

la rivista di **en**gramma  
marzo **2019**

**163**

## **Arianna: estasi e malinconia**

La Rivista di Engramma  
**163**

La Rivista di  
Engramma

**163**

marzo 2019

# Arianna: estasi e malinconia

a cura di  
Monica Centanni e Micol Forti

*direttore*

monica centanni

*redazione*

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

*comitato scientifico*

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

**La Rivista di Engramma**

a peer-reviewed journal

**163 marzo 2019**

[www.egramma.it](http://www.egramma.it)

*sede legale*

Engramma  
Castello 6634 | 30122 Venezia  
[edizioni@egramma.it](mailto:edizioni@egramma.it)

*redazione*

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

© 2019

edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-94840-89-6

ISBN digitale 978-88-94840-58-2

finito di stampare novembre 2019

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

## Sommario

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

# 'Sotto gli occhi di tutti'

## Note sulla raffigurazione di Arianna addormentata nell'arte del Novecento

Micol Forti

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

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

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

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

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

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



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



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

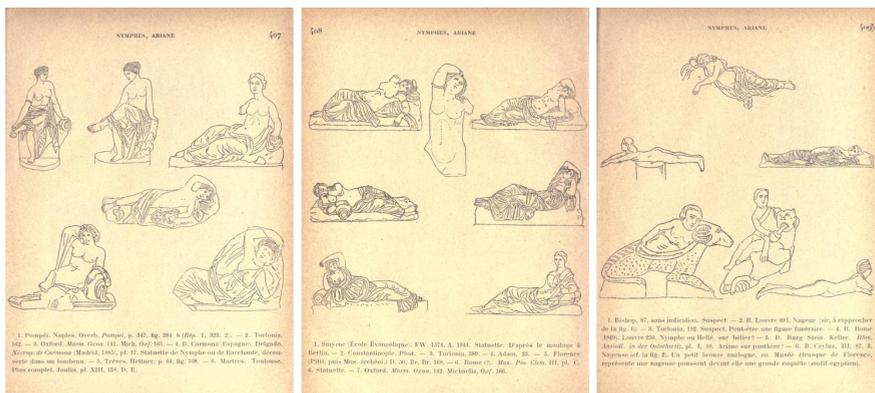
Si esclude da queste note il pur ricco scambio che l'arte della fine del XIX secolo ha avuto con il mito e il prototipo dell'*Arianna* dormiente, il cui moto oscillatorio – tra Cleopatra (Delacroix), l'odalisca distesa (Ingres), la ninfa addormentata (Vanderlyn) e Arianna abbandonata (Waterhouse o Watts)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

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

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

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

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

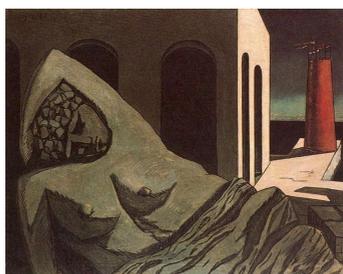


3a-b-c | Salomon Reinach, *Répertoire des statues*, Leroux, Paris 1897, Tomo II, pp. 407, 408, 409.

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

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

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

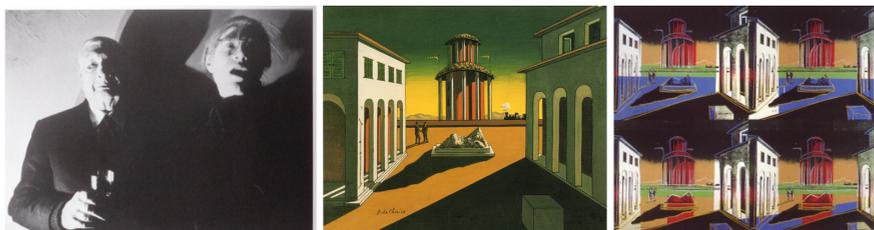


4 | Giorgio de Chirico, *La statue silencieuse*, 1913, olio su tela, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

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

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

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



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

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

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

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



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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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



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

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

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

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

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

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

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

---

### Riferimenti bibliografici

Baldacci 1997

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

Belting [2001] 2011

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

Belting 2003

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

Bernadac 1988

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

Bonito Oliva 1982

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

Breton 1939

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

Breton [1957] 1991

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

Careri 2018

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

Centanni 2001

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

Centanni 2019

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

Chadwick 1970

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

Coen 2003

E. Coen (a cura di), *Metafisica*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 27 settembre 2003-6 gennaio 2004), Milano 2003.

de Chirico 1912

G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Torino 1985.

Deleuze [1968] 1971

G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, traduzione G. Guglielmi [ed. or. *Différence et répétition*, Paris 1968] Bologna 1971.

Forti 2013

M. Forti, *Art publique et mémoire collective: Warburg et le Monument à Bismarck de Hambourg (1906)*, "Images Re-vues" 21 (février 2013).

Forti 2015

M. Forti, *Riflessione storiografica e rinnovamento artistico: Warburg e Longhi tra critica e storia*, in *L'Italia e l'arte straniera. La storia dell'arte e le sue frontiere*, Atti dei Convegni Lincei, 23-24 novembre 2012, Roma 2015.

