funzione puntuale di incipit rispetto alla sintassi del pannello intero, ma introduce un tema pregnante: il motivo della Disputa di Cristo tra i Dottori. L'episodio – presente solamente nel Vangelo di Luca (2, 41-50) – inizia a godere di fortuna iconografica dalla fine del XV secolo grazie a una nuova devozione legata alla pratica del Rosario: il *Ritrovamento di Gesù al tempio* (figg. 2, 3, 5, 12, 13, 15) si inserisce letteralmente come “grano”, nel ciclo delle “Sette gioie e sette dolori della Vergine”. L'originale funzione di questo episodio nei testi biblici era quella di sottolineare la consapevolezza di Gesù fanciullo della propria missione. Per altro, il termine dei dodici anni come età di passaggio e di iniziazione trova corrispondenze in vari rituali tradizionali: nella tradizione ebraica,

greca e comunque occidentale, tra le varie figure di dodicenni eccezionali che danno prove di avvio alla loro missione, si ricordano Mosè che si allontana dalla famiglia, Davide che viene unto re, Salomone che riceve la Sapienza, Alessandro che doma Bucefalo. Ma nella rappresentazione figurativa rinascimentale, proprio per il nuovo sentimento religioso e devozionale, il tema slitta e si incentra soprattutto sull'elemento patetico: l'apprensione di Maria e Giuseppe per il figlio smarrito a Gerusalemme. L'elemento affettivo umanizza la visione di Maria come madre, ma anche di Gesù come figlio fanciullo, che necessita, come un qualsiasi bambino, di cure e di protezione.

In questo filone tematico si iscrive la figura di *Tobia con l'angelo* (figg. 7, 14, 18, 19, 23, 24), immagine cardine del pannello. L'iconografia dell'episodio si allontana progressivamente dal testo biblico e la sua fortuna affonda le radici nella devozione popolare: nel libro veterotestamentario, accettato dalla Chiesa romana solo con il Concilio di Trento e rifiutato dai Protestanti e dagli Ebrei, Tobia lascia la casa del padre non più bambino, ma già ragazzo, e troverà quindi moglie (Sarah); Raffaele, inoltre, non viene assolutamente riconosciuto come angelo perché compare sotto le mentite spoglie di un parente.

“[Tobia] Uscì in cerca di uno pratico della strada che lo accompagnasse a Media. Uscì e si trovò davanti l'angelo Raffaele, non sospettando minimamente che fosse un angelo di Dio” (*Tobia* 5, 4).

Direttamente derivante dalla tradizione e dal culto popolare, è infatti la sovrapposizione della figura dell'Arcangelo Raffaele che accompagna Tobia nel suo viaggio, con quella dell'angelo custode (fig. 24). Raffaele, da angelo 'personale' di Tobia, angelo che custodisce e protegge il bambino-ragazzo, perde progressivamente la sua personalità e il suo ruolo specifico per diventare un generico angelo custode. Il tema della protezione sotteso a questo soggetto figurativo, sfonda il confine tematico di derivazione biblica per radicarsi in un culto popolare molto diffuso: fin dai primi secoli del cristianesimo la religiosità spontanea dei fedeli vedeva ogni anima umana accompagnata nel corso del suo cammino terreno da un angelo; a partire poi dal secolo XVI la devozione all'angelo custode divenne un culto ufficialmente riconosciuto dalla Chiesa di Roma.

Nella Firenze del primo Rinascimento questo soggetto ebbe una fortuna precoce, anticipata in una particolare accezione devozionale e votiva che, nel dettaglio, esprime la complessità della fede – o per meglio dire delle

sincretiche *fedi* – di quella borghesia mercantile che Warburg elesse a *exemplum* dell’influsso di tensioni contrastanti di un’epoca di passaggio.

Nel 1455 la “Compagnia dell’Arcangelo Raffaello”, fondata all’inizio del XV sec. proprio dalla borghesia mercantile fiorentina, ottenne il permesso di radunarsi presso la Chiesa di Santo Spirito. Fin dal 1483 è accertata l’esistenza di un altare della Compagnia – il secondo nella navata destra – all’interno della chiesa agostiniana. A decorare l’altare era la tavola con i *Tre Arcangeli* di Francesco Botticini (fig.14 del pannello), il quale, membro egli stesso della Compagnia come altri celebri pittori dell’epoca – tra cui Neri di Bicci e Verrocchio, autori di varie opere con lo stesso soggetto ora perdute – volle chiamare il proprio figlio Raffaello.

Nella tavola 47, proprio nella sezione in basso a sinistra occupata da figure di angeli-protettori, è appuntata un’altra opera di Botticini che in questa rete di connessioni assume un ruolo importante: si tratta di *Tobio- lo e l’Angelo* (fig.18). Nel giovane donatore raffigurato nell’opera è stato riconosciuto il ritratto di Raffaello Doni, figlio di Attaviano di Jacopo, un membro della confraternita, mercante e tintore di lana, residente nella Badia fiorentina, dalla cui chiesa cui proviene il quadro.

Il gesto eloquente della mano tesa in aiuto o a offrire un dono (v. tav. 46) diventa, nell’intreccio d’immagini di tavola 47, una vera e propria *Pathosformel*: come Maria e Giuseppe prendono dolcemente Gesù per mano riportandolo a casa, così l’angelo conduce Tobizzuolo nel suo viaggio periglioso.

Nell’accostamento eloquente di queste immagini di protezione, Warburg suggerisce il valore votivo dei dipinti che raffigurano un fanciullo guidato da una figura adulta: identico si ripete, nelle opere che occupano tutta la sezione sinistra della tavola, il gesto del “tenere per mano”, variato in diverse tonalità affettive (nelle scene della storia di Gesù) della stretta di mano, della mano posta sulla spalla, della mano portata al petto in un gesto di apprensione e com-passione.

L’iconografia del *Ritrovamento di Gesù al tempio* ha due varianti: in una è Giuseppe a cercare il bambino e a riportarlo dalla madre che, seduta, lo accoglie con un gesto insieme di apprensione e di rimprovero (figg. 3, 12); nell’altra variante, sono entrambi i genitori a ritrovare e condurre Gesù a casa, portandolo per mano (figg. 5, 13). E ancora ripete lo stesso gesto – e calca la stessa orma – la figura femminile che nel rilievo con il *Giudizio di*

Salomone di fig. 6 – nuovamente il contesto è quello del ‘pericolo’ per il fanciullo – tiene un bimbo per mano.

Ma più intensa emerge la significazione degli angeli protettori di committenza borghese. Nella Firenze del Quattrocento Raffaele era patrono dei giovani figli di mercanti lanciati nell'avventura di viaggi d'affari lontano dalla casa paterna e, per imprese condotte a buon esito, opere di questo genere costituivano degli *ex-voto*. Nell'opera di Botticini (fig. 18), quindi, Raffaele accompagna e protegge Tobia, ma anche il fanciullo ritratto, figlio di un mercante continuamente esposto ai venti della sorte o, in altre parole, al disegno divino. Angeli, dunque, che proteggono e custodiscono i bambini; ma che, soprattutto, sono i patroni delle compagnie dei mercanti che all'alato protettore affidano, oltre che le loro anime, anche le loro fortune; Angeli che insomma, in questa accezione votiva, ereditano il ruolo di custode delle vite e dei beni dalla pagana Tyche-Fortuna (e al tema della Fortuna è dedicata non casualmente la seguente tavola 48).

La progressiva assimilazione della devozione all'Arcangelo Raffaele con il culto, più tardo e molto più longevo, dell'angelo custode, è segnalata anche visivamente dalla perfetta sovrapponibilità della figura 24 con le opere di Botticini e di Guercino. Il culto dell'Angelo Custode venne istituito all'inizio del secolo XVI dal vescovo di Rodez François d'Estaing, che celebrò la prima messa in onore dell'Angelo il 3 giugno 1526, e fu favorito successivamente dai Gesuiti, che ne fecero uno dei cardini dell'educazione dei giovani, e promossero la creazione di confraternite. Al contrario, i protestanti, nella loro ricerca di rigore storico e nella strategia di revisione del culto dei santi e di tutte le figure secondarie della devozione, di mediazione tra l'uomo e dio, posero un veto a tale devozione, che venne da loro considerata alla stregua di una superstizione. Come evidenziato dalla giustapposizione delle figg. 14, 18, 23 alle figg. 7, 19, 24, anche l'iconografia dell'angelo tende, nel tempo, a generalizzarsi: dal suo ruolo di accompagnatore in viaggio, con tutti gli attributi del pellegrino – il bastone, la bisaccia, il pesce e il cane – si passa a una figura in vesti svolazzanti che indica il cielo.

Apparente cesura rispetto ai contesti di cura e protezione, al centro della tavola campeggia un'immagine di Giuditta, con la spada sguainata e la testa di Oloferne (fig. 20), sopra la personificazione della Speranza (fig. 20a): l'immagine dell'eroina veterotestamentaria assume un ruolo forte di snodo tematico, segnando uno slittamento iconografico importante rispetto all'intera sezione sinistra del pannello.

Giuditta, la fanciulla che salva il suo popolo dalla dominazione delle truppe assire di Oloferne, compare originariamente come simbolo del debole condotto alla vittoria sul più forte da Dio. Nel Rinascimento questa figura godette di enorme fortuna iconografica in ambito civile, rivestendo i panni della tirannicida e divenendo così anche il simbolo della libertà dei comuni italiani in lotta contro l'Impero.

Nello sviluppo di questa traslazione allegorica l'eroina era diventata anche figura della Giustizia, un'assimilazione favorita dal gioco paretimologico Judith-Iustitia e dalla presenza della spada sia come attributo convenzionale di Giuditta, sia come simbolo della Giustizia. L'allegoresi Giuditta-Giustizia è molto vitale nell'ultimo quarto del '400: un esempio era la Giuditta-Giustizia affrescata dal Giorgione sulla facciata d'acqua del Fondaco dei Tedeschi, come raffigurazione della Giustizia di Venezia.

Giuditta appare quindi contemporaneamente figura della Speranza, della Libertà-Giustizia, ma anche della Custodia: la fanciulla esercita, infatti, una forma di protezione nei confronti del popolo eletto da Dio, portando però a compimento la propria impresa attraverso un gesto cruento. A questo proposito è interessante rilevare come nell'*Iconologia* del Ripa la *Custodia* e la *Difesa contro i pericoli* vengano illustrate e descritte proprio come fanciulle armate di spada – ovvero come 'Giuditte':

“Custodia: Donna armata, che nella destra mano tenga una spada ignuda, & a canto avrà un drago.

Difesa contro i pericoli: donna giovane, armata, tenga con la destra mano una spada ignuda [...]”.

Tutta la tavola 47, alla luce di questi elementi, appare attraversata dal tema del viaggio, come spazio mentale della ricerca, dell'instabilità, del passaggio da una condizione ad un'altra; come luogo dell'incertezza e del pericolo, in cui si gioca, in negativo e in positivo, la potenza della Fortuna: significativo è il fatto che tutti i viaggi intrapresi dalle figure protagoniste di questo pannello vadano a buon fine e si concludano con la vittoria e il coronamento delle speranze. Ma diverse sono le modalità secondo cui si svolgono i diversi itinerari (ancora risulta importante la relazione antinomica individuata tra le due sezioni verticali della tavola): il viaggio iniziatico di Tobia e Gesù gode di una forma di protezione affettiva; il viaggio di Giuditta – nelle opere della parte destra della tavola – è un'impresa eroica che ha come elementi caratteristici la lotta vittoriosa, il sangue e la morte (e in ciò avvicina l'immagine della giovane a quella

pagana della Menade).

Contraltare dei gesti eloquenti che caratterizzano le figure degli angeli e le storie di Gesù, è infatti la *Pathosformel* dell'aggressione violenta (figg. 16, 17 27) – interpretata esemplarmente nell'opera di Donatello (fig. 17): una formula di pathos che pervade tutta la sezione destra della tavola, accomunando Giuditta a Sansone.

Sansone – figura serpentinata di mano del Giambologna (fig. 27) – colto nell'atto di abbattere un Filisteo con la mascella di un asino, presenta la medesima postura del braccio alzato a brandire l'arma di Giuditta, ma resta, nella tradizione, più assimilato alla fortuna iconografica delle imprese di Ercole che alla sua rilevanza nel testo biblico. Nella sintassi del pannello 47, inoltre, quest'opera – unica figura nuda (ineccepibile 'nudità ideale anticheggiante') – suggerisce uno svuotamento della carica originaria della formula iconografica, ridotta ormai a "retorica muscolare barocca" (Warburg a proposito di Pollaiuolo).

Un'altra figura è accostata per evidenti parentele tematico-formali, e per altrettanto evidenti contrasti, all'angelo e a Giuditta: Salomé. Nella tradizione – come esplicitato dalla ratio compositiva di questa tavola – la storia della figlia di Erodiade è associata a quella dell'eroina di Betulia, come controparte negativa dell'eroica "cacciatrice di teste". La figura di Salomé si scosta dai temi di protezione e speranza che dominano la tavola, ma diventa elemento di rilievo alla luce dell' "ossessione" warburghiana per la figura gradiva della Ninfa, intesa come paradigma del "tentativo di incorporare interiormente [i] valori espressivi preesistenti al fine di rappresentare la vita in movimento".

Così Warburg nel 1893:

“La ninfa fu una di quelle attraenti creazioni, in cui il Quattrocento italiano seppe fondere in modo felice e tutto suo proprio, il genio dell'arte col sentimento dell'antichità. [...] Ma troppo ci dilungheremmo se volessimo tener dietro a tutte le fasi che ha subite questa figura nelle arti del disegno fino alla fine del secolo XVI”.

E ancora, nel 1905, tessendo i fili che troveranno nel pannello 47 una delle possibili visualizzazioni:

“Così si mostravano le Vittorie alate sugli archi trionfali romani o quelle

Menadi danzanti che, coscienziosamente imitate, appaiono per la prima volta nelle opere di Donatello o di Fra Filippo e ridestarono l'antico stile più nobile ed esprimono una vita più movimentata: quella vita che anima la Giuditta o Raffaele che accompagna Tobiolo o la Salomè danzante, figure alate che volarono via dalle botteghe del Pollaiuolo, del Verrocchio, del Botticelli e del Ghirlandajo, prodotti di un felice innesto del ramo sempreverde dell'antichità pagana sull'albero inaridito della pittura borghese 'fiandreggiante'".

