

la rivista di **en**gramma  
**2000**

**1-4**

**3**

novembre **2000**



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. 3 | novembre 2000

©2016 Edizioni Engramma

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

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

Tel. 041 2571461

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

ISBN pdf 978-88-94840-02-5

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.

Bonoldi | Centanni | Collavo | Maiocchi | Martinuzzi | Mazzucco  
Tagliaferro | Thomson

## La Rivista di Engramma n. 3



# SOMMARIO

- 1 | SAGGI | “Dioniso e Ade sono lo stesso”. Una proposta di interpretazione della funzione delle mascherette teatrali di Lipari  
VITTORIA MAJOCCHI
- 15 | MNEMOSYNE ATLAS | Tavola 46 con didascalie
- 19 | MNEMOSYNE ATLAS | Epifania della ninfa gradiva  
A CURA DEL SEMINARIO DI TRADIZIONE CLASSICA, COORDINATO DA  
MONICA CENTANNI E KATIA MAZZUCCO
- 25 | MNEMOSYNE ATLAS | Panel 46 with captions
- 29 | MNEMOSYNE ATLAS | Epiphany of the “nympha gradiva”  
EDITED BY SEMINARIO MNEMOSYNE, COORDINATED BY MONICA  
CENTANNI AND KATIA MAZZUCCO. TRANSLATED BY ELIZABETH  
THOMSON
- 35 | MNEMOSYNE ATLAS | Letture grafiche di Tavola 46  
A CURA DEL SEMINARIO MNEMOSYNE
- 43 | P&M | Casta (im)pudica. Ripresa e traduzione di posture significanti  
seduzione e pudore  
SEMINARIO DI TRADIZIONE CLASSICA, COORDINATO DA LORENZO  
BONOLDI
- 44 | P&M | Europa trasportata da un'onda mnestica  
SEMINARIO DI TRADIZIONE CLASSICA, COORDINATO DA LORENZO  
BONOLDI
- 45 | EUREKA! | Eccessi di prudenza museografica. Un Dioniso  
φιλοδάφνης, declassato a “Sacerdote”  
MONICA CENTANNI
- 47 | NEWS | Bellini: un colore ritrovato.

GIORGIO TAGLIAFERRO

49 | NEWS | Un film, una tragedia contemporanea.  
MONICA CENTANNI

51 | NEWS | Il mito racconta. Recensione a: Jean-Pierre Vernant,  
*L'universo, gli dèi, gli uomini. Il racconto del mito* [Paris 1999]  
LUCIA COLLAVO

## MNEMOSYNE ATLAS | L'epifania della ninfa gradiva

Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola 46

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

Le immagini medievali poste in apertura della tavola discordano stilisticamente e cronologicamente rispetto all'omogeneità, tutta rinascimentale, delle altre opere del montaggio; inoltre in chiusura la foto di una contadina di Settignano, scattata dallo stesso Warburg, propone un salto verso la contemporaneità. *Incipit* ed *explicit*, in forza di questo sensibile scarto, creano due fratture nel *corpus* delle immagini, e così tracciano la griglia di significato primario della tavola: il dialogo sintattico e semantico tra figure statiche e figure in movimento.

Già nel rilievo della piastra medievale dell'elmo di Agilulfo (fig. 1) si nota la convergenza degli offerenti, in posa ingrediente, verso la frontalità fissa del re in maestà. Rispetto alla tavola 42, in questa nuova e ulteriore articolazione del discorso su stasi e movimento, viene neutralizzata la precisa e puntuale polarizzazione maschile/femminile: la figura in maestà è un re (fig. 1) ma anche la Vergine (fig. 2), Elisabetta puerpera (figg. 3, 6) e *Mnemosyne*, madre delle Arti (fig. 23).