Forti, Mauro 2018

M. Forti, A. Mauro, *In piena luce. Nove fotografi interpretano i Musei Vaticani*, Roma 2018.

Freud [1907] 1969:

S. Freud, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, a cura di Cesare Musatti [ed. or. *Der Wahn und die Träume in Jenseits Gradiva*, Wien 1907], Torino [1961], 1969:

Hildebrand [1893] 2002

A. von Hildebrand, *Il problema della forma nell'arte figurative*, a cura di A. Pinotti e F. Scrivano [ed. or. *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Heitz, Strassburg, 1893], Palermo 2002).

Kahnweiler 1942

D. H. Kahnweiler, *Prefazione al catalogo André Masson*, (New York, Buchhloz Gallery, Willard Gallery, 17 febbraio-14 marzo 1942), New York 1942.

Kuspit 1993

D. Kuspit, *The Cult of the Avant-Garde Artist*, Cambridge-New York, 1993.

Jensen [1903] 2013

W. Jensen, *Gradiva*, postfazione di C. Capuana, traduzione di A. Lucioni Dal Collo [ed. or. *Gradiva. Ein pompejanisches Phantasiestück*, Dresden 1903] Roma 2013.

Leris 1980

M. Leris, *Au verso des images*, Montpellier 1980.

Masson [1959] 1994

A. Masson, *Catastrophisme, ou le peintre-sismographe*, "La Nouvelle Revue Française" 77 (1 Mai 1959, 784-785); ripubblicato in A. Masson, *Le rebelle du surréalisme*, Paris 1994.

Masson 1989

Masson. *L'insurgé du XXème siècle*, Villa Medici e Palazzo degli Uffici all'EUR, Roma 1989.

Nativo, Prati 2019

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

Ottiger 2002

D. Ottiger, *Surréalisme et mythologie moderne : les voies du Labyrinthe d'Ariane à Fantomas*, Paris 2002.

Picard 2018

P. Picard (a cura di), *Picasso Metamorfosi*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 18 ottobre 2018-17 febbraio 2019), Milano 2018.

Reinach 1897

S. Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romane*, Paris 1897, Tomi I-II; 1906, Tomo III; 1910, Tomo IV.

Reinach 1924

S. Reinach, *L'histoire des gestes*, "Revue archéologique" XX (1924), 64-79.

Sbardella 2017

A. Sbardella, *Il mostro e la fanciulla. Le riscritture di Arianna e del Minotauro nel Novecento*, Macerata 2017.

Settis 1999

S. Settis, *Laocoonte. Fama e stile*, Roma 1999.

Settis, Anguissola, Gasparotto 2015

S. Settis, A. Anguissola, D. Gasparotto (a cura di), *Serial/Portable classic: the Greek canon and its mutation*, catalogo della mostra (Milano-Venezia, Fondazione Prada, 9 maggio - 24 agosto 2015), Milano 2015.

Stoichita [1997] 2000

V. Stoichita, *Breve storia dell'ombra*, traduzione di B. Sforza [ed. or. *A Short History of the Shadow*, London 1997], Milano 2000.

Taylor 2002

M.R. Taylor, *Giorgio de Chirico and the Myth of Ariadne*, catalogo della mostra (Philadelphia Museum of Art, 3 November 2002-5 January 2003), Philadelphia 2002.

Wölfflin [1931] 2001

H. Wölfflin, *L'arte del Rinascimento. L'Italia e il sentimento tedesco della forma*, a cura di M. Ghelardi, traduzione di B. Carta e M. Ghelardi [ed. or. *Die Kunst der Renaissance: Italien und das deutsche Formgefühl*, München 1931] Livorno 2001.

---

## English abstract

This essay examines the different renditions of the many faces of Ariadne and her belonging to the mythological sphere while at the same time being a powerful magnifying glass, as well as a means of deformation and intensification, through which to deal with unanswered issues of the present time: seriality, the breaking of temporal linearity, the enigmatic alteration of preconceived schemes in relation to an image whose model lies "before everyone's eyes" influence these aspects of the currency of Ariadne, and the important modalities of the mythopoietic system of culture and contemporary art. In this essay, the author traces an itinerary of representations of the sleeping Ariadne through modern and contemporary art in a path that goes from de Chirico, Warhol, and Masson to Picasso.



pdf realizzato da Associazione Engramma  
e da Centro studi classicA luav  
Venezia • dicembre 2019

[www.engramma.org](http://www.engramma.org)



la rivista di **engramma**

marzo **2019**

**163 • Arianna: estasi e malinconia**

**Editoriale**

Monica Centanni, Micol Forti

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

Claudia Valeri

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

Nicola Luciani

**Giocare a fare i Classici**

Sara Agnoletto

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

Giulia Bordignon

**Arianna in Andros: una invenzione di Tiziano**

Monica Centanni

**'Sotto gli occhi di tutti': note sulla raffigurazione di Arianna addormentata nell'arte del Novecento**

Micol Forti

**Giorgio de Chirico, Arianna 1912-1913**

Matias Julian Nativo, Alessia Prati

**Arianna dalle belle trecce**

Massimo Crispi

**Arianna di Nanni Balestrini**

con una introduzione di Andrea Cortellessa

**"Arianna è scomparsa, il Minotauro è in agguato"**

Francesca Filisetti, a cura del Seminario Mnemosyne