Angelo o cacciatrice di teste, figura dalle vesti mosse che indica il cielo o brandisce la spada, la Ninfa-Menade annulla la distinzione tra maschile e femminile, tra difesa e lotta. È – afferma Warburg: “matrice che inculca nella memoria le forme espressive della massima esaltazione esprimibile nel linguaggio gestuale, con una intensità tale che questi engrammi dell'esperienza emotiva sopravvivono come patrimonio ereditario della memoria”.

Tra le figure dalla ventilata veste che irrompono nel pannello 47, è però possibile rilevare anche una diversa declinazione nell'uso degli accessori mossi. Ovvero, drappeggio “classico” vs. drappeggio “manierista”: la stessa contrapposizione esistente tra la scultura di Donatello (fig. 17) e quella del Giambologna (fig. 27). Entrambe le soluzioni formali sono in qualche modo eredità ideale dell'antico contrapposte al “realismo borghese fiammingo”, ma con intensità espressiva più o meno accentuata. In questo senso è interessante il confronto, all'interno dello stesso dipinto di Ghirlandajo (figg. 25-26), tra Giuditta con la spada – *gravitas* del panneggio – e l'ancella canefora, figura ‘generica’ ma investita dal pathos antico della Menade che viene espresso dalla ventilata veste.

Ponendo l'analisi della tavola 47 in relazione con i pannelli precedente e successivo nell'Atlante, emerge una lettura complessa e stratificata che prosegue sia per soggetti e nuclei tematici, sia per ricorrenze e trasformazioni di *Pathosformeln* e di convenzioni iconografiche.

Anche nella tavola 46 l'immagine della Ninfa antica riemerge come figura della vitalità e come irruzione del movimento, e la portatrice-gradiva compare nelle opere del pannello nelle sue diverse epifanie – risemantizzazioni funzionali ai contesti. Nella tavola 46 sono inoltre anticipati i temi della cura del fanciullo, e della gestualità ‘affettiva’ 46.3.

Ennesima tappa della rinascita dell'antico, il pannello 48 è dedicato a una

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

La tavola 76, a diversi pannelli di distanza nel percorso dell'Atlante, torna sul tema della protezione del bambino attraverso opere di ambito nordico (XVI-XVII sec.) che raffigurano i soggetti di *Tobia con l'angelo*, del *Ritorno dal tempio*, del *Riposo durante la fuga in Egitto*: in quel testo però il tema subisce un ulteriore scarto.

Le opere assemblate in tavola 76 sono caratterizzate a livello formale dall'associazione di una figura adulta (l'angelo; la Vergine) che tiene per mano un fanciullo (Tobia; Gesù). La gestualità palea l'aspetto istintuale del ruolo di guida e protezione, ma nella figura adulta in movimento – suggerisce il montaggio – riverberano anche antichi modelli formali (e semantici): il rilievo con Cristo-Ecclesia (già tav. 47) apparentabile alla statua di Vestale della Loggia dei Lanzi; la figura di Niobe in fuga, immagine per eccellenza della madre che non può mettere in atto alcuna difesa.

*La numerazione delle singole riproduzioni contenute nelle tavole fa riferimento alla numerazione dell'edizione dell'Atlante Vienna 1994.

ENGLISH ABSTRACT | GUARDIAN ANGELS AND HEAD HUNTRESSES, PLATE 47

Plate 47 focuses on the re-emergence from antiquity of the figure of the Nymph at two opposite extremes: as “angel” and as “head huntress”. The relationship Nymph-huntress is traced by the combination of works representing Judith and Salome (theme of the dance): the nymph's basket represented in the previous plate (n. 46) becomes, in these images, the bag or the dish bearing the head of either Holofernes or St. John. The image of Tobias led by the angel with windblown gown – the other face of the Nymph – finds its place in a group of works (“The Return After the Presentation at the Temple”), chronologically unrelated: this location within the plate suggests a votive function for those images portraying adults leading a child (see for example the painting by Botticini in Santa Maria

del Fiore, Florence).

COMPENDIUM | ANGELI CUSTODES ET CAPITUM VENATRICES, TABULAE
XLVII

Tabula quadragesima septima demonstrat quomodo Nymphae imago duobus diversisque modis in memoriam revocata sit, hic ut 'angelus', illic ut 'capitum venatrix'. Operibus de Iudith deque Salome saltatrice puella collatis, cognatio inter Nympham et venatricem qualis sit demonstratur. Canephora quae superioribus tabulis exstat hac in tabula designatur sacco vel patina qua sive Olophernis sive Iohannis caput affertur. Imago angeli, qui ventilata veste indutus Tobiolum comitatur, necnon et nymphalis figura ingrediens (quae 'nympha gradiva' dicitur) plurimis variisque operibus continentur, quorum aliud alio tempore fictum est; verum omnibus iis imaginibus idem munus votivum praebitur.

Patrimonio SpA: beni disponibili? Ambiguità e pericoli della legge 112/2002

Leandro Ventura

Si apre in Engramma con questo intervento di Leandro Ventura uno spazio per il dibattito sull'urgenza politica della tradizione classica: cominciamo dalla questione della privatizzazione della gestione dei Beni Culturali ex lege 15 Giugno 2002 n.112, consultabile nel sito del Ministero per i Beni e le attività culturali www.beniculturali.it alla voce "Normativa".

La recente vicenda connessa con l'emanazione del decreto legge n. 63 del 2002 e della sua successiva conversione nella legge 15 giugno 2002, n. 112, ha riportato all'attenzione del pubblico il destino del patrimonio culturale (ma anche ambientale) italiano. Purtroppo, in base a quanto accaduto, c'è da chiedersi se, nei meandri del tecnicismo giuridico e nell'astio polemico degli schieramenti politici, non si debba individuare una fondamentale ignoranza (o quanto meno una profonda incomprendimento) di quelli che sono i caratteri fondamentali di qualsiasi cosa appartenga al vasto mondo dei beni culturali.

Non affrontiamo, per ora il merito della norma da poco emanata, ma soffermiamoci su alcune considerazioni preliminari. Il patrimonio culturale, considerato in senso generale, senza limitazioni al solo patrimonio artistico, è un bene comune di una nazione e della popolazione che la abita. Ovvero è ciò che consente a ogni Stato di diventare qualcosa di più e di diverso da un semplice territorio e dai cittadini che vi abitano, costituendo una forza di coesione e di innalzamento culturale insostituibile. Il patrimonio culturale deve quindi essere identificato con lo Stato, con quanto possiede di più importante ed elevato, con la memoria storica su cui si fonda la sua stessa esistenza, con i fondamenti del contratto ideale che lo lega ai suoi cittadini.

Poche considerazioni, queste, che sono ovvie per chi legge queste pagine, ma lo sono meno per gli estensori delle norme di cui qui si affrontano le molteplici problematiche e nel cui merito ora è possibile entrare.

La legge 15 giugno 2002 n. 112 è connotata da un lungo titolo che riguarda

“disposizioni fiscali e finanziarie urgenti in materia di riscossione, razionalizzazione, del sistema di formazione del costo dei prodotti farmaceutici, adempimenti ed adeguamenti comunitari, cartolarizzazioni, valorizzazione del patrimonio e finanziamento delle infrastrutture”. Dal titolo ci si rende subito conto come le azioni relative al patrimonio costituiscano solo una parte di una norma ben più ampia e variegata che ha come fine precipuo la risistemazione di alcuni problemi finanziari dello Stato. Infatti, scorrendo i vari articoli, è solo l’art. 7 e, in subordine, l’art. 8 che affrontano questioni che coinvolgono i beni culturali.

L’articolo 7 della legge istituisce infatti una società per azioni denominata “Patrimonio dello Stato S.p.A.”, di cui azionista unico è il Ministero dell’economia. Questa società è incaricata di valorizzare, gestire e alienare il patrimonio dello Stato, “nel rispetto dei requisiti e delle finalità proprie dei beni pubblici”. La società opera secondo le direttive del ministro dell’economia, in base a criteri di massima stabiliti dal Comitato Interministeriale per la Programmazione Economica (C.I.P.E.).

Questi sono gli aspetti più importanti di carattere generale circa il funzionamento della Patrimonio S.p.A., ma più interessante per noi è quanto si legge al comma 10 del medesimo articolo 7. Qui infatti si stabilisce che alla Patrimonio S.p.A. “possono essere trasferiti diritti pieni o parziali sui beni immobili facenti parte del patrimonio disponibile e indisponibile dello Stato”, così come sui beni demaniali; possono essere trasferiti alla Patrimonio S.p.A. anche “beni di *particolare* valore artistico e storico” (il corsivo è mio). Il testo prosegue fornendo alcune specificazioni: i beni artistici saranno trasferiti alla neonata società d’intesa con il ministro per i beni e le attività culturali; inoltre “il trasferimento non modifica il regime giuridico [...] dei beni demaniali trasferiti”. I beni possono essere trasferiti dalla Patrimonio S.p.A. a titolo oneroso alla società istituita con il successivo articolo 8 della legge, ovvero alla “Infrastrutture S.p.A.”. Quest’ultima società è stata attivata con lo scopo di finanziare la realizzazione di infrastrutture, raccogliendo fondi in vari modi, tra i quali è previsto anche l’uso dei beni demaniali a garanzia di eventuali finanziamenti ricevuti da terzi (banche, etc.).

Questa, in sintesi, è la norma da cui traspaiono numerose crepe e ambiguità che non consentono di rimanere tranquilli a fronte del possibile destino dei beni demaniali (di tutti i beni demaniali). Questi dubbi sono subito saltati agli occhi sia di importanti e numerosi esponenti della minoranza parlamentare e anche di alcuni membri della maggioranza di go-

verno, come Domenico Fisichella (Alleanza Nazionale). A seguito della promulgazione di questa legge, inoltre, Vittorio Sgarbi ha perso il posto di sottosegretario ai Beni Culturali per chiara incompatibilità con il ministro Urbani accusato (e non senza tutti i torti) di ancillarità rispetto al potente collega “economico” Tremonti.

Le ambiguità della norma sono soprattutto risultate ben chiare al presidente della Repubblica, Carlo Azeglio Ciampi, che, compiendo un atto inedito, ha accompagnato la promulgazione della legge con una lettera al presidente del Consiglio in cui, accanto alla rilevazione di alcune perplessità tecniche sulla norma, esprime l’auspicio che il patrimonio venga gestito con rispetto dei valori che i beni, in particolare quelli culturali, portano con loro.

Ma i dubbi sono emersi chiari subito anche ad altri esponenti politici, tanto che il senatore Vizzini (Forza Italia) ha tentato di far approvare un emendamento alla legge (diventato poi ordine del giorno vincolante per il governo), in cui si prevede l’inalienabilità dei beni di interesse storico, artistico e archeologico e un particolare riguardo per le aree naturalisticamente più significative del paese. In Senato, inoltre, sono stati depositati tre disegni di legge (nn. 1506, 1508, 1531) di modifica della legge 112/2002, finalizzati proprio alla tutela del patrimonio artistico e ambientale.

A questo proposito, e per tentare di individuare alcuni aspetti di ambiguità giuridica della legge 112/2002, è bene ricordare che il Codice Civile, agli articoli 822 e 826, stabilisce che fanno parte del demanio pubblico statale le coste, ivi comprese spiagge e porti, i fiumi, i torrenti, i laghi, le foreste, le strade, le ferrovie, gli aeroporti, gli acquedotti, le miniere e tutto quanto si trovi nel sottosuolo (tra cui i beni archeologici), i beni utilizzati per scopi militari, nonché “gli immobili riconosciuti d’interesse storico, archeologico e artistico, [...] le raccolte dei musei, delle pinacoteche, degli archivi, delle biblioteche”. I beni demaniali (articolo 823) sono “inalienabili e non possono formare oggetto di diritti a favore di terzi”.

Sulla base di queste norme, e considerando che la legge 112/2002, prevede chiaramente che non viene modificato il regime giuridico dei beni trasferiti alla Patrimonio S.p.A., potremmo rimanere tranquilli. Tuttavia viene da chiedersi perché mai si dovrebbero assegnare alla Patrimonio S.p.A. solo i beni di “particolare” interesse (e più vendibili) e su quali criteri certi (e non sul parere variabile di un ministro dei Beni culturali) si baserà questa scelta. Ci si deve chiedere inoltre quale sia il motivo per cui, tra i

compiti della Patrimonio S.p.A. sia indicata l'alienazione di beni che, per legge, non possono essere venduti. Purtroppo, in questo caso, la norma intacca una certezza giuridica e un vero e proprio principio, ovvero l'inalienabilità dei beni demaniali; e si tratta di una potenziale apertura a possibili future più ampie concessioni.

Per il momento, quindi, (probabilmente) non assisteremo alla svendita delle opere conservate nei depositi dei musei o di tratti di costa o palazzi prestigiosi, ma certamente stiamo notando una volta di più il perpetuarsi di un insanabile equivoco, generato da una concezione distorta dei beni culturali. Fin da quando, infatti, alcuni anni fa un ministro paragonò il nostro patrimonio culturale a dei giacimenti petroliferi, intendendo attribuire un immediato valore economico ai beni di interesse storico e artistico, l'idea che si è affermata in un'ampia parte del mondo politico è proprio basata sulla possibilità di sfruttare economicamente ciò che costituisce il nostro patrimonio culturale.

L'istituzione della Patrimonio S.p.A. prosegue nella medesima direzione erronea, dal momento che i beni culturali (ma anche, ripeto, il demanio marittimo e forestale) vengono equiparati a dei beni che producono reddito. A questo punto si innesta nel discorso un altro problema, legato al concetto di valorizzazione (che, ricordiamolo, è uno dei fini della nuova società).