Pervasiva si conferma però la figura femminile che, protagonista assoluta della tavola, si mostra nelle sue diverse epifanie (vergine e donna, ninfa e sposa), e sempre in un ruolo benefico (profetessa – fig. 5; maestra – figg. 23, 25; musa – fig. 23, 25; vittoria – fig. 16; ancella – figg. 2, 3, 6, 7, 15, 19, 20, 21, 22, 26; levatrice – fig. 4, nutrice – figg. 2, 3, 6, 22; madre – figg. 2, 3, 4, 6, 19, 22, angelo – fig. 9; moglie – figg. 3, 19, 21).

Se l'*incipit* e l'*explicit* segnalano le coordinate della tavola, il 'fuoco' della composizione è l'opera del Ghirlandaio: la *Nascita di San Giovanni Battista* (fig. 3). Nell'affresco compaiono tutte le figure del femminile – legate ai contesti della profezia, della natività, della cura, della salvezza – nelle diverse varianti posturali che descrivono due linee convergenti verso il centro del dipinto: da sinistra a destra, la statica solennità della Madre che si scio-

glie nella gestualità affettuosa delle balie; da destra a sinistra, il seducente e libero incedere della Ninfa canefora, sottolineato dal movimento della ventilata veste, che si raccoglie via via, passando per le dame comitanti, fino a chiudersi nella compostezza contegnosa della Signora Tornabuoni, tutta evidente nelle pesanti e rigide pieghe della sua veste. Queste le parole di Warburg:

“Per esempio, quando in uno degli affreschi del Ghirlandajo la Tornabuoni entra nella stanza per una solenne visita di felicitazione, tiene le mani e il corpo in un atteggiamento molto simile a quello di Monna Lisa, e anche la testa è similmente rivolta verso l'esterno. Non ha però nulla dell'umanità serenamente libera e sicura che si tiene al di sopra di tutto perché tutto conosce. Al contrario, c'è qui in lei il riserbo severo, un po' filisteo, della moglie di un notevole che deve accentuare le buone maniere e che conosce soltanto quelli cui è stata già presentata”.

Per quanto riguarda la sequenza che occupa la sezione superiore della tavola, si sottolineano dei nessi di passaggio da un'immagine all'altra: Agilulfo in trono (fig. 1) è affiancato e scortato da due figure stanti; Anna sullo sfondo (fig. 2) è vegliata e assistita da due ancelle; nell'immagine successiva (fig. 3) la balia con in braccio il Battista in fasce ripete la postura della Vergine con il Bambino, in primo piano nel tondo di Lippi.

Nell'immagine guida della tavola 42 'Teatro della morte' (*Compianto sul Cristo morto* della bottega di Baccio Bandinelli, fig. 42.14), si assiste a una *climax* verso il dinamismo: anche nella *Nascita del Battista* del Ghirlandaio vediamo moltiplicarsi in ben otto posture le immagini di Donna, riflesso dei ruoli diversi del femminile in questo 'Teatro della nascita'. Il parto di Anna, precedente della maternità divina di Maria, è anche compositivamente il fondale della *Maestà*; ma se nella fig. 2 il letto puerperale di Anna è lo scenario secondario che accoglie la figura principale di Maria con il Figlio, nella fig. 3 il letto della puerpera Elisabetta, fulcro della composizione, sovrasta le due balie sedute a terra. Anna si riflette nella proiezione forte di Maria (fig. 2); Elisabetta si riflette sdoppiata nelle proiezioni delle due figure più deboli di balia, quella che tiene il bambino (statica) e quella che offre il suo aiuto a mani tese (dinamica).

A partire dalla sezione centrale della tavola, occupata dai fogli del Codice di Lucrezia Tornabuoni e dai suoi ritratti (figg. 8-14), emerge l'evidenza della figura guida: la Ninfa. Nettamente predominanti, rispetto alla dialettica con la statica *Maestà*, diventano le figure incedenti, evidenza ribadita dalle varianti di dettaglio proposte dalla sequenza verticale sul margine destro

(figg. 7, 15, 20, 26). Le epifanie della Ninfa disegnano una precisa *Pathosformel* e sono espressioni del suo polo benefico (canefora, ancella, vergine, eroina, angelo). Scrive Warburg:

“Nella Cappella Tornabuoni si possono osservare su due lati i tentativi di neutralizzare il demoniaco della vita in movimento. Da una parte troviamo le favole per bambini di Lucrezia Tornabuoni che sanno neutralizzare l’elemento oscuro delle figure umane in corsa, in marcia, o che recano qualcosa, nonostante la loro tragica provenienza; come sul versante dell’artista figurativo la *Victoria* dell’arco di Trionfo romano deve compiacersi di inserirsi nella vita fiorentina di tutti i giorni come benefattrice alla casalinga [sic!]”.

