

la rivista di **en**gramma
2002

18-21

La Rivista di Engramma
18-21

La Rivista di
Engramma
Raccolta

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.

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

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 palese 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.



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.