Come deve essere considerata la valorizzazione? Esclusivamente sotto il profilo economico o, in maniera più proficua per l'elevazione del profilo culturale di una nazione e dei suoi cittadini, soprattutto dal punto di vista culturale? Sarebbe in effetti una grave diminuzione del valore (in senso ampio) di un bene culturale la sua limitazione ad un esclusivo valore economico, tralasciando gli aspetti culturali, spirituali, emotivi... che lo caratterizzano. La funzione della Patrimonio S.p.A. in questo senso diventa quindi ambigua, laddove sembra che nel suo operato e nei suoi fini trovino posto esclusivamente considerazioni di carattere economico. Del resto lo Stato già aveva gli strumenti normativi (la cosiddetta legge Ronchey del 1994) adatti a rendere economicamente redditizia la gestione dei beni culturali. E allora perché non migliorare semplicemente quella norma che già ha dato alcuni buoni risultati, seppur limitati ai principali musei e monumenti?

Ecco perciò che l'ambiguità della legge 112 sui beni culturali continua, ma va anche detto che forse non poteva che essere così, dal momento che si

tratta dell'ultimo anello di una serie di episodi preoccupanti che si succedono da qualche mese a questa parte.

Nell'autunno del 2001, la legge finanziaria 2002 aveva già sollevato una dura polemica circa la possibilità di affidare a dei privati la gestione dei beni culturali. L'articolo 24 del disegno di legge riportava tante ambiguità da rendere necessarie ampie correzioni in sede di testo definitivo. In quell'occasione, infatti, il legislatore intendeva concedere ai privati l'"intera gestione" di siti culturali e musei, mentre nel testo approvato (diventato nel frattempo articolo 33) la gestione si precisa esclusivamente in relazione ai "servizi finalizzati al miglioramento della fruizione pubblica e della valorizzazione del patrimonio artistico" e vengono posti dei paletti alla libertà dei concessionari sulla base dello statuto dell'International Council of Museums (I.C.O.M.).

Quasi nello stesso periodo un altro episodio ha contribuito a questa situazione di ambiguità. In sede di programmazione delle attività degli uffici centrali e periferici del Ministero per i beni e le attività culturali, l'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, l'ufficio demandato alla cura normativa e realizzativa della catalogazione del patrimonio artistico del paese, ha visto ridotti i propri compiti alla "semplice" catalogazione dei beni di proprietà dello Stato. A posteriori si può dire che si trattava di un chiaro segnale della direzione verso cui si stava avviando la gestione e la tutela del patrimonio artistico italiano e della considerazione che del patrimonio emerge dalla recente legge 112/2002. Com'è possibile pensare di scindere la catalogazione del patrimonio dello Stato da quello dei privati o degli enti locali o della Chiesa, in un paese come l'Italia, caratterizzato non solo dalle emergenze artistiche clamorose, ma soprattutto dalla capillare distribuzione dei beni culturali sul territorio, che è l'aspetto più distintivo delle nostre città, dei nostri borghi e del nostro paesaggio. Forse già allora era presente, magari in embrione, l'idea di poter utilizzare il patrimonio statale a fini economici e perciò era questione di fondamentale importanza la conoscenza "inventariale" della consistenza di questo patrimonio.

Un altro aspetto di questa concezione del patrimonio artistico, infine, lo si può incrociare nel progetto di riforma della scuola approntato dal ministro Moratti, laddove accanto al netto sbilanciamento tecnologico e imprenditoriale dei saperi "obbligatori", la storia dell'arte diventa materia facoltativa, passatempo pomeridiano per alunni le cui famiglie preferiscono individuare nella scuola un comodo parcheggio a tempo pieno per

i figli. Come sarà possibile, infatti, nel quadro disciplinare previsto dal ministro Moratti, considerare la storia dell'arte come disciplina finalizzata a formare la coscienza di un futuro cittadino che deve sviluppare il rispetto dei beni culturali sulla base della conoscenza e della consapevolezza del loro valore (spirituale e culturale, non materiale)?

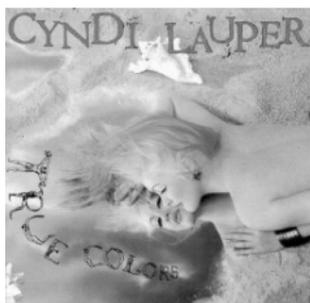
Insomma, più in generale e nonostante tutti questi segnali poco incoraggianti, la proprietà pubblica dei beni culturali dovrebbe essere questione indiscutibile, anche se è possibile affidare alle cure dei privati gli aspetti gestionali e di valorizzazione *culturale* di questo patrimonio. Comunque sia, è necessario che tutto il dibattito a livello politico rientri il più presto possibile nell'alveo di una concezione meno economicamente fondata di un patrimonio che appartiene alla memoria culturale e storica della nazione in cui viviamo.

Riflessioni sulla bellezza

Dal *Narciso* di Caravaggio, attraverso l'*Orphee* di Jean Cocteau, il mito della bellezza, del doppio e della vanità approda alle immagini pubblicitarie della discografia e della cosmetica



Caravaggio, *Narciso*, (1597-1599)



1. Copertina dell'album *True Colors* di Cyndi Lauper (U.S.A. 1986)



4. Immagine pubblicitaria per una linea di cosmetici della maison Givenchy (Francia, 2002)



2. L'attore Jean Marais nel film *Orphee* di Jean Cocteau (Francia, 1949)



3. L'attore Jean Marais nel film *Orphee* di Jean Cocteau (Francia, 1949)

P&M | ottobre 2002 a cura del Seminario di Tradizione Classica,
coordinato da Lorenzo Bonoldi

L'ultimo bacio

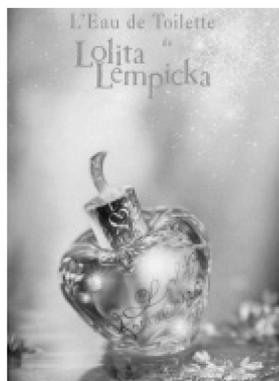
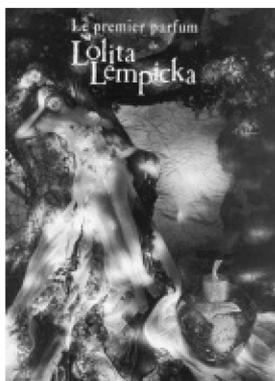
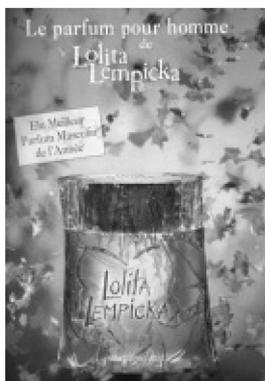
Il *Bacio* di Gustav Klimt rivisitato in chiave romantico-onirica e utilizzato come modello iconografico per una campagna pubblicitaria (con la patinatura tipica dell'immagine della Maison pubblicizzata)

P&M | ottobre 2002 a cura del Seminario di Tradizione Classica, coordinato da Lorenzo Bonoldi



a sin: Gustav Klimt, *Il Bacio* (particolare), (1907-1908)

a dex: Immagine pubblicitaria per un profumo da uomo della maison Lolita Lempicka (Francia, 2000)



Altre immagini pubblicitarie della medesima Maison

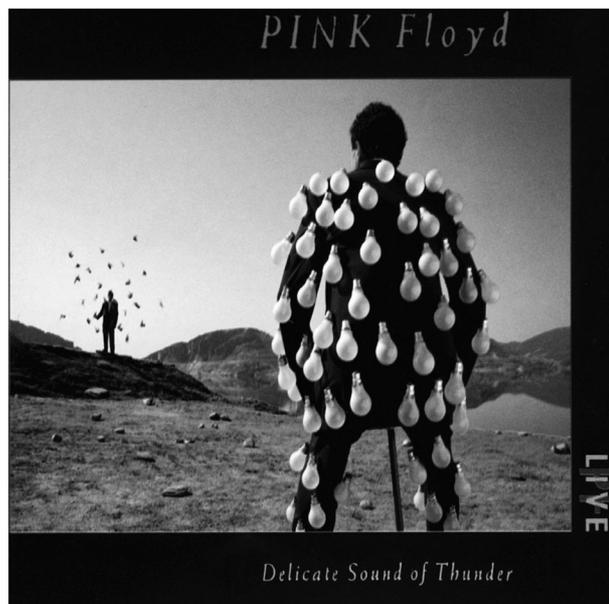
Il divino e lo strano. Attribuzioni tradizionali, associazioni oniriche

Federico Boschetti

DIONISO, AFFRESCO, POMPEI, CASA DEL CENTENARIO, 45-69 D.C.

Il dipinto faceva parte della decorazione del sacello per il culto domestico, collocato nell'atrio di servizio dietro il peristilio della Casa del Centenario, insieme a una pittura con figure di Lares su uno sfondo di alberi stilizzati, rimasta in sito. La scena, inquadrata dalla tipica ghirlanda con nastri e uccelli, ci mostra Bacco-Dioniso con il corpo trasformato in grappolo d'uva e caratterizzato dai suoi consueti attributi: il tirso, la pantera, il kàntharos. Al centro dell'affresco una montagna rappresenterebbe il vulcano Vesuvio così come appariva ai pompeiani qualche anno prima della terribile eruzione del 79 d.C. oppure, secondo una diversa interpretazione, il colle di Nisa, il luogo dove, secondo la leggenda, Dioniso fu allevato. In primo piano, tipico elemento delle rappresentazioni di larario, il serpente, *Agathodaimon genius loci*, si erge con le sue ampie spire verso un altare con uovo.





STORM THORGERSON, PINK FLOYD. DELICATE SOUND OF THUNDER, ALBUM COVER, 1988

The photo on the album cover is a reference to the sound (a flock of birds flapping about a man) and light (a man wallpapered with light bulbs) of a Floyd show. (Twos are a common theme in Thorgerston's work: Witness "Wish You Were Here", "The Division Bell", Catherine Wheel's "Like Cats and Dogs", as well as a host of others.)

from the website The Pink Floyd Hyperbase



Lo sguardo al dettaglio

Presentazione della mostra: *Lucien Freud*, London, Tate Britain, 20 giugno/22 settembre 2002

Fabrizio Lollini

Si è da poco conclusa nelle sale della Tate Britain (la sezione inglese della Tate Gallery, rimasta nella sede storica di Millbank dopo il trasferimento del resto delle collezioni a Bankside) un'ampia monografica dedicata a Lucien Freud, il più grande pittore britannico vivente. La mostra includeva sessant'anni di pittura: dalle prime opere, come la *Box of apples in Wales*, del 1939, o gli splendidi ritratti dei debutti, nel periodo a cavallo della seconda guerra mondiale, passando per i noti capolavori degli anni '60-'70 (i numerosi nudi, le serie dedicate alla madre), fino alla produzione più recente, che arriva fino all'anno in corso. Vi si ritrova sempre una tenuta qualitativa impressionante, anche dal punto di vista tecnico, con la preoccupazione verso la resa fisica della pennellata, a partire dalla metà degli anni '50, e la crescente attenzione alla luce come entità fisica, specie nelle opere a cavallo tra 1980 e '90. La costante evoluzione formale non fa però mai abbandonare a Freud – né dal punto di vista iconografico né da quello stilistico – la linea guida della sua arte. Nato a Berlino nel 1922, e stabilitosi con la famiglia a Londra nel '33, poco dopo la presa del potere da parte di Hitler, l'artista è nipote del fondatore della psicoanalisi. La sua poetica è basata sul concetto di arte 'visiva', nel senso della riproduzione del 'visibile' e soprattutto del 'visto', e ripropone continuamente l'idea del ritratto: singolo, di coppia, di gruppo, ma anche di oggetti, o



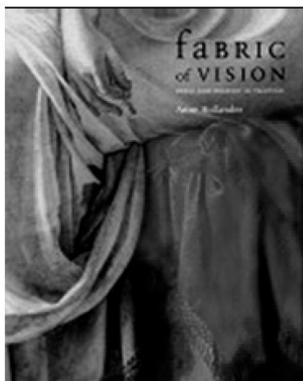
elementi naturali, che lungi dall'essere semplici 'nature morte' vengono trattati come rivelazioni dei risultati della concentrazione dell'artista che fa del suo sguardo l'elemento portante; la predilezione per i fisici inusuali, o di strane proporzioni, si traduce non in accanimento fine a se stesso, ma in acribia descrittiva. Questo fattore puramente esterno non esclude al contempo, come ovvio, l'accentuazione psicologica dei personaggi esibiti sulle tele, che è sempre evidente, e ricercata con costanza, fino al culmine degli autoritratti del 1993 e del 2002 ("Painting myself is more difficult than painting people, I've found. The psycho-logical element is more difficult"). Violentemente 'realista', e in questo senso affine nel segno – ma distante nella poetica – da Bacon, Freud (cui fu data mezzo secolo fa la definizione di "Ingres dell'esistenzialismo") è alieno da citazioni dall'antico e dal classico, pur basandosi su un concetto mimetico, che gli fa dire ancor oggi, in certo qual modo da vero 'old master', che continuerà a dipingere finché, appunto, ci sarà qualcosa da vedere. La mostra è stata sponsorizzata della UBS Warburg.