La Ninfa che irrompe nella scena della Nascita del Battista proviene da una dimensione estranea sia alle figure protagoniste dell’episodio evangelico sia alla consorteria delle visitanti:

“Da quale origine proviene quella figura? [...] quale vento la muove, che le altre figure neppure sfiora? perché il presto di quel passo così dissonante con il tempo delle altre figure?” (Massimo Cacciari)

Proviene da un altrove sia temporale che semantico: fantasma dell’antico che irrompe nel Rinascimento; disinibita seduzione del femminile contrapposta all’algido contegno delle signore; visualizzazione della contrazione iconografica che anticipa la fatale, e necessaria, danza di Salomè, prefigurante la morte del Battista.

Anche un soggetto apparentemente incongruo come la Sibilla, in questa sintassi di trame profetiche, acquista un ‘sofistico’ significato: come da precoce *interpretatio christiana* della IV egloga di Virgilio, la profetessa cumana annuncia la nascita del *Puer* e il nuovo tempo che si apre e si compie nell’incarnazione.

L’unico elemento contemporaneo della tavola (1900 ca.) è lo scatto fotografico della contadina di Settignano (fig. 24). La collocazione forte, in chiusura della tavola, parrebbe contrastare con l’effettiva debolezza semantica dell’immagine. In sé non è altro che una figura femminile in movimento, su uno sfondo rurale; di per sé è difficile ravvisare una precisa *Pathosformel*: chiunque cammina, cammina. Ma la foto, posta da Warburg in quella posizione, acquista il valore di una chiave ermeneutica non solo per la composizione di questa tavola ma per il meccanismo di funzionamento della macchina-Atlante. La semantizzazione è tutta contestuale: ciò che vale in questo caso non è la postura, bensì il supporto tecnico che rimanda

alla contemporaneità. Ciò che conta qui è l'intenzione di segnalare, proprio in forza dell'istantanea, l'impressione dell'engramma: nella contadina viene catturato il fantasma della ninfa e, nell'accostamento con le altre più eloquenti immagini della tavola, si scatena il demone dell'immaginario.

L'impressione di pathos colpisce la sensibilità dell'osservatore-Warburg, che registra come un "sismografo sensibilissimo" (l'espressione, riferita a Nietzsche, è dello stesso Warburg) il compiersi di una concatenazione di immagini significanti.

Ancora una volta, uno sguardo alle tavole vicine aiuta a illuminare i temi proposti nella tav. 46: in particolare l'immagine guida – la *Nascita del Battista* del Ghirlandaio – è già presente in dimensioni ridotte e in posizione secondaria nella tavola 45: da lì dunque si apre una finestra sul tema della ninfa ingrediente.

Nella tavola 45 già trovava ampio spazio il motivo della commissione Tornabuoni, essendo presenti quasi tutti gli affreschi eseguiti dal Ghirlandaio per la Cappella della famiglia in Santa Maria Novella a Firenze; in particolare nella sequenza verticale sinistra la ventilata veste è indossata da una giovane che assiste alla *Presentazione della Vergine* (45.1), da Salomè che danza per Erode (45.4), dalla Canefora della *Nascita del Battista* (45.8) e dall'angelo di S. Zaccaria (45.12, 45.14).

L'analogia formale tra l'apparizione della figura dell'angelo e quella della ninfa, enfatizzata dal movimento delle vesti sottili e mosse dal vento, è già sottolineata da Warburg ne *La Nascita di Venere* e la *Primavera* di Sandro Botticelli (1893), laddove cita un passo del *Trattato sulla pittura* di Leonardo:

Ma solo farai scoprire la quasi vera grossezza delle membra à una ninfa, o'uno angello, li quali si figurino vestiti di sotili vestimenti, sospinti o'inpessi dal soffiare de venti; a questi tali et simili si potra benissimo far scoprire la forma delle membra loro.

