

la rivista di **en**gramma
2001

5-8

La Rivista di Engramma
5-8

La Rivista di
Engramma
Raccolta

numeri 5-8
anno 2001

direttore
monica centanni

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal
www.engramma.it

Raccolta numeri **5-8** anno **2001**

5 gennaio 2001 ISBN 978-88-94840-03-2

6 febbraio/marzo 2001 ISBN 978-88-94840-04-9

7 aprile 2001 ISBN 978-88-94840-05-6

8 maggio 2001 ISBN 978-88-94840-06-3

finito di stampare ottobre 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 978-88-94840-79-7

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 | *5 gennaio 2001*
- 70 | *6 febbraio/marzo 2001*
- 114 | *7 aprile 2001*
- 164 | *8 maggio 2001*

6

febbraio/marzo

2001

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 6

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE
sara agnoletto, maria bergamo, lorenzo bonoldi, giulia bordignon, monica centanni, giacomo dalla pietà,
claudia daniotti, silvia fogolin, marianna gelussi, katia mazzucco, giovanna pasini, alessandra pedersoli,
daniela sacco, valentina sinico, lara squillaro, elizabeth thomson, luca tonin

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

this is a peer-reviewed journal

La Rivista di Engramma n. 6 | febbraio/marzo 2001

©2016 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

ISBN pdf 978-88-94840-04-9

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.

Bergamo | Bonoldi | Bumbalova | Centanni
Da Forno | Mazzucco | Sacco | Thomson

La Rivista di Engramma n. 6



SOMMARIO

- 1 | SAGGI | Il diavolo sta nei dettagli
BARBARA DA FORNO
- 7 | MNEMOSYNE ATLAS | Tavola 42
SEMINARIO MNEMOSYNE, COORDINATO DA MONICA CENTANNI E
KATIA MAZZUCCO
- 9 | Dal teatro della morte al teatro della piet 
SEMINARIO MNEMOSYNE, COORDINATO DA MONICA CENTANNI E
KATIA MAZZUCCO
- 17 | From the Theatre of Death to the Theatre of Pity.
A Phantom Plate ex Mnemosyne Atlas, Panel 42
EDITED BY SEMINARIO MNEMOSYNE
TRANSLATED BY ELIZABETH THOMSON
- 25 | P&M | Variazioni sul tema della piet 
SEMINARIO DI TRADIZIONE CLASSICA, COORDINATO DA LORENZO
BONOLDI
- 26 | P&M | Scene, comparse e gesti rituali dal Teatro della Morte
SEMINARIO DI TRADIZIONE CLASSICA, COORDINATO DA LORENZO
BONOLDI
- 29 | EUREKA! | Maria: la donna della forza
MARIA BERGAMO
- 31 | NEWS | Nipponic Nachleben
LORENZO BONOLDI
- 33 | NEWS | Anche Mercurio presenza al Giubileo
DANIELA SACCO

Dal teatro della morte al teatro della piet 

Tavola Fantasma ex Mnemosyne Atlas, Tavola 42

Seminario Mnemosyne, 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

Introduzione alla costruzione di una Tavola fantasma

Secondo l'analisi interpretativa adottata da Engramma, ciascuna tavola dell'Atlante della Memoria risulta costruita sull'accostamento di immagini legate tra loro tematicamente e formalmente, da una certa "aria di famiglia" e in serie politetiche (la definizione   di Salvatore Settis). Il meccanismo di costruzione di ogni tavola stimola nel lettore un ulteriore processo associativo, evocando nuovi accostamenti di immagini che confermano e sviluppano gli spunti individuati nella tavola warburghiana. Il risultato di tale evocazione   stato denominato Tavola Fantasma: *ph ntasma*, ovvero proiezione di immagini che l'interprete-lettore produce reagendo creativamente alla provocazione ermeneutica della serie originariamente composta da Warburg.