Visionare vesti

Presentazione della mostra: *Fabric of Vision. Dress and Drapery in Painting*, London, National Gallery, 19 giugno/8 settembre 2002

Fabrizio Lollini

La mostra *Fabric of Vision*, che si è tenuta alla National Gallery di Londra, già nel titolo mostra una duplicità di referenze: lo si può infatti tradurre come “la struttura, il confezionamento”, quanto come “il tessuto, la stoffa” della visione; l’idea era quella di mostrare come, in funzione degli stili artistici, ma anche di potenzialità espressive coscienti o inconsapevoli, la rappresentazione della veste e del panneggio nella pittura (e anche nella scultura, nei pezzi esposti peraltro quasi assente) muta col variare dei tempi, e pure delle mode (sia nel senso quasi sartoriale del termine, sia nel senso più generale di gusto di un’epoca). L’idea del “tessuto indossato” come termometro della forza visiva e del potere emozionale dell’immagine viene svolta, senza peraltro recuperare l’idea warburghiana di *Pathosformel* in senso stretto (nel ricco catalogo lo studioso non viene neppure mai citato), a dichiarare da una parte il nesso tra questo specifico settore e le estetiche generali di un periodo stilistico: il panneggio rigido del primo Rinascimento come espressione della geometricità o del recupero delle forme classiche, il panneggio libero e fluttuante come conferma della libertà dei pittori cinquecenteschi, il panneggio svolazzante contro ogni regola fisica specchio dell’estetica barocca dello stupore e della tendenza scenografica; dall’altra, il percorso evidenzia le specificità della storia del costume, nei suoi dettagli tecnici, o allusivi: i personaggi che indossano



abiti volutamente obsoleti, o “all’antica” (con tutti i problemi che pone quindi la tendenza sempre più in voga da parti degli storici dell’arte di datare opere prive di cronologia certa sulla base delle forme degli abiti), o le vere e proprie esibizioni di novità da *haute couture*, nel XVIII o nel XX secolo. Il percorso era, con qualche eccezione, cronologico. Nella prima sezione, “Nudo e moda”, si motivava la proposta di considerare spesso il nudo come “assenza di vestito”, e portatore comunque delle stesse tendenze dell’abbigliamento dell’epoca: “gli artisti usavano le forme di un vestito alla moda come linee guida [...] la donna nuda nell’arte ha sempre goduto della migliore considerazione, per l’occhio del suo tempo, quando sembrava indossare il fantasma di un vestito assente. I pittori hanno sempre enfatizzato le differenti aree del corpo umano femminile nudo nei modi in cui lo avevano già fatto i cambiamenti della moda”. La seconda sezione era dedicata al “panneggio rigido”, quello dei pittori bizantineggianti del ‘200, per esigenze di bidimensionalità voluta, ma anche – in forme diverse – di quelli dei due secoli successivi, che iniziavano a trarre ispirazione dall’antico, ma quasi sempre (almeno secondo quanto qui si proponeva) in forme ‘bloccate’, che si libereranno verso forme più sciolte solo nel tardo ‘400 e soprattutto nel ‘500 (terza sezione), a esplicitare forme di evidente sensualità (quarta sezione) o di voluto artificio (quinta sezione), quando “il panneggio doveva servire a rivelare la scena come se fosse rappresentata sul palcoscenico, vestendo e mettendo in posa le figure non come per un’azione spontanea ma come per una rappresentazione”. Le ultime quattro sezioni si occupavano degli sviluppi successivi, dal XVIII al XX secolo. Nell’esposizione – curata dalla storica del costume Anne Hollander – figuravano veri capolavori della storia dell’arte: seguendo lo scorrere delle sale, da Veronese e Tintoretto, a Mantegna, a van der Weyden, poi El Greco, un meraviglioso Gaudenzio Ferrari, Reni, Caravaggio (una delle versioni del *Fanciullo morso dal ramarro*), giù fino ai grandi ritrattisti del Sei e Settecento (van Dyck, Reynolds, Zoffany), Tiepolo, ad arrivare a Delacroix, Munch, Toulouse-Lautrec, Balla, Modigliani, Matisse, Picasso, Leger ed Ernst; talora accoppiati arditamente – ma sempre con grande coerenza visiva – a foto di star come la splendida Marilyn Monroe del 1954, o un ancor più significativa, in questo contesto, Dorothy Lamour.

S come Shakespeare, Successo e Soldi

Recensione al film : *O come Otello*, regia di Tim Blake Nelson, USA 2002

Lorenzo Bonoldi

L'ultima trasposizione cinematografica dell'Otello di William Shakespeare offre la possibilità di riflettere su uno dei meccanismi che regolano la tradizione letteraria occidentale: il peso – non indifferente – del fattore economico legato alla maggior fortuna di alcuni testi rispetto ad altri. Chi disse che Shakespeare fu lo sceneggiatore più prolifico di tutto lo scorso millennio aveva perfettamente ragione: ogni cosa scritta dalla sua penna si presta ottimamente ad essere trasposta in chiave cinematografica. E ciò è ben noto a registi e produttori, che hanno visto in ogni film tratto da una sua opera la concreta possibilità di riscuotere un gran successo e guadagnare molti soldi. Solo negli ultimi dieci anni – per non sprofondare nella vastissima filmografia precedente – tantissime opere di Shakespeare sono approdate al grande schermo, il più delle volte trasposte in epoche storiche diverse sia da quella originale che dal contemporaneo. È il caso di *Sogno di una notte di mezz'estate*, rivisitato da Michael Hoffman nella Toscana di fine ottocento, di *Pene d'Amor Perdute* di Kenneth Branagh, ambientato ai tempi del secondo conflitto mondiale, di un *Hamlet* ottocentesco dello stesso regista e del *Titus* di Julie Taymor, ambientato in una Roma degli anni '30 antica e postmoderna al contempo (v. la recensione a *Titus* a cura di Paolo Tonin, Engramma 1) Più che assimilarsi alle rare versioni cinematografiche di Shakespeare in chiave contemporanea (come *Romeo+Juliet* e *Hamlet 2000*), la pellicola di Tim Blake Nelson sembra



piuttosto rientrare nel filone hollywoodiano delle tragedie giovanilistiche dell'America "bene", quali *Cruel Intentions* (trasposizione cinematografica di "Le Relazioni Pericolose") e *American Beauty*. In "O" Otello è Odin, l'unico ragazzo di colore di un esclusivo college americano e campione del basket locale; Desdemona diventa Dasy e Jago Hugo. La scena è quella di un campus universitario degli Stati Uniti in cui la nobiltà veneziana veste i panni dei rettori, professori e allenatori di basket. Aldilà dei giudizi sulla qualità della pellicola e sui criteri dell'adattamento, ciò che interessa sottolineare è il fatto che, nella legge dei botteghini e degli incassi, in concordanza con le teorie di Darwin, c'è chi sopravvive all'oblio e chi no. Su alcuni testi della Tradizione Occidentale cala il sipario. Su altri, a cui *Mnemosyne* e *Fortuna* arridono, si spengono le luci delle sale cinematografiche.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
progetto grafico di Silvia Galasso
editing a cura di Francesca Romana Dell'Aglio
Venezia • aprile 2015

www.engramma.org

21

novembre/dicembre

2002

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 21

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE
Alessandra Pedersoli Claudia Daniotti Daniela Sacco Giacomo Dalla Pietà Giovanna Pasini Giulia
Bordignon Katia Mazzucco Lara Squillaro Lorenzo Bonoldi Luca Tonin Maria Bergamo Marianna
Gelussi Monica Centanni Sara Agnoletto Silvia Fogolin Valentina Sinico

COMITATO SCIENTIFICO
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster,
fabrizio lollini, giovanni morelli, lionello puppi

this is a peer-reviewed journal

La Rivista di Engramma n. 21 | novembre/dicembre 2002

©2017 Edizioni Engramma

SEDE LEGALE | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia

REDAZIONE | Centro studi classicA luav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia

Tel. 041 2571461

www.engramma.org

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.

Gelussi | Centanni | Mazzucco | Agnoletto | Bergamo | Bonoldi | Bordignon |
Daniotti | Pasini | Pedersoli | Sacco | Sinico

novembre/dicembre 2002

SOMMARIO

- 7| La *Danza di nudi* di Antonio del Pollaiuolo (1460-75)
MARIANNA GELUSSI
- 13| Mnemosyne Atlas 45
- 17| L'arco, la grisaille, la Ninfa: dal 'come se' alla poetica della contrazione
metaforica
A CURA DEL SEMINARIO MNEMOSYNE
- 27| Increspature e onde mnestiche
A CURA DEL SEMINARIO DI TRADIZIONE CLASSICA, COORDINATO DA
LORENZO BONOLDI
- 29| Da un emblema rinascimentale dei Gonzaga allo spot di un'automobile
- 31| Botticelli e l'arte del ricambio
- 33| Forme espressive del dolore nell'arte del '400: poligenesi da un
prototipo comune?
ALESSANDRA PEDERSOLI
- 35| NEWS | novembre 2002
Copie e 'originali' tra Oriente e Occidente
MARIA BERGAMO
- 39| Le due vite di Lucrezia: da Borgia a Este
LORENZO BONOLDI
- 43| Plutarco figurato
CLAUDIA DANIOTTI

La *Danza di nudi* di Antonio del Pollaiuolo (1460-75)

Un'ipotesi di riconoscimento di modelli iconografici antichi tratti dai sarcofagi dionisiaci ellenistico-romani

Marianna Gelussi

La *Danza di nudi* di Villa la Gallina ad Arcetri (Firenze), dipinta da Antonio del Pollaiuolo tra il 1460 e il 1475, rappresenta una danza estatica 'all'antica' e costituisce un esempio iconografico unico nella Firenze di metà Quattrocento.

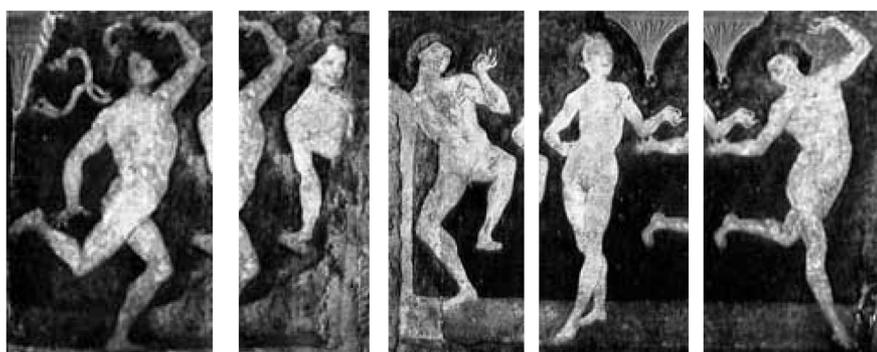
La critica del secolo scorso ha analizzato queste pitture soffermandosi specialmente sullo studio dell'origine della composizione in rapporto all'arte antica, legame apparso immediatamente evidente, sia per il carattere della danza che per la nudità delle figure, per la loro disposizione a 'fregio' e per il contrasto, creato dal loro chiarore contro lo sfondo scuro, tipico delle pitture vascolari antiche.

Basandosi su queste considerazioni di carattere per lo più stilistico, i diversi studi indicano alternativamente, quali fonti di ispirazione per l'artista fiorentino, o i motivi dipinti sui vasi greci o quelli a figure rosse dei vasi etruschi, ma senza cercare mai di sostenere puntualmente, su dati di disponibilità verificati dalle fonti, la derivazione dai modelli antichi.

Non è mai stata approfondita la possibilità che le fonti iconografiche a



Antonio del Pollaiuolo, *Danza di nudi*,
pittura su muro, 1460-75, Villa la Gallina,
Arcetri (Firenze)



da sinistra

Danzatore A, sarcofago, 140-150 d.C., Vaticano, Cortile Ottagonale (vedi la serie Danzatore A)

Danzatore B, sarcofago, III secolo, Dresda, Staatliche Skulpturensammlung (vedi la serie Danzatore B)

Danzatore C, sarcofago, fine II secolo, Nuneaton (Warwickshire), Arbury Hall (vedi la serie Danzatore C)

Danzatore D, sarcofago, II secolo, Roma, Casino Rospigliosi (vedi la serie Danzatore D)

Danzatore E, sarcofago, periodo tardo adrianeo-primantoniniano, Roma, Museo delle Terme (vedi la serie Danzatore E)

disposizione di Antonio del Pollaiolo potessero essere le rappresentazioni dionisiache scolpite sui sarcofagi ellenistico-romani, il repertorio classico a cui gli artisti fiorentini del Quattrocento guardavano sempre con assiduità e dal quale traevano le forme che segnarono l'irruzione del movimento e dell'espressività 'all'antica' nella pittura 'moderna' rinascimentale.

Solo Eve Borsook, nel 1980, rileva, a margine di un lavoro sulla pittura murale fiorentina, la corrispondenza posturale tra le figure del fregio della Gallina e quelle di alcuni baccanti raffigurati sui sarcofagi ellenistico-romani.

Uno studio sistematico del repertorio decorativo dei sarcofagi a rappresentazioni dionisiache ha permesso di identificare con una buona dose di approssimazione i 'tipi' dai quali derivano le posture delle figure dipinte alla Gallina. Ogni danzatore deriva da una tipologia precisa di baccante così come veniva rappresentato nell'antichità ma, diversamente da come appare sui sarcofagi, viene ritratto completamente nudo e deprivato degli attributi tipici del corteo dionisiaco.

I 'tipi' ripresi da Antonio del Pollaiolo ricorrono sistematicamente all'interno delle decorazioni dei sarcofagi dionisiaci, la cui composizione avveniva come una sorta di *collage* di figure 'standard' tratte da un repertorio fisso 'di bottega' e riprodotte serialmente. Solo per uno dei danzatori – il terzo del fregio – dobbiamo ricorrere a un originale unico: si tratta del sarcofago proveniente da Orvieto e conservato alla Arbury Hall, perché noto e copiato da altri artisti fiorentini coevi ad Antonio del Pollaiolo e di cui rimane testimonianza anche in un disegno di Cassiano Dal Pozzo oggi alla Royal Library di Windsor.

Per ognuna delle figure dipinte dall'artista fiorentino a Villa la Gallina possono essere invece indicati più modelli tratti da diversi esemplari antichi noti. È proprio il carattere tipologico dei danzatori, la presenza di una 'serie', oltre che la specularità evidente delle figure dipinte da Antonio rispetto ai modelli presentati, a legittimare questa ipotesi di derivazione e a rendere in un certo modo secondaria l'identificazione del modello preciso studiato da Antonio, poiché egli prese ispirazione solo da alcuni degli esemplari della serie tra loro perfettamente equivalenti, all'epoca noti.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Battisti 1981

E. Battisti, *Villa la Gallina ad Arcetri: la danza dopo il bagno*, in *Cicli pittorici. Storie profane*, Milano 1981, pp. 98-99.

Borsook 1980

E. Borsook, *Antonio del Pollaiuolo. Frieze of Nude Dancers*, in *The Mural painters of Tuscany from Cimabue to Andrea del Sarto*, Oxford 1980, pp. 111-113.