L'espedito del riflesso delle forme antiche nei rilievi *en grisaille* delle architetture che inquadrano la scena principale (nella tav. 46 riscontrato nella *Presentazione della Vergine al tempio*: 46.17) viene smascherato da Warburg già nella tav. 45 e proposto come uno degli argomenti centrali di quella composizione, più evidentemente attraverso altre due opere del Ghirlandaio: la *Strage degli Innocenti* (45.9) e il *Sacrificio di Zaccaria* (45.12). Che

la ninfa ingrediente sia figura di Salomè (e viceversa) è comprovato dalla accorta giustapposizione delle immagini della fanciulla del Banchetto di Erode (45.4) e della canefora della *Nascita del Battista* (45.8).

Giuditta che compare nella tavola 46 come ‘eroina buona’ delle favole domestiche del codice di Lucrezia Tornabuoni, riacquista il suo ruolo forte di “cacciatrice di teste” nelle figure della seguente tavola 47. La fanciulla, sia essa Giuditta (47.16, 47.17, 47.20, 47.21, 47.22, 47.25, 47.26) o Salomè (46.8, 46.9, 46.10, 46.11), nel cesto sopra il capo – o sul vassoio – trasporta non offerte di frutta ma la testa di un uomo. In un orizzonte tutto formale e libero da giudizi morali, l’Angelo corrisponde ancora alla Ninfa per ruolo e postura: angeli (concentrati nella sezione sinistra) e “cacciatrici di teste” (nella parte destra) movimentano, con le loro ventilate vesti, la tavola 47. Così Warburg:

“E 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 esprime una vita più movimentata: quella vita che anima Giuditta o Raffaele che accompagna Tobio o la Salomè danzante, figure alate che volarono via dalle botteghe 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”.

Anche l’immagine di Tobia con l’angelo – presente nella tavola 46 tra le miniature del libro di Lucrezia Tornabuoni (46.9) – ritorna nella tavola 47 (47.17, 47.18, 47.19), ma qui un particolare scioglie l’apparente contrasto tra composta ritualità e agitazione patetica di alcune figure delle due tavole precedenti: la stretta di mano e il gesto dell’indicare e dell’offrire. Scambio di gesti che esprimono cura, guida, sollecitudine e creano trame di relazione tra i protagonisti delle scene bibliche ed evangeliche (ad esempio: l’angelo che tiene per mano Tobio e la Vergine che prende per mano Gesù – 47.5, 47.13, 47.15): la muta eloquenza gestuale, così importante nella tavola 47, spiega ed evidenzia gesti eloquenti solo accennati nella tav. 46 (l’angelo che tiene per mano Tobia – 46.9 – la Vergine che stringe la mano a Elisabetta – 46.19 – la gentildonna che porge le mani alle Muse – 46.25).

La lettura sinottica di queste tre tavole consequenziali (45, 46, 47), strettamente concatenate l’una all’altra, ci fa accorti su un problema già rilevabile *in nuce* nella lettura della tav. 42: emerge una diversità di intensità semantica e di registro comunicativo tra la *Pathosformel* – marca impressa e riemergente nella tradizione culturale occidentale e, in quanto tale, se non

istintiva, purtuttavia sempre facilmente leggibile – e quello che definiremmo ‘gesto eloquente’ – *actio pro verbo* che ha una dote comunicativa contingente, e può desemantizzarsi fino a risultare inintelligibile. Sarà anche da notare il fatto che il pathos scuote il corpo intero dando vita a vere e proprie ‘formule posturali’; il ‘gesto eloquente’ invece (sia esso allegorico, rituale, cerimoniale o convenzionale) si concentra sui movimenti della mano.

\*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 2018



la rivista di **engramma**  
anno **2000**  
numeri **1-4**

**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.**