La capacit  seminale dell'opera di Warburg si esprime nel fatto che i percorsi visivi tracciabili sulle sue tavole non sono chiusi in forma fissa e conclusa ma aprono continuamente a nuove e differenti traiettorie di senso. Gi  Warburg, peraltro senza fissare itinerari obbligati, aveva appuntato le immagini su cartoncini prevedendo un loro possibile spostamento (e anche una migrazione di tavola in tavola).

Il percorso interpretativo (grafico e di lettura) cos  come l'esito creativo (la tavola costruita *ex novo*) non sono che una proposta fra le tante possibili letture di una tavola; la variet  dei tracciati comprova l'autenticit  dell'interazione tra il lavoro di Warburg e il suo interprete-lettore che, libero da schemi preordinati, muove il suo sguardo alla cattura di motivi archetipici e di persistenze morfologiche.

Come aveva precocemente annunciato Giorgio Pasquali, *Mnemosyne* non solo agisce ma subisce lo sguardo dello studioso lasciandosi trasformare e fruttificando in nuovi “esperimenti” creativi; esperimenti che, nel nostro caso, si sono concretizzati nella realizzazione della tavola fantasma.

Saggio interpretativo della Tavola Fantasma ex Mnemosyne Atlas, Tavola 42

Questa composizione inizia dall'explicit della tavola 42 ripreso in posizione incipitaria (fig. 1) e segue recuperandone e sviluppandone i fili tematici. Nel Teatro della Morte della tavola 42, attraverso una scelta di immagini omogeneamente rinascimentali, veniva portata in scena la tensione tra le polarità maschile-femminile, morte-vita, stasi-movimento. Qui da contesti storico-stilistici differenti (dall'antico alla contemporaneità) vengono convocate immagini che, per il disegno di nuove linee di forza, da una parte confermano quella polarità, dall'altra giungono al collasso della tensione primaria e al congelamento della differenziazione di genere e di ruolo (madre figlio, vita morte, femminile maschile) nella postura della Pietà-Maestà (figg. 17; 18; 19; 20; 27; 29). Dal tessuto cronologicamente e tematicamente molto compatto della composizione warburghiana si sviluppa in questo modo un percorso tematico differente che culmina nell'explicit in una ulteriore complicazione di senso.

Nel *Compianto su Cristo morto* di Vittore Carpaccio (fig. 1), explicit della tavola 42 dell'*Atlante* ed incipit della tavola fantasma, affiorano tre temi che aprono ai relativi percorsi di senso: la morte, il dolore, la meditazione sulla morte. Il tema della morte risulta primario: un paesaggio desertificato, un Cristo morto in primissimo piano, adagiato sul letto funebre colpisce per l'espressione pacata del volto, per la compostezza, per la posizione delle mani; elementi che, nonostante la presenza della ferita ancora sanguinante al costato e del foro lasciato dal chiodo infisso nel piede destro, sembrano esprimere l'idea della morte come sonno tranquillo. Maria, Maddalena e Giovanni, alla destra del Cristo, sono l'espressione del dolore dinanzi alla morte, un dolore silenzioso, contenuto; Maria, quasi priva di forze, sostenuta da Maddalena, ha il volto completamente in ombra e rivolto verso il cielo. In stretta relazione con il cadavere protagonista è la figura di Giobbe, quasi un tutt'uno con quella di Cristo, collocata, si direbbe, ad incastro tra i suoi piedi e il manto verde; Giobbe introduce il tema della meditazione sul mistero della morte di Cristo. Il suo volto esprime turbamento, ma anche consapevolezza dell'inevitabilità di questo sacrificio.

La tensione delle polarità maschile-femminile, morte-vita, stasi-movimento, evocata nella composizione del Carpaccio, trova sfogo da una parte nelle immagini di Morte di Cristo (figg. 2; 3), dall'altra nell'esternazione esasperata delle figure della Dolente (figg. 4; 5; 6).