Chastel 1959

A. Chastel, *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*, [Paris 1959] tr. it. Torino 1964, pp. 68-76.

Cipriani 1980

G. Cipriani, *Il mito etrusco nel Rinascimento fiorentino*, Firenze 1980, pp. 15-36.

Clark 1959

K. Clark, *Il nudo. Uno studio della forma ideale*, [Washington 1956] tr. it. Milano 1959, p. 197.

Cocke 1984

R. Cocke, *Art and Politics in a Drawing by Antonio Pollaiuolo*, "Master drawings" XXII, 1984, pp. 173-177.

Colacicchi 1943

G. Colacicchi, *Antonio del Pollaiuolo*, Firenze 1943, p. XXI.

Cruttwell 1900

M. Cruttwell, *The Pollaiuolo*, London 1900, pp. 115-116.

Fusco 1979

L. Fusco, *Pollaiuolo's Use of the Antique*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" XLII, 1979, pp. 257-263.

Logan 1897

M. Logan, *Découverte d'une fresque de Pollaiuolo*, "Cronique des Arts", 1897, pp. 343-344.

Mansfield 1922

M. Mansfield, *A Family of Decent Folk. 1200-1741*, Firenze 1922, p. 83.

Matz 1968

F. Matz, *Die dionysischen Sarkophage*, Berlin 1968.

Nocentini

S. Nocentini, *Sculture greche etrusche e romane del Museo Bardini in Firenze*, Roma 1965, p. 23.

Ortolani 1948

S. Ortolani, *Il Pollaiuolo*, Milano 1948, p. 76.

Pons 1994

N. Pons, *I Pollaiuolo*, Firenze 1994, p. 18.

Sabatini 1944

A. Sabatini, *Antonio e Piero del Pollaiuolo*, Firenze 1944, p. 32.

Shapley 1919

F. R. Shapley, *A Student of Ancient Ceramics, Antonio Pollaiuolo*, "The Art Bulletin" II, 1919, pp. 78-86.

Van Marie 1929

R. Van Marle, *Antonio and Piero del Pollaiuolo and their Followers, in The development of the Italian schools of painting, XI*, The Hague 1929, p. 342.

Vickers 1977

M. Vickers, *A Greek Source for Antonio Pollaiuolo's Battle of the Nudes and Hercules and the Twelve Giants*, "The Art Bulletin" LIX, 1977, pp. 182-187.

Warburg 1966

A. Warburg, *L'ingresso dello stile ideale anticheggiante nella pittura del primo Rinascimento (1914)*, in *La rinascita del paganesimo antico*, [Leipzig-Berlin 1932] tr. it. Firenze 1966, p. 297.

ABSTRACT

A THEORETICAL RECOGNITION OF DIONYSIAN ICONOGRAPHY FROM ANTIQUITY TAKEN FROM HELLENISTIC-ROMAN SARCOPHAGI

The *Danza di Nudi* in Villa Gallina in Arcetri (Florence), painted by Pollaiuolo between 1460 and 1475 depicts an ecstatic dance all'antica, and is a unique example of iconography in the middle of the fifteenth century.

Critics during the last century analysed these paintings, dwelling particularly on the origins of the composition in relation to the art of antiquity, a connection which was blatantly apparent both because of the dance and the nudity of the figures and their frieze-like arrangement, and because of the contrast created by their clarity against a dark background, typical of vase painting in antiquity.

These mainly stylistic considerations indicate alternative sources of inspiration for the artist: either the painted motifs on Greek vases or the red figures of Etruscan vases. These studies, however, on the evidence available from the sources, make no attempt at establishing definitively that the inspiration is derived from ancient models.

The possibility that the iconographic sources available to Antonio Pollaiuolo could have been the Dionysian images sculpted on Hellenistic-Roman sarcophagi which supplied the repertory of classical forms Florentine artists increasingly sought during the Quattrocento, and from which they took those forms that signalled the irruption of movement and expressiveness all'antica in modern Renaissance painting, has never been fully explored, although Eve Borsook, in her work on Florentine wall-painting (1980), observes the postural similarity between the figures in the frieze in Villa Gallina and those of some Bacchantes on the Hellenistic-Roman sarcophagi.

A systematic analysis of the decorative repertory on the sarcophagi with Dionysiac images has made it possible to identify with a fair dose of approximation the types from which the postures painted in Villa Gallina derive. Each of the dancers derives from a precise typology of Bacchante as represented in antiquity, but unlike the way they appear on the sarcophagi, they are depicted naked and without the attributes typical of the Dionysian retinue. The types that have been taken up by Pollaiuolo can be seen systematically within the decorative schemes of the sarcophagi which were composed like a collage of standard figures taken from a fixed workshop repertory and were produced in serial fashion. Only in the case of one dancer is it necessary to resort to one single sarcophagus

- the sarcophagus that comes from Orvieto and is now preserved at Arbury Hall, because it was known and copied by other Florentine artists contemporary with Pollaiuolo, evidence of which can be seen in the drawing by Cassiano dal Pozzo, in the Royal Library at Windsor.

For each of the figures painted by Pollaiuolo in Villa Gallina one can find several drawn from various well-known ancient models. It is precisely the typology of the dancers, the presence of a series, as well as the obvious specularity of the painted figures by Pollaiuolo in relation to the models represented, that legitimises our hypothesis of their derivation, and that makes the identification of the precise model studied by Pollaiuolo of secondary importance because he took his inspiration only from a few of the examples of the series which match perfectly and were known at the time.

COMPENDIUM

ICONOGRAPHICA EXEMPLARIA A DIONYSIACIS SARCOFAGIS HELLENISTICO-ROMANIS DESCRIPTA

Nudorum saltatio quam Pollaiolus ad Florentiam, in villa Gallinavulgo dicta, pinxit inter annum 1460 et 1475 aesthaticam saltationem veterum ex more repraesentat, quod unicum exemplar iconographicum apud Florentinos medio saeculo XV fuit.

Superioris saeculi studiosi has imagines examinaverunt, id maxime spectantes, ut, antiquorum quoque artibus collatis, originem dispositionis repeterent. Haec cum antiquis quanta continerentur cognatione facile intellegi poterat ex animo saltantium, e nuditate, e dispositione, ex splendore figurarum obscuris recessibus repugnante, quod picturis antiquorum vasorum maxime consentaneum fuit. Quantum debuisset Pollaiolus vasis sive Graecis sive Etruscis saepe scriptum est, certis tamen exemplaribus silentio praeteritis.

Nemo vero unquam coniectaverat Antonium Pollaiolum Dionysiacas imagines Ellenistico-Romanas sarcophagis insculptas iuisse. Quas Florentini artifices effingere solebant, ea causa ut motum et quasi quendam animum suis operibus inferrent.

Haec Eve Borsok anno 1980 prima suspicata est. Hinc factum est ut, sarcophagis Dionysiatis recensitis, typi detegerentur quibus nituntur saltantium habitus, quos supra memoravimus.

Unusquisque saltatorum ad quandam Bacchicam antiquam typologiam referri potest, praeterquam quod hi recentiores nudi omnino sunt neque signa Dionysiati comitatus proferunt. Quae exemplaria Pollaiolus in sua opera induxit, ea in Dionysiatis sarcophagis extant. Sarcophagorum vero figurae, quae semper eadem erant, aliae aliis iuxta ponebantur.

Mnemosyne Atlas 45

Gesti al grado superlativo: dalla *grisaille* alla realtà dipinta

Le più intense formule patetiche antiche non sono solo relegate al linguaggio metaforico della 'scultura dipinta' ma animano i protagonisti delle opere di Ghirlandaio: dai rilievi scolpiti si staccano e entrano in scena i personaggi dell'ancella-angelo-Salomè, delle madri in fuga, dei soldati antichi. Anche le figure eroiche (i duci antichi) sono richiamate alla



vita dalla freddezza del marmo, come simbolo della consapevolezza di sé.

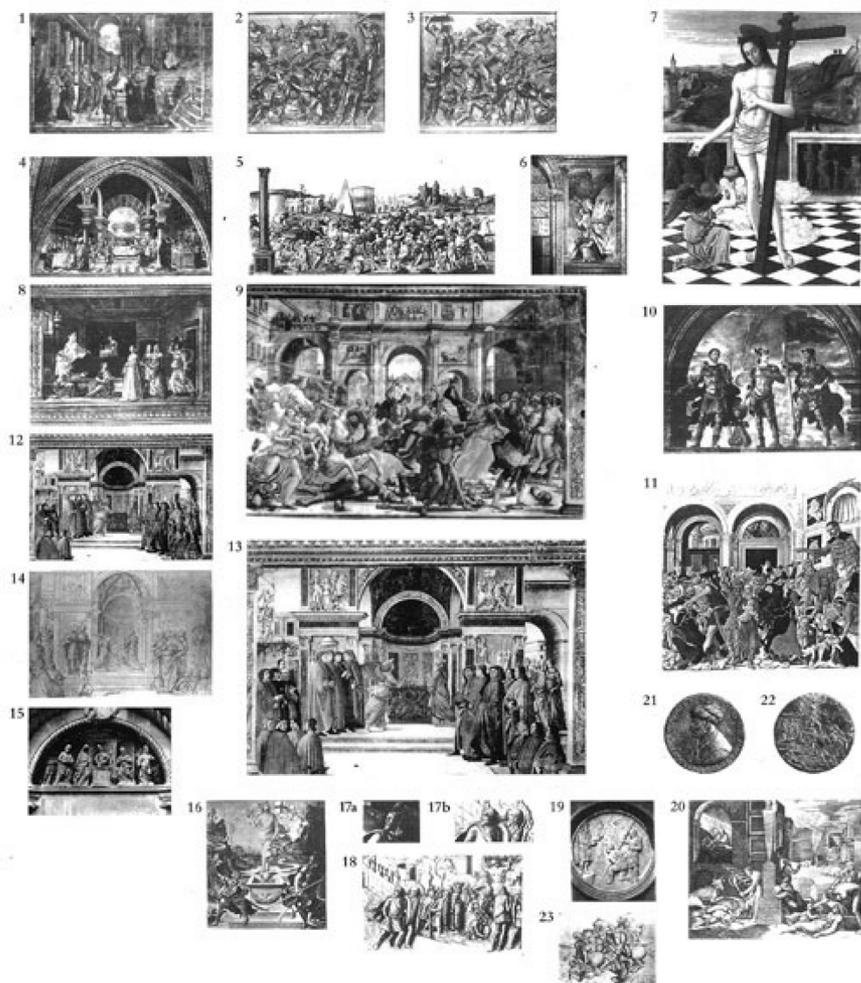
Gestures to a superlative degree: from *grisaille* to painted reality

The most intense formulae of emotion are not only kept at a metaphorical distance, as sculptures painted *en grisaille*: they enliven the characters depicted by Ghirlandaio. The handmaiden, the angel, Salome, the fleeing mothers and the soldiers: they all seem to 'leave' the reliefs, and enter the scene. Ancient heroes and commanders too, are brought to life, as a symbols of contemporary self-awareness, out of the coldness of marble.

Superlative der Gebärdensprache. Übermut des Selbstbewusstseins. Einzel-Heros, heraustretend aus der typologischen Grisaille. Verlust des "Wie der Metapher".

Superlativi del linguaggio gestuale. Esaltazione dell'autoconsapevolezza. Eroe individuale emergente dalla tipologia della grisaille. Perdita del "come della metafora".

1. Domenico Ghirlandaio, *La presentazione della Vergine al tempio*, affresco, 1485-1490, Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni
2. 3. Bertoldo di Giovanni, *Scene di battaglia*, bassorilievo in bronzo, 1485-1490, Firenze, Museo Nazionale del Bargello
4. Domenico Ghirlandaio, *Banchetto di Erode*, affresco, 1485-1490, Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni
5. Bartolomeo di Giovanni, *La pace dei Romani con i Sabini*, dipinto, ultimo terzo del sec. XV, Roma, Galleria Colonna
6. Domenico Ghirlandaio, *Martirio di San Pietro*, affresco, 1485-1490, Firenze, Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni
7. Giovanni Bellini, *Il sangue del Redentore*, sullo sfondo un parapetto con scene di sacrificio pagano *en grisaille*, dipinto, 1460, London, National Gallery
8. Domenico Ghirlandaio, *La nascita di San Giovanni Battista*, affresco, 1485-1490, Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni
9. Domenico Ghirlandaio, *La Strage degli Innocenti*, affresco, 1485-1490, Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni
10. Domenico Ghirlandaio, *Bruto, Muzio Scevola e Camillo*, affresco, 1481-1485, Firenze, Palazzo Vecchio, Sala dei Gigli
11. Matteo di Giovanni, *La Strage degli Innocenti*, dipinto, 1491 ca., Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte
12. Domenico Ghirlandaio, *Un angelo annuncia a Zaccaria la nascita di suo figlio Giovanni*, affresco, 1485-1490, Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni
13. Domenico Ghirlandaio, *Un angelo annuncia a Zaccaria la nascita di suo figlio Giovanni*, affresco, 1485-1490, Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni
14. Domenico Ghirlandaio, *Un angelo annuncia a Zaccaria la nascita di suo figlio Giovanni*, disegno preparatorio per l'affresco a Firenze, Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni, Wien, Graphische Sammlung Albertina
15. Jacopo e Tommaso Rodari, *Presentazione al tempio con rilievo di Ercole (?) sull'altare*, bassorilievo, 1491-1509, Como, Duomo, lunetta del portale nord
16. Davide e Benedetto Ghirlandaio (su disegno di Domenico Ghirlandaio), *Resurrezione*, dipinto, post 1494, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie



17a. Davide e Benedetto Ghirlandaio (su disegno di Domenico Ghirlandaio), *Testa di una guardia del sepolcro in fuga, particolare dalla Resurrezione*, dipinto, post 1494, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie

17b. Bottega di Domenico Ghirlandaio, *Teste di due Daci in fuga davanti ai Romani*, da un bassorilievo della Colonna Traiana, particolare di un disegno a penna sfumato da un album di schizzi, 1490 ca., Escorial, Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo el Real, Cod. Escorialensis 28-II-12, fol. 63

18. Bottega del Ghirlandaio, *Fuga dei Daci davanti ai Romani*, da un bassorilievo della Colonna Traiana, disegno a penna sfumato da un album di schizzi, 1490 ca., Escorial, Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo el Real, Cod. Escorialensis 28-II-12, fol. 63

19. Maso di Bartolomeo, *Un prigioniero viene condotto dinanzi all'imperatore*, tondo in marmo dal

modello di una gemma antica, 1452, Firenze, Palazzo Medici-Riccardi, cortile

20. Marcantonio Raimondi (da Raffaello), *La peste frigia (Il Morbetto)*, acquaforte su rame, 1520 ca.

21. Bertoldo di Giovanni, *Profilo di Maometto II*, dalla Medaglia di Maometto II (recto), 1482

22. Bertoldo di Giovanni, *Il sultano Maometto II guidato dal dio della guerra Marte porta in trionfo dietro di sé tre terre conquistate (Grecia, Trebisonda e Asia)*, dalla Medaglia di Maometto II (verso), 1482

23. Lorenzo Zacchia, *La Battaglia di Anghiari*, incisione su rame da una copia dell'affresco di Leonardo da Vinci, 1503-1508, Firenze, Palazzo Vecchio, Sala del Consiglio, 1558

L'arco, la grisaille, la Ninfa: dal 'come se' alla poetica della contrazione metaforica

Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola 45

coordinato da Monica Centanni e Katia Mazzucco, con la collaborazione di Sara Agnoletto, Maria Bergamo, Lorenzo Bonoldi, Giulia Bordignon, Claudia Daniotti, Giovanna Pasini, Alessandra Pedersoli, Linda Selmin, Daniela Sacco, Valentina Sinico

a cura del Seminario Mnemosyne

Al centro del montaggio di tavola 45 campeggiano le riproduzioni del Miracolo di San Zaccaria e della Strage degli Innocenti dipinte da Ghirlandaio in Santa Maria Novella. La giustapposizione delle due opere, cardine e cerniera dell'intero pannello, identifica immediatamente gli snodi tematici principali della tavola: il contrasto tra la compostezza del miracolo e i superlativi gestuali della strage; il protagonismo formale e semantico dell'arco trionfale; l'emergere dell'espedito tecnico del rilievo antico en grisaille (battaglie, trionfi, rituali pagani); la centralità della figura di Ghirlandaio come interprete esemplare dell'evoluzione dell'atteggiamento del primo Rinascimento fiorentino nei confronti dell'antico; la pratica della copia dai rilievi antichi.