Il *Cristo nel sepolcro* di Holbein (fig. 2) è l'estrema espressione della chiusura della morte. La rigidità delle membra grigie ed emaciate, la contrazione della mano destra, lo spasmo del volto, la fissità dello sguardo, sono amplificate dal completo isolamento della figura serrata e schiacciata nello spazio angusto, ormai nettamente separato dalla passione del mondo esterno. In un tempo pensato per la prima ed ultima volta come assoluto, il cadavere dell'uomo-dio è costretto nelle misure claustrofobiche del quadro-sarcofago e consiste della sua iperrealistica carnalità; il silenzio astratto dello spazio stretto e conchiuso ci dice l'orrore tutto umano della fine: comunica una sensazione di morte disseccata come esaurimento di ogni energia vitale e di ogni possibilità di compianto.

Ne *Il Cristo Morto* di Mantegna (fig. 3) si narra diversamente dell'umanità di Cristo. Il corpo steso in uno spazio interno, visualizzato frontalmente, mostra i fori lasciati dai chiodi sulle mani e sui piedi; al suo fianco, il dolore di Maria e Giovanni è un dolore profondo, ma rispetto all'isolamento e alla chiusura totale espressi in modo diverso nell'esterno desertificato dell'opera di Carpaccio e nel chiuso del sarcofago di Holbein, i due dolenti di Mantegna riattivano una seppur marginale circolazione del pathos.

Riaffermando le due principali linee di prospettiva ermeneutica della tavola 42, anche in questa composizione, nella fascia alta della tavola, alla staticità della morte maschile fa da contrappunto l'irruenza del dolore femminile.

Il dolore per la morte di Cristo è dominante nella *Pietà* di Niccolò dall'Arca (fig. 4); la sofferenza urlata e sconvolgente delle figure femminili è comunicata attraverso il contorcersi dei corpi e il vibrare delle vesti nell'esibizione del repertorio convenzionale delle Pathosformeln della disperazione; il punto culminante si raggiunge con la figura di destra – la Madre – la cui irruzione a braccia tese all'indietro apre anche, quasi a ruota, il movimento della veste in un vortice totale di forte pathos.

Il dolore urlato (fig. 5) della *Pietà* di Niccolò dall'Arca si trasforma in spossatezza e lamento nella *Pietà* di Guido Mazzoni (fig. 6), che costituisce un momento di quel processo di interiorizzazione del dolore che, nel

Compianto su Cristo morto di Baccio Bandinelli arriva a compimento nel personaggio della Velata (fig. 7 ex 42.14).

Ulteriori e diverse sfaccettature si dipartono dalla stessa Pathosformel della figura irruente con braccia tese all'indietro: da un disegno in cui ritroviamo il pathos della dolente (fig. 8) David ricava la formula posturale della figura centrale del *Ratto delle Sabine* (fig. 9) dove ancora si contrappone la stasi maschile (qui la postura statuaria del guerriero) all'enfasi femminile che indica ancora l'irruzione del dolore ma raggelato in posa nella composizione neoclassica. Un'ulteriore deriva della Pathosformel della disperazione è nel contesto di guerra del *Guernica* di Picasso (fig. 10) e infine nella *Pietà* di Kokoschka (fig. 11) in cui il dolore deforma i tratti del volto e le posture dei corpi. Corpi e volti deformati dal dolore come già accadeva nei Cristi delle medievali "Crocifissioni dolorose", immagini direttamente esemplate dai corpi martoriati nelle processioni rituali della Via Crucis (figg. 11a, 11b).

Termine di congiunzione tra le due polarità è il tema della meditazione sul mistero della morte-resurrezione di Cristo, centrale nella *Meditazione sulla Passione di Cristo* di Carpaccio (fig. 12) emblema del dolore ormai interiorizzato (come già annunciato dalla figura della Velata, fig. 7), razionalizzato e tutto elaborato nella meditazione.

La presenza dei dolenti, che veicolava il dolore umanizzato del Cristo di Mantegna, era preminente nella *Pietà* stante del *Compianto* di Venosa (fig. 13). Qui il dolore gridato separa in modo inconciliabile gli attori della scena: il corpo di Cristo a braccia conserte sta tra Maria disperata nel gesto eloquente delle mani supplicanti e Giovanni che si apre le vesti e si scopre il petto per il dolore. A far da contrappunto è la *Deposizione* di Strauss (fig. 14): la figura di Cristo nella stessa posizione (stante a mezzo busto che fuoriesce dal sepolcro) tiene le braccia aperte in segno di congiunzione e unisce coinvolgendole nel dolore le figure di Maria e Maddalena. L'unione è suggellata dal doppio bacio delle due Marie che simmetricamente sostengono le braccia ormai inerti di Cristo.

Il bacio della mano di Cristo, motivo di condivisione e accettazione del dolore, torna come gesto eloquente nel *Compianto* di Luca Signorelli (fig. 15): è la Maddalena che raccoglie sul suo seno la mano di Cristo lacerata dai chiodi della crocifissione, mentre Maria con una mano sostiene il capo del figlio, e apre l'altra al cielo (atteggiando un altro gesto eloquente). Sullo sfondo della rappresentazione compare, in grisaille, una scena di trasporto del corpo di Meleagro, eco evidente, in contrappunto, della postura del

corpo morto in primo piano. Nel dialogo tra tema antico e pathos, risemantizzato nel nuovo contesto religioso, è presente un topos della morte, tipico dell'arte rinascimentale: quello del braccio steso lungo il corpo o pendente, motivo che ricompare anche nella *Deposizione* di Caravaggio (fig. 16).

La *Pietà* di Tura (fig. 17) costituisce uno snodo tematico e gestuale della tavola; in essa compare il gesto eloquente del bacio della mano ma si apre anche un nuovo orizzonte di senso che informa la terza fascia della tavola fantasma, la sezione tutta originale rispetto alle tematiche ispirate alla tavola 42 dell'*Atlante*: è il tema della Pietà-Maestà. Tura sintetizza nella coppia Madre-Figlio due immagini emblematiche: la figura antica della Maestà (derivante dall'icona) e la nuova iconografia della Pietà. Lo scandalo della sintesi è nella rappresentazione di una Madonna in posa di Maestà seduta su un sepolcro che tiene tra le braccia non il corpo di un Cristo bambino ma il corpo adulto di un Cristo rattrappito e rimpicciolito nella morte, e proprio in questo mostruosamente assimilabile a un infante. Quindi a una Pietà di Bellini, dove la Madonna, ormai desolata, tiene il figlio morto tra le braccia (fig. 18), si sovrappone l'immagine di una Maestà di Bellini (fig. 19), dove la prefigurazione della morte è resa consapevolmente già nella postura del bambino dormiente abbandonato in grembo alla madre con il braccio pendente e i piedini incrociati, perfettamente sovrapponibile alla postura del cadavere tornato in braccio alla madre. Il dogma dell'Incarnazione - morte- resurrezione di Cristo riconduce così al tema della madre della vita e della morte, un soggetto già classico raffigurato nel mito e nel culto della Mater Matuta (fig. 20).

Dalla figura di sintesi di Pietà e Maestà (fig. 17), che rimanda da un lato al tema (tav. 42) della Madre della Vita e della Morte e dall'altro al tema dell'unione spirituale sancito dal bacio, si snoda un percorso che conduce circolarmente all'esito dell'explicit (fig. 29) attraverso una nuova fenomenologia della morte.

È qui che, a differenza del Teatro della Morte della tavola 42, si inscena il progressivo dissolversi della polarità maschile/stasi/morte *versus* femminile/moto/vita: il pathos non si esprime più nella tensione oppositiva, ma è canale di congiunzione e confusione tra morte e vita, tra maschile e femminile.