Gran parte delle figure che compongono la tavola è costituita da opere di Domenico Ghirlandaio, pittore conteso dalla committenza borghese fiorentina alla fine del '400: in particolare si tratta degli affreschi del pittore conservati nella cappella della famiglia Tornabuoni in Santa Maria Novella a Firenze.

Lungo il margine sinistro del montaggio si riconoscono infatti *La presentazione della Vergine al tempio* (fig. 1), il *Banchetto di Erode* (fig. 4), la *Nascita del Battista* (fig. 8) e il *Sacrificio di Zaccaria* (fig. 12), presente anche nella versione del disegno preparatorio (fig. 14). In posizione enfatica al centro della tavola, altre due opere del Ghirlandaio: ancora il *Sacrificio di Zaccaria* (fig. 13) e la *Strage degli Innocenti* (fig. 9); poi il *Martirio di San Pietro Martire* (fig. 6), un altro elemento della decorazione della cappella Tornabuoni; la *Resurrezione* di Davide Ghirlandaio, fratello del più famoso Domenico (figg. 16 e 17a) conservato alla Gemäldegalerie

di Berlino; e un disegno ascrivibile alla bottega di Domenico, che riporta alcuni episodi della decorazione della Colonna Traiana (figg. 17b e 18). Infine, lungo il margine destro della tavola, un'ultima presenza: *Bruto, Muzio Scevola e Camillo*, dipinto a fresco conservato a Firenze in Palazzo Vecchio e attribuito a Davide Ghirlandaio (fig. 10), riferibile questa volta alla committenza medicea.

Il percorso di lettura della tavola si snoda attraverso una serie di composizioni pittoriche evidenziate da una ben definita struttura architettonica che articola e detta il ritmo a ogni singola scena: in molte delle figure l'arco funge da cassa di risonanza, da elemento che amplifica il senso delle composizioni ed esalta il ruolo dei personaggi principali. L'arco, dunque, ha certo un valore di cornice formale e compositiva – come arco reale della cappella in cui si trovano gli affreschi o come arco immaginario che funge da quinta scenica ai singoli episodi – ma risulta essere anche l'elemento protagonista della scena raffigurata da un punto di vista semantico. Negli episodi della *Strage degli Innocenti* e del *Miracolo di San Zaccaria* (figg. 9 e 12) l'arco antico contestualizza inequivocabilmente l'evento biblico nella sua realtà storica, ed è anche, in riferimento alla celebrazione 'religiosa' del trionfo imperiale, un rimando simbolico alla sacralità del rito, come sacrificio cruento che si rispecchia nell'empietà della strage, o come sacrificio sublimato nel miracolo che prelude all'avvento di Cristo.

L'arco sottolinea l'importanza di singole figure, come la svelta silhouette della Vergine che sale rapida i gradini del tempio (fig. 1), *Erode e Salomè* (fig. 4), *L'angelo e Zaccaria* (figg. 12, 13 e 14); o evidenzia lo stile dell'azione di gruppi di personaggi, come la furia assassina e scomposta dei soldati del re giudeo nella *Strage degli Innocenti*, sia nella versione del Ghirlandaio (fig. 9) sia in quella di Matteo di Giovanni (fig. 11); o come anche la composta ieraticità dei personaggi nel bassorilievo raffigurante la *Presentazione di Gesù al tempio* di Tommaso Rodari nel portale del Duomo di Como (fig. 15). La quinta architettonica circonda anche situazioni estranee al contesto religioso-rituale, ad esempio la gravità degli *exempla* eroici (fig. 10), e il silenzio della morte (fig. 20).

L'arco diviene il luogo in cui si intersecano e si allacciano il tema della storia cristiana e quello della storia romana, i valori espressivi classici e il mondo rinascimentale: è l'arco del tempio (figg. 12, 13 e 14) ma è soprattutto l'arco trionfale romano (fig. 9), che, nella pratica artistica del XV secolo, costituiva l'oggettivo 'magazzino di *spolia* antichi', il deposito visibile e accessibile in cui si conservava un vasto repertorio di forme e modelli

figurativi da cui l'artista moderno poteva trarre confronti.

A questo proposito, uno snodo tematico fondamentale del montaggio è la decorazione *en grisaille* presente in molte figure della tavola: la ripresa di temi e formule iconografiche classiche nella finzione pittorica diviene il 'poro', l'espedito e il passaggio, attraverso il quale il pathos antico penetra nelle singole scene, sia dal punto di vista prettamente formale di riuso del modello, sia dal punto di vista dell'assimilazione delle formule patetiche come engrammi validi per l'espressione dell'esperienza emotiva umana. Come pratica artistica, la *grisaille* costituisce uno dei primi supporti eloquenti della trasmissione della classicità: gli spolia dell'antichità vengono innanzi tutto copiati consapevolmente dagli artisti del Rinascimento nei taccuini di disegni e quindi riutilizzati nei dipinti (figg. 16 e 17a, 17b e 18). Nel saggio del 1914 *L'ingresso dello stile anticheggiante nella pittura del primo Rinascimento* Warburg scrive:

“Il dipinto centrale della tavola d'altare, creata dal Ghirlandajo e dai suoi fratelli per la cappella Tornabuoni, ha sul tergo la risurrezione di Cristo, e qui irrompe la formula-modello del pathos degli antichi, giungendo sino all'espressione del timore tragico. Il Redentore, che si leva dalla tomba, spaventa ed agita sommamente i tre custodi pagani. L'uno di essi fugge, il vestito mosso e lo scudo sollevato in atto di difesa sopra la testa barbata. Il libro di disegni del Ghirlandajo ci mostra il modello: il barbaro fuggente della colonna traiana. [...] Il custode che si precipita via verso sinistra può addirittura essere riferito direttamente al suo ideale, certo non raggiunto in tutto, cioè alla testa dell'urlante Medusa alata che egli porta in rilievo come stemma sullo scudo. [...] Ora, guardando meglio la posizione e il rozzo viso baffuto del guerriero seduto, il quale alza le mani, mi sembra che anche il suo prototipo si potrà un giorno ritrovare nell'ambito di quella scultura trionfale che celebra le vittorie sui Galli”.

È dunque dalla *dynamis* delle *grisailles* tratte dall'antico che, secondo l'intenzione ermeneutica di Warburg, dagli artisti del primo Rinascimento viene derivato il pathos di alcune figure di tavola 45. In particolare, l'inaspettata rottura della staticità che caratterizza il ritratto borghese dei committenti è stigmatizzata, nella serie di figure a sinistra nel montaggio, dall'irruzione della figura gradiva con ventilata veste, sia essa personaggio femminile protagonista (figg. 1 e 4) o secondario (figg. 1 e 8), oppure figura angelica (figg. 12, 13 e 14). Così Warburg:

“Se con questi libri di disegni [con copie di opere d'arte antiche], consideriamo il mondo delle figure generalmente così placide e dignitose

del Ghirlandajo, notiamo che alcune di esse, che si staccano dall'insieme per la mobilità dell'espressione e delle vesti, del tutto inopportuna in quell'ambiente, ubbidiscono in quella loro patetica condotta all'autorità degli antichi riscoperti; hanno dovuto infatti imparare (come è dimostrabile appunto nei particolari in base ai libri di disegni) il loro stile vivacemente espressivo *all'antica* da veri sarcofagi antichi formulanti il tragico pathos dei miti greci, e dalle sculture trionfali che formularono plasticamente il pathos imperatorio della vita eroica romana. Dunque, come quelle formule patetiche della mimica riuscirono a penetrare perfino in questo mondo della monumentale pittura sacra narrativa che più delle altre resisteva, la robusta forza del realismo era già scossa fin dal Quattrocento”.

Il tema è articolato e sviluppato nelle successive tavole 46 (immagine della ninfa) e 47 (angelo). Altro esempio di pathos amplificato è l'atto di aggressione irruente e violenta concentrato nell'episodio della *Strage* (figg. 9 e 11) e nella *Morte di San Pietro Martire* (fig. 6). Scrive ancora Warburg:

“Delle formule patetiche dell'arco di trionfo romano il Ghirlandajo fece uso ancor molto più drastico nell'affresco della strage degli innocenti. [...] Il Ghirlandajo lavora qui con un temperamento mutuato da altri: egli ispira a uomini e donne il pathos dell'arco trionfale, stranamente non in base ai rilievi fittizi dell'arco di trionfo sullo sfondo, bensì in prima linea in base alla vittoria di Traiano sui barbari, che è l'altro rilievo sul lato interno dell'arco di Costantino. [...] La cosa essenziale è che qui il Quattrocento primitivo che noi contempliamo con tanto gusto per la sua “ingenua” placidità, precipita nell'estremo stile barocco della mimica; e precisamente con l'espressa responsabilità dell'arte pagana degli avi, vorremmo dire “colla licenza degli anteriori”. È significativo che già il Vasari, da vero cinquecentista, ammirasse con entusiasmo proprio questa “baruffa bellissima”. Un motivo di orrore trova il suo particolare elogio: il lattante che sanguina per una ferita al collo succhia ancora dal petto della madre in fuga latte e sangue insieme. [...] Certo, nel 1490 Domenico poteva ancora accudire tranquillamente ai suoi tentativi di mescolare vita attuale e antichità; era ancora in vita Lorenzo il Magnifico, e Lorenzo Tornabuoni non aveva ancora dovuto piegare il capo sotto il colpo dei partigiani del Savonarola”.

L'espedito tecnico della *grisaille* è innanzi tutto forma pittorica della figura retorica del paragone: in quanto scultura dipinta, la *grisaille* ripropone il modello mantenendolo su un piano altro rispetto alla realtà – anch'essa *ficta* – dell'affresco. La pittura è ‘come’ la scultura, e la deduzione dall'arte classica resta letterale: nei taccuini di disegni e negli sfondi architettonici, pur traslate in pittura, le figure del bassorilievo sono esattamente ‘come’ le sculture antiche. Anzi, nella logica interna della

raffigurazione, sono vere sculture antiche che ornano un vero arco, sia quello trionfale romano, sia quello dell'edificio religioso. Ma, nel tentativo di "mescolare vita attuale e antichità", il 'come' del paragone viene meno, a favore di una contrazione metaforica in cui i soldati – dipinti sì, ma 'in carne ed ossa' rispetto alla grisaille sullo sfondo – assumono i medesimi atteggiamenti patetici dei loro prototipi di marmo: diventano anch'essi, investiti dalla 'emozione' dell'antico, figure antiche che si muovono *all'antica*.

Compositivamente, la trasformazione stilistica che intensifica il movimento delle figure in primo piano nella *Strage*, si mantiene invece a un livello intermedio nel *Sacrificio di San Zaccaria* (fig. 13): l'accentuazione patetica investe la sola immagine dell'angelo, a metà tra le sculture dello sfondo architettonico, già presenti sull'arco in figura 9 e dunque genuinamente antiche, e i personaggi composti della Firenze contemporanea che arrivano fino al boccascena dell'affresco, testimoni oculari per fede, in età ormai *sub lege christiana*, della verità del miracolo.

Ed è proprio al centro della tavola, coprotagonista della composizione insieme alla scena del massacro di figura 9, che si autocelebra la committenza: la borghesia fiorentina simboleggiata dalla consorteria Tornabuoni si raccoglie al cospetto dell'evento miracoloso del messaggio divino. La pacatezza del mercante borghese contemporaneo si trova dunque ad essere contrapposta alla violenza incontenibile del guerriero antico. Ne *Il Cicerone* del 1855 Burckhardt, di fronte al dipinto, suggerisce:

“Ciò che qui ci conquista col suo fascino, non è il contenuto drammatico ma la rappresentazione nobile e convincente dell'esistenza, di cui sappiamo che è la trasfigurazione della vita fiorentina contemporanea: un'esistenza piacevole, dignitosa e sana, che tanto più c'innalza lo spirito, quanto più ci parla un linguaggio reale”.

E Warburg, nel saggio *Arte del ritratto e borghesia fiorentina* (1902), sottolinea come:

“Il modesto privilegio del fondatore, di trattarsi devotamente in un angolo del quadro, è ampliato liberamente dal Ghirlandajo e dal suo committente a diritto di libero ingresso dalla loro completa raffigurazione nella sacra narrazione stessa, come spettatori o addirittura come persone agenti della leggenda”.