Il motivo del trasporto del Cristo Morto, che ha origine dalla *Deposizione* di Raffaello (fig. 21), funge da elemento di unione narrativa tra la Pietà – dove il dolore deformante si è ricomposto nella figura della madre che ha

accettato il destino del figlio – e la *Deposizione dalla croce* di Pontormo (fig. 22). L'effetto è quello di una successione per fotogrammi che svela come il pathos espresso dalla figura di Maria si fonda progressivamente al sonno di morte di Cristo. Il mancamento è rappresentato nella *Deposizione* del Pontormo, e annuncia la completa perdita dei sensi inscenata dai due *Compianto su Cristo Morto* di Botticelli (fig. 23, 24), dove tutte le figure del compianto sembrano ritratte in flash immediatamente successivi (si confronti il progressivo avvicinamento della Maddalena al corpo di Cristo e la successione nei movimenti dei personaggi).

Ne *Le Tre Marie* del Carracci (fig. 25) la perdita dei sensi di Maria si scioglie con il sonno di morte del figlio. Una fusione che sembra indicare l'identità di Maria in Cristo, e quindi della donna e dell'uomo, sancita dal comune destino di morte; morte che è allo stesso tempo sonno (*Dormitio Virginis*) e quindi una sorta di morte apparente. Morte che è anche nella teologia cristiana preludio alla vita eterna. La posizione delle due figure, l'una stesa sull'altra, la mano della Madonna poggiata questa volta non sul suo petto ma su quello del figlio, inscena, nel comune deliquio, lo speculare riflettersi delle due identità.

La *Morte della Madonna* di Caravaggio (fig. 26) sancisce questa identità: la morte, o *Dormitio*, fino ad ora destino del Figlio contro cui il dolore della Madre si opponeva, accomuna i due protagonisti e procede alla loro trasfigurazione. Lo scambio delle identità coinvolge anche il gruppo dei dolenti che attorniano il cadavere, ora di Maria morta: tutte figure maschili eccetto la figura femminile di una dolente in primo piano. Per questa composizione l'opera di Caravaggio fa da contrappunto alla *Pietà* di Niccolò dall'Arca.

L'assimilazione morte/nuova vita procede anche dal motivo iconografico della *Madonna in trono con il Bambino* del Parmigianino (fig. 27), emblema dell'incarnazione e prefigurazione della passione-morte-resurrezione. Questo motivo ritorna per engramma (e non certamente per deduzione da modello) dalla figura della Mater Matuta (fig. 20) alla Madonna del Parmigianino specularmente sovrapponibile. Questa Madre di Vita e di Morte, attraverso il gesto eloquente della mano al petto, è giustapponibile ancora all'immagine della *Pietà*.

Si è voluto vedere una ripresa del Teatro della *Pietà* nell'immagine contemporanea di una pubblicità (fig. 28). Il corpo di Cristo morto è sostituito da una figura evidentemente ambigua, uomo e donna indifferentemente. Una morte quindi che pertiene indiscretamente a entrambi i sessi e alle persone simboliche a cui si vogliono ricondurre le figure del *Compianto* e la figura della *Morte*. Il

corpo morto tiene in mano uno specchio che oltre ad essere un attributo di vanità è, nel contesto della nostra lettura, emblema di identità rifratta e illusoria.

L'immagine successiva è una Pietà, rappresentata da un doppio David Bowie (fig. 29) ritratto nei due ruoli della figura femminile (pietà-Madonna) e in quella maschile (morte-Cristo).

Nell'explicit quindi le polarità dell'incipit percepite come oppositive implodono annullandosi l'una nell'altra: si compie così attraverso la morte una sorta di coincidentia oppositorum, sintetizzata in una figura – l'autopietà di David Bowie – che, per le peculiarità dell'immagine (luminosità sovraesposta che congela in una fissità statuaria le figure), rende a pieno il percorso astrante del pensiero che ha portato alla percezione di questa trascendente identità.

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



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
Venezia • settembre 2016

www.engramma.org



la rivista di **engramma**
anno **2001**
numeri **5-8**

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.