Ma in realtà le figure dei mercanti fiorentini agiscono in tutt'altro modo

rispetto alle figure antiche agitate dall'impeto patetico che sono relegate nello sfondo artificiale della grisaille o rispetto all'immagine dell'angelo che irrompe al centro della scena da una dimensione altra: i committenti non parlano il linguaggio delle *Pathosformeln*, ma dialogano con tratti e gesti eloquenti e scambi di sguardi, combinando il tono monumentale della pittura sacra italiana con quella "candida innocenza dell'osservare" che caratterizza la ritrattistica devozionale nordica in voga nella Firenze medicea.

Nelle due figure centrali nella sintassi di tavola 45 vediamo un continuo rimbalzare di temi, di periodi storici e di modalità di ricezione e rappresentazione dell'antico: secondo le parole di Warburg, da una parte i rilievi classici sembrano "semplicemente essere appesi alla lista di presenza della riunione familiare, quasi una specie di solenne sigillo in stile romano" che conferisce autorevolezza alla presenza tutta realistica, prosastica, della consorteria Tornabuoni – profana ma devota. Dall'altra, nella scena del massacro – pagano e profanatore rispetto alla pietas del sacrificio – "i liberti dell'antica mimica patetica non si lasciavano più trattenere a una pia distanza" nei rilievi dello sfondo, ma si incarnano metaforicamente nei soldati e nelle madri in lotta, diventano cioè immagini vive e reali, tanto quanto i mercanti fiorentini della figura 13 sottostante, e addirittura più impulsivamente spontanei. Allo stesso modo la serie di personaggi religiosi che si susseguono a sinistra nel montaggio ha come inconfessata protagonista la figura patetica della *ninfa*, che "non ha nulla di orgiastico; ciò nonostante anch'essa fa parte, nella visione del mondo savonaroliana, dei tipi di quella insolente vanità pagana, la cui immagine non doveva più essere tollerata nelle chiese".

Accanto alle opere del Ghirlandaio e della sua bottega, tutte strettamente legate alla realtà fiorentina, compaiono pitture e sculture ascrivibili alla realtà toscano-fiorentina di quegli anni o ad artisti ad essa legati e assonanti per tema o suggestioni iconografiche con il resto della tavola: il bassorilievo bronzeo di Bertoldo di Giovanni raffigurante una Scena di battaglia tratta da un sarcofago antico conservato a Pisa (figg. 2 e 3) e la medaglia di Maometto II che raffigura sul verso il sultano come *triumphator* (figg. 21 e 22), due dipinti dei fiorentini Bartolomeo di Giovanni – *la Pace dei Romani coi Sabini* (fig. 5) – e Matteo di Giovanni – *la Strage degli Innocenti* (fig. 11). E ancora altre opere direttamente o indirettamente legate al contesto fiorentino: a iniziare da un bassorilievo in marmo di Maso di Bartolomeo del palazzo Medici-Riccardi (fig. 19), fino ad opere del Rinascimento maturo, come l'incisione dalla battaglia di Anghiari di Leonardo

per Palazzo Vecchio (fig. 23) e l'incisione di Marcantonio Raimondi da Raffaello (fig. 20), quando ormai la rappresentazione dell'intensificazione del movimento è una prassi artistica consolidata.

Due sole sono le eccezioni rispetto al *milieu* fiorentino, significativamente poste agli antipodi del montaggio: il bassorilievo di Tommaso Rodari per il Duomo di Como (fig. 15), ma soprattutto la tavola di Giovanni Bellini con il Sangue del Redentore (fig. 7) in posizione enfatica al vertice destro della tavola. Bellini non solo ha una posizione eccentrica ed eccezionale nel montaggio, ma l'inserzione di un'opera belliniana risulta essere addirittura un *hapax* nell'intero *Atlante*: un'unicità che rafforza il significato di questa presenza nella sintassi della tavola in esame. Il dipinto veneziano è veramente, e da più punti di vista, straordinario rispetto al superamento della logica del 'come' che percorre, irradiandosi dalle figure centrali, tutta la tavola: qui le grisailles della balaustra mantengono il loro status di 'paragone figurativo' e corrispondono simbolicamente – testimoni del compimento del sacrificio pagano nel sacrificio perfetto di Cristo – alla scena in primo piano, in cui il Salvatore è contemporaneamente sacerdote e vittima del rito. Tutto è simbolico-allegorico nei significati (come il *temenos* artificiale, qui privo della cornice architettonica dell'arco, in cui avviene quest'altra 'sacra allegoria' belliniana), ma anche realissimo nella resa dei dettagli: la finzione artistica è 'icona', nel senso di veridico ritratto, della rivelazione religiosa. Ancora, Cristo con la Croce è insieme attore della formula di pathos per eccellenza, ma interpreta anche una formula posturale in quanto figura stante, e infine propone con le mani un doppio gesto eloquente, di compassione – la mano al costato – e di ostensione salvifica – la mano esposta a mostrare le stigmate – nuova versione della *salus* romana.

Significativa è la giustapposizione della figura stante in contesto cristiano e pagano, come testimone di un sacrificio sublimato o superato: è la sofferenza composta e memore del Cristo belliniano (fig. 7), ma è anche il trionfo del Cristo risorto, vittorioso sulla morte, di Ghirlandaio (fig. 16) e l'*exemplum virtutis* dell'eroe romano, Muzio Scevola (fig. 10). Questi modelli ideali di sacrificio e di vittoria dovevano essere ben presenti ai committenti rinascimentali – l'affresco di Palazzo Vecchio in figura 10 era stato eseguito per conto della famiglia Medici – tanto che la medesima consapevolezza di sé promana anche dai ritratti dei Tornabuoni, che perseguono contemporaneamente l'atteggiamento del condottiero antico *compos sui* e la devozione dell'*imitatio Christi*.

Immagine stante è anche la figura della sovranità rappresentata *en grisaille* dall'imperatore nelle scene di *adlocutio* (figg. 9, 12, 14, 20) e da due altri personaggi regali, entrambi, a diverso titolo, avversari della cristianità: il sultano turco conquistatore di Costantinopoli, Maometto II (fig. 21), ed Erode, involontario mandante del sacrificio di Giovanni Battista – rappresentato anche a banchetto, 'in maestà', in Ghirlandaio (fig. 4) – terribile e malvagio sterminatore di infanti in Matteo di Giovanni (fig. 11).

Un confronto con il pannello precedente e quello successivo alla tavola 45 consente di identificare parentele formali e semantiche che rivelano una sorta di antesignana struttura ipertestuale di *Mnemosyne*.

Il montaggio del pannello 44 è concentrato su uno degli elementi ripresi, ma con altro accento, nella tavola 45: la tecnica del finto rilievo a *grisaille* come possibile 'permesso d'entrata' del pathos antico, anche nei contesti devozionali della borghesia. Tanto i rilievi veri di Sangallo nel monumento sepolcrale Sassetti, quanto quelli finti di Ghirlandaio in Santa Trinita e Santa Maria Novella sono presentati come testimonianza di questa pratica di inserimento dell'antico, in controluce, in scene apparentemente incongrue.

Come una sorta di sviluppo del tema anticipato nella fascia sinistra di tavola 45, l'immagine della Ninfa antica riemerge nelle opere della tavola 46 (rinascimentali ma non solo) come figura della forza del pathos antico che irrompe anche in scene 'domestiche'. La Ninfa-gradiva, figura dalle sottili vesti mosse, compare sul pannello come emanazione sempre nuova e risemantizzata di uno stesso antico modello (immaginario?): è levatrice e ancella (addomesticata e depurata dal suo aspetto selvatico prima di irrompere dietro alle dame Tornabuoni nella scena della *Natività*); è angelo e Giuditta nelle *Istorie in rima*; è Venus Virgo ed emblema; è rilievo in *grisaille* delle Tavole Barberini; emerge – agli occhi di Warburg – persino nel passo naturale di una comune contadina, colta in istantanea dallo scatto fotografico.

*La numerazione delle singole riproduzioni contenute nelle tavole fa riferimento alla numerazione dell'edizione dell'Atlante Vienna 1994.

ENGLISH ABSTRACT

Plate 45: Antiquity in the forefront: the loss of 'the how of metaphor'. Superlatives in the language of gesture, the pride of self-consciousness, heroic individuality taken from the typology of grisaille.

P&M | novembre/dicembre 2002 a cura del Seminario di Tradizione Classica,
coordinato da Lorenzo Bonoldi

Increspature e onde mnestiche

Dai marmi del Partenone alle passerelle dell'alta moda, il 'classico' è sempre di moda. Milano, sfilate donna autunno-inverno 2002/2003: modelle vestite di ventilate vesti, avvolte in tessuti plissettati e cinte da nastri che trattengono gli abiti come se fossero un peplo. Riferimenti precisi al paradigma dell'arte fidiaca



Fidia, Sculture dai frontoni del Partenone già Acropoli di Atene, ora Londra, the British Museum (447-432 a.C.)



Miuccia Prada, Collezione Donna Autunno/Inverno 2002/2003

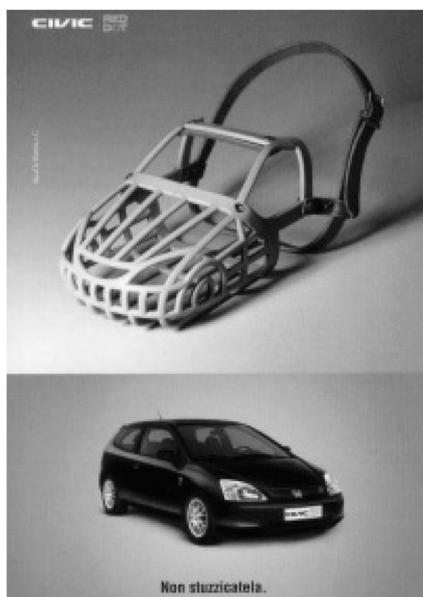
P&M | novembre/dicembre 2002 a cura del Seminario di Tradizione Classica,
coordinato da Lorenzo Bonoldi

Da un emblema rinascimentale dei Gonzaga allo spot di un'automobile

L'inossidabile eloquenza dei simboli: a distanza di secoli lo stesso oggetto viene caricato del medesimo significato simbolico e allegorico. Sia nel linguaggio antico delle imprese che in quello odierno della pubblicità, la museruola è simbolo di forza domata da gestire con prudenza

a dex: Manifattura Pesarese, Museruola con motto CAUTIUS, Impresa di Francesco II Gonzaga: forza domata tenuta sotto controllo (1498 ca.)

a sin: pubblicità per un'automobile della casa Honda



Botticelli e l'arte del ricambio

Sostituzione del particolare di un'opera d'arte e suo utilizzo come testimonial. L'autorità e la riconoscibilità di un'immagine nota al pubblico, fra kitsch e naïf, garantisce efficacia e comunicatività di una campagna pubblicitaria a basso costo

L'arte italiana dei ricambi, Immagine pubblicitaria di un'azienda che produce pezzi di ricambio (Italia, 2002)

Per GB ogni ricambio è un'opera d'arte

Grazie a tecnologie e a sistemi distributivi frutto di oltre quarant'anni di esperienza specialistica, i ricambi per trattori e macchine movimento terra prodotti da **GB Ricambi** e da **CGR Ghinassi** si sono da tempo affermati in tutto il mondo per le loro apprezzate caratteristiche: **qualità, convenienza e rapidità di consegna.**



Infatti ogni ricambio GB e CGR è **intercambiabile** all'originale:

**NEW HOLLAND
FIAT
BENFRA
LAVERDA
FIAT HITACHI
FIAT ALLIS
CATERPILLAR**

l'arte italiana dei ricambi

a sin: Particolare dell'opera di Botticelli modificata nell'immagine pubblicitaria
a dex: Sandro Botticelli, Ritratto di Gentiluomo con medaglia di Cosimo de' Medici (1474)



Forme espressive del dolore nell'arte del '400: poligenesi da un prototipo comune?

Alessandra Pedersoli



a sin: Domenico Veneziano, *Miracolo di San Zenobio*, 1445 ca. Tempera su tavola, Cambridge, Fitzwilliam Museum

a dex: Domenico Veneziano, *Miracolo di San Zenobio*, 1445 ca. Tempera su tavola, Cambridge, Fitzwilliam Museum - dettaglio



a sin: Niccolò dell'Arca, *Pietà*, 1462-63 ca., terracotta policroma, Bologna, Chiesa di Santa Maria della Vita

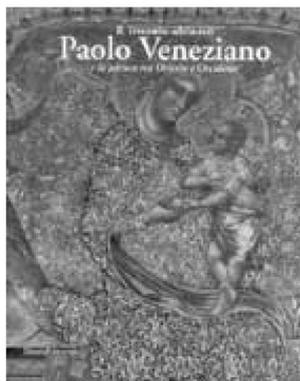
a dex: Niccolò dell'Arca, *Pietà*, 1462-63 ca., terracotta policroma, Bologna, Chiesa di Santa Maria della Vita - dettaglio

Copie e ‘originali’ tra Oriente e Occidente

Presentazione della mostra: *Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*, Rimini, Castel Sismondo, 19 agosto / 29 dicembre 2002 (catalogo a cura di Francesca Flores d’Arcais e Giovanni Gentili, Silvana Editoriale, Milano 2002)

Maria Bergamo

Dalla mostra riminese, che ha il merito indiscusso di riunire opere meravigliose, emerge però un dato teoretico molto interessante, fornito involontariamente – e paradossalmente – da un elemento dell’allestimento che per altro non viene affatto giustificato o degnato di spiegazioni nell’apparato didascalico. Nell’apprezzabile sforzo di ricerca comparata tra i due orizzonti culturali vicini a cui l’esposizione mira, si pone invece evidente l’attrito sul concetto di “originale” e di “copia” che rende i due orizzonti, proprio su questo punto, l’uno dall’altro lontanissimi. Nella prima sala del percorso all’interno del castello, oscurato per ricreare un ambiente consono alle opere, ci si scontra immediatamente con alcuni grandi pannelli: riproduzioni in tempera su tavola dei grandi cicli di affreschi delle chiese di Mile_eva, Pec, Sopocani, splendidi esempi della ricchezza dell’arte serba medievale. Le copie fanno parte della grandiosa Galleria degli Affreschi del Museo di Belgrado, che raccoglie, seguendo un progetto conservativo e ricognitivo iniziato dopo la seconda guerra mondiale, ben 1.200 copie di affreschi, calchi di rilievi scultorei medievali, documenti epigrafici, plastici di chiese. La Galleria, aperta al pubblico dal 1953 e annessa al Museo dal 1973, è in Europa il secondo esempio



di 'museo della copia' insieme al Musée des Monumentes Française, che raccoglie da più di un secolo calchi di sculture (peraltro molto più facili da eseguire e da collezionare) e solo recentemente anche copie pittoriche. Si tratta di un'operazione programmatica pregevole che consente sia una miglior gestione e conservazione del patrimonio disperso su tutto il territorio attraverso una mappatura sistematica, e insieme permette la visione e la conoscenza di opere altrimenti difficilmente accessibili. Si tratta di riproduzioni perfettamente fedeli agli originali, per dimensioni, struttura, colori e danneggiamenti subiti: sostituiscono insomma quello che per noi sono le fotografie documentarie. Ma nel caso della mostra riminese l'uso delle copie ci mette di fronte alla sconcertante variazione di senso e di significato che assume il concetto di copia nell'oscillazione tra Oriente e Occidente. Il nostro sguardo occidentale rimane infatti colpito e interdetto davanti all'utilizzo delle copie non "al posto di", ma "come se" fossero gli originali: un elemento di allestimento del tutto normale in ambiente 'orientale' e invece del tutto stupefacente nel nostro Occidente contemporaneo, intriso ancora di pathos dell'autenticità, di aure benjaminiane e di retoriche idealiste che non consentono di pensare arte e bellezza se non come scintille assolute e irripetibili del genio individuale. In Oriente l'immagine, soprattutto quella sacra, conserva la coscienza di essere copia dell'archetipo, strumento funzionale alla rappresentazione dell'Irrappresentabile, e quindi da sempre sottomessa alla tradizione, alla codificazione, alla canonicità, alla ripetitività. Nella concezione tenacemente 'iconica' dell'arte la bellezza dell'immagine sta nella bellezza di ciò che rappresenta; la sua fortuna e la sua potenza coincide con la diffusione del modello, e quindi con la possibilità della riproduzione. La sponda al di là dell'Adriatico, Oriente a noi quanto mai prossimo, ci ricorda che un elemento fondamentale della tradizione è non solo, e non tanto, l'innovazione, quanto la ripetizione e la codificazione di formule stilistiche e simboliche date. Su questo elemento l'arte orientale insiste, fin dalle sue travagliate origini, e imposta la sua poetica dell'immagine e della sua riproducibilità. È una voce diversa dalla cifra estetica occidentale, e proprio perché diversa è una voce che va apprezzata e ascoltata. Estremamente significativo è quindi aprire una mostra che vuole unire le due sponde dell'Adriatico con la visualizzazione in *rebus* di questo scollamento concettuale, e interessante è considerare come il dialogo tra Oriente e Occidente sui meccanismi della tradizione risulti ancora complicato e poco elaborato teoreticamente: la ricezione non si mostra all'altezza del tema e l'impostazione della mostra risulta afasica e insufficiente rispetto alla questione fondamentale delle migrazioni e contaminazioni culturali e artistiche. Da un lato il Museo di Belgrado presta orgogliosamente le sue

copie, frutto di un processo teologico secolare e artistico, dall'altro lato la mostra di Rimini pone come unica via di accesso al problema la sterilmente solita analisi storico-artistica: il battutissimo percorso che passa attraverso i canoni stilistici, attribuzionistici e autoschediastici; così, come spesso accade, a uno sforzo pur apprezzabile di contestualizzazione storiografica non si affianca il necessario approfondimento teorico, tematico, iconologico. L'afasia teorica si riflette inoltre nei confusi pannelli espositivi e nel catalogo dallo scoordinato apparato critico e saggistico, nemmeno dotato di un sistema di note e di una bibliografia adeguata. La mostra riminese resta però importante e interessante perché si inserisce in un più ampio panorama di seria e moderna ricerca in attuale svolgimento, e in fondo ha il grande merito di indicare il tema del contatto e dell'attrito tematico, formale e financo espositivo tra Oriente e Occidente.

Le due vite di Lucrezia: da Borgia a Este

Presentazione della mostra: *Lucrezia Borgia*, Ferrara, Palazzo Bonacossi, 5 ottobre / 15 dicembre 2002 (catalogo a cura di Laura Laureati, Ferrara Arte Editore 2002). Recensione al video: *Lucrezia Borgia. Un'intervista impossibile*, a cura di Maria Bellonci, regia di Florestano Vancini, produzione Ferrara Arte Editore, Italia 2002

Lorenzo Bonoldi

La mostra con cui si concludono le celebrazioni del cinquecentenario dell'arrivo in Ferrara di Lucrezia Borgia documenta la genesi, la diffusione e la degenerazione del mito e delle leggende legati a questa figura. Cosa ha trasformato "la più gran puttana che fusse in Roma" (Francesco Matarazzo, *Cronache Umbre 1492-1503*) nella Lucrezia Borgia "la cui bellezza ed onestà preporrebbe all'antiqua [Lucrezia] la sua patria Roma" (Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*)? E come è accaduto che la dedicataria de *Gli Asolani* del Cardinal Pietro Bembo si sia trasformata nella torbida protagonista di drammi ottocenteschi dalle più cupe tinte del rosso e del nero? Alla ricerca di una risposta a queste domande, il percorso della mostra si snoda attraverso i secoli: partendo da ritratti di Cesare Borgia e Alessandro VI, passando per opere del rinascimento ferrarese, giungendo infine a una raccolta di tutte le edizioni del romanzo *Lucrezia Borgia* di Maria Bellonci, la più illustre biografa della Duchessa, alle cui ricerche va il merito di aver liberato la figura di Lucrezia da alcuni giudizi storici e critici troppo pesanti. Il mito negativo di una Lucrezia sanguinaria e dai facili costumi – mito come si diceva sfatato dalle ricerche della Bellonci –



è già presente *in nuce* nelle cronache a lei contemporanee, ma trova la sua definitiva consacrazione con l'opera di Victor Hugo, *Lucrece Borgia* (1833) e con il suo melodrammatico plagio *Lucrezia Borgia* di Felice Romani, musicato da Gaetano Donizetti. Rafforzata da queste referenze teatrali, la leggenda nera che fa della figlia di Alessandro VI una vera e propria 'dark lady' ha peraltro fortemente influenzato lo studio della ritrattistica lucreziana. Una serie di opere di Bartolomeo Veneto, artista al servizio della Duchessa di Ferrara dal 1506, considerate fino a qualche anno fa emblemi del peccato e della lussuria, furono ritenute – e lo sono tuttora – ritratti di Lucrezia Borgia 'in veste di'. Trattasi della *Salomè con testa del Battista* della Gemäldegalerie di Dresda e della *Flora* dello Städtisches Institut di Francoforte, quest'ultima, a detta di Maria Bellonci, non effigie lucreziana ma "vaga ed ambigua creatura, certo una giovanissima cortigiana" (in realtà né uno né l'altro, trattasi infatti del ritratto una promessa sposa). In quest'ottica è oltremodo significativa la scelta dell'opera-immagine della mostra: un ritratto della Beata Beatrice II d'Este (1226-1262), santa di casa della corte di Ferrara, a cui Bartolomeo Veneto avrebbe attribuito le fattezze di Lucrezia Borgia. Ancora una volta si conferma quindi la capacità di alcune figure storiche di appropriarsi di iconografie altrui. Paradossalmente non interessa scoprire quale sia il vero volto di Lucrezia (che ci è noto grazie a medaglie e targhe votive), ma piuttosto osservare come, nel corso degli anni, il nome della Borgia sia stato indistintamente abbinato a Santa Caterina d'Alessandra, a una Flora-cortigiana, a una sanguinaria Salomè, e alla Santa di casa Este. Sul piano museotecnico, il percorso della mostra sembra, in verità, una sorta di viaggio onirico: Palazzo Bonacossi scompare e al suo interno si ricreano in cartapesta e in resine sintetiche scorci della Ferrara rinascimentale. L'utilizzo di questi accorgimenti espositivi suscita tuttavia alcune perplessità. A volte si fatica a distinguere l'opera autentica dal contesto ricreato ad arte (un busto di Ercole d'Este di mano di Sperandio Savelli entro un tondo pseudorinascimentale eseguito *ad hoc*), e non si capisce davvero la necessità di ricreare in scala reale gli affreschi di Palazzo Schifanoia, soprattutto se si considera che il palazzo in questione è dall'altra parte della strada. Il tutto – sia ben inteso – rimane un'esperienza molto efficace dal punto di vista dell'impatto scenico ed emotivo. In particolar modo è davvero molto suggestivo passeggiare all'interno dell'affresco vaticano raffigurante la



disputa di Santa Caterina: in una sala che ricostruisce in tre dimensioni la scena dell'opera del Pinturicchio ci si trova faccia a faccia con quella dotta fanciulla di Alessandria che di Lucrezia quattordicenne avrebbe le fattezze. E poi gigantografie di opere non presenti in mostra, fra cui la *Flora* e la *Salomè* di cui sopra, ma essenziali per la comprensione dell'impianto metodologico e teorico dell'allestimento. Insomma: una sorta di luna park per adulti, in cui opere e riproduzioni hanno lo stesso valore documentario e comunicativo. Al termine della mostra un cortometraggio intitolato "Lucrezia Borgia. Un'intervista impossibile di Maria Bellonci", versione video di un celebre testo trasmesso da Radio Rai nel 1974. A dare il volto alla Duchessa di Ferrara è Caterina Vertova (*Commesse, Incantesimo, Il Bello delle Donne*), che dialoga con la voce fuori campo della scrittrice. Un particolare omaggio alla celebre biografa di Lucrezia, di cui ricorre il centenario dalla nascita.

Plutarco figurato

Recensione a: *Biografia dipinta. Plutarco e l'arte del Rinascimento 1400-1550*, a cura di Roberto Guerrini, Agorà Edizioni, La Spezia 2002

Claudia Daniotti

È questo certamente un libro corposo e impegnativo, interamente dedicato all'influsso dell'opera di Plutarco sull'arte rinascimentale. Quasi quattrocento pagine intessute da un dialogo e un raffronto puntuale e attento tra il testo delle *Vitae parallele*, che si fa fonte, modello e paradigma del narrare delle gesta gloriose ed esemplari degli antichi, e delle grandi sale affrescate dei palazzi toscani e romani, delle silografie e delle incisioni, degli arazzi e delle miniature, dei cassoni e dei mobili dipinti, che quelle storie traducono in figura. Materiali iconografici estremamente preziosi perché spesso relativi ad opere conservate oggi in modo frammentario, ma anche perdute, difficilmente accessibili, poco note, mal studiate. Grazie anche agli importanti contributi di Cecilia Filippini e Marilena Caciorgna, la regia attenta e sapiente di Guerrini riesce perfettamente in quanto si era proposta: indagare i “complessi meccanismi che presiedono al programma iconografico” facendo uso di un “metodo iconografico-filologico” con la consapevolezza di muoversi in un campo complesso e “ricco di spunti interdisciplinari”. Proprio in quanto raccolta scelta e catalogo ragionato di *exempla* antichi, l'opera di Plutarco diventa qui *exemplum* essa stessa dei meccanismi, degli ingranaggi, delle dinamiche della tradizione e della memoria dell'antico. Riconoscere Plutarco, sulle pareti dei saloni di rappresentanza papali o nelle illustrazioni dei primi testi a stampa,



come fonte e guida del passato su cui si è calcato il presente e pronosticato il futuro, significa poter gettare uno sguardo sulla percezione e sull'uso della storia antica nel Rinascimento. Che è – e sarà ancora per lungo tempo – una storia esemplare, fatta di pochi, grandi personaggi abbozzati con tratti veloci, intessuta di allusioni, intrecci, rimandi, rievocazioni. Più prosopografia che storia, esattamente come aveva scritto Plutarco all'inizio delle *Vitae*: "Io non voglio scrivere la storia ma la vita di questi personaggi". Questa raccolta di scritti – che in Roberto Guerrini non trova solo il curatore, ma anche l'ormai riconosciuto, maggior studioso che da anni si muove tra questi temi – si pone senza dubbio come un punto fermo negli studi sulla fortuna iconografica plutarchea. Da una parte sono qui raccolti articoli e brevi contributi già editi, ma non sempre facilmente reperibili; dall'altra si propongono studi nuovi, che all'attenzione per la grande pittura della Roma rinascimentale affiancano quella per miniature, silografie, manufatti e oggetti d'uso finora scarsamente studiati in relazione all'opera di Plutarco. Utile strumento di ricerca è il catalogo dei principali cicli biografici di storia antica nell'arte rinascimentale, che si presenta sotto forma di veloci schede che forniscono le coordinate fondamentali sulle opere via via considerate: dati sommari, breve descrizione iconografica, bibliografia specifica. Le tavole illustrative che corredano il testo costituiscono un ampio repertorio iconografico, particolarmente prezioso in quanto ricco di opere poco note o di difficile accesso: non è un caso che parte della documentazione fotografica provenga dall'archivio personale dell'autore. In chiusura, la bibliografia fornisce l'unica occasione di critica negativa, per le sue occasionali e distratte imprecisioni, presto però dimenticate grazie alla ricchezza e alla sostanziale completezza che la informano.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
progetto grafico di Silvia Galasso
editing a cura di Francesca Romana Dell'Aglio
Venezia • aprile 2015

www.engramma.org



la rivista di **engramma**
anno **2002**
numeri **18-21**

Raccolta della rivista di engramma del Centro studi classicA | luav, laboratorio di ricerche costituito da studiosi di diversa formazione e da giovani ricercatori, coordinato da Monica Centanni. Al centro delle ricerche della rivista è la tradizione classica nella cultura occidentale: persistenze, riprese, nuove interpretazioni di forme, temi e motivi dell'arte, dell'architettura e della letteratura antica, nell'età medievale, rinascimentale, moderna e contemporanea.