

la rivista di **engramma**  
**2011**

**87-91**

La Rivista di Engramma  
**87-91**

La Rivista di  
Engramma  
Raccolta

numeri 87-91  
anno 2011

direttore  
monica centanni

**La Rivista di Engramma**  
a peer-reviewed journal  
[www.engramma.it](http://www.engramma.it)

Raccolta numeri **87-91** anno **2011**  
**87 gennaio/febbraio 2011**  
**88 marzo 2011**  
**89 aprile 2011**  
**90 maggio/giugno 2011**  
**91 luglio 2011**  
finito di stampare gennaio 2020

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

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

©2020  
edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-94840-25-4  
ISBN digitale 978-88-98260-79-9

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.

## Sommario

6	<i>87 gennaio/febbraio 2011</i>
60	<i>88 marzo 2011</i>
112	<i>89 aprile 2011</i>
172	<i>90 maggio/giugno 2011</i>
244	<i>91 luglio 2011</i>

**90**

maggio/giugno **2011**

ENGRAMMA • 90 • MAGGIO-GIUGNO 2011  
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-35-5

# Immagini in movimento

a cura di Anna Banfi, Alessandra Pedersoli

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE  
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-35-5

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

anna banfi, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di rocolino, olivia sara carli, simona dolari, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin

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*

5	Editoriale a cura di Anna Banfi e Alessandra Pedersoli
7	A testa bassa, tra Grecia e Settecento Claudio Franzoni
14	Dioniso sull'Altare di Pergamo Cornelia Isler-Kerényi
35	Tesori d'Afghanistan in mostra a Londra Claudia Daniotti
41	<i>Andromaca</i> in scena: dinamiche drammaturgiche della rappresentazione tragica Claudia Crocetta
47	Teti pellegrina e salvatrice: note sull' <i>Andromaca</i> di Luca De Fusco Maria Fallica
52	<i>Filottete</i> : un dramma senza padre e senza eroi Biagio Scuderi
56	Dinamiche del subconscio e del sottinteso nella coreografia del <i>Filottete</i> Emanuele Pulvirenti
65	Conversando con Salvo Disca, direttore del coro del <i>Filottete</i> per la regia di Giampiero Borgia Giorgia Capozzi



## A testa bassa, tra Grecia e Settecento

Claudio Franzoni

Warburg ci ha insegnato che i Greci coniarono “formule di pathos”, schemi figurativi capaci di trattenere e mostrare il momento più intenso di un determinato stato emotivo, veri e propri “superlativi antichi”. E’ singolare, certo non casuale, che gli storici dell’arte classica – tranne poche, quanto brillanti eccezioni – non abbiano accolto l’implicito invito contenuto nel concetto di *Pathosformel*. Quale fu il processo che portò a queste “formule di pathos”, che ruolo ebbero all’interno del linguaggio artistico antico? Domande che investono il piano antropologico, quanto quello meramente formale; ma è ben noto che, dagli anni ’70 in poi, l’archeologia classica ha derubricato problemi come questo a fatti interni alla storia dell’arte, disciplina considerata sempre più a rischio di un approccio estetizzante. In realtà basterebbe un’analisi della terminologia usata da taluni studiosi, anche negli ultimi anni, per accorgersi che “estetico” ed “estetizzante” vengono usati di fatto come sinonimi, con le conseguenze immaginabili. E il problema della forma, uno dei cardini della costruzione dell’archeologia classica dal Settecento in poi, è stato degradato, in taluni manuali, a uno dei vari mezzi che servono alla datazione di un manufatto, e nemmeno il più importante.

Proprio nel XVIII secolo, e non solo con Winckelmann, esaminare le forme dell’arte antica significò prendere gradualmente in considerazione anche la sfera della gestualità. Winckelmann, naturalmente, sapeva bene che “ai loro muscoli [degli eroi] essi [gli artisti greci] impressero rapidità di scatto e di vibrazione, e nelle pose violente scatenarono tutte le forze intime nella natura”, ma non aveva dubbi sul fatto che in generale essi prediligessero calma e compostezza. Per Winckelmann, le “semplici passioni umane (...) sono sempre moderate nel contegno di un uomo saggio, il quale soffoca il loro agitarsi e lascia intravedere solo le scintille del fuoco”. Per la verità, all’interno del capitolo sull’espressione nella *Storia dell’arte*, spunta l’ipotesi che anche la sfera delle passioni sia determinata dalle condizioni storiche, tema che del resto aveva caratterizzato il pensiero dello studioso tedesco sin dai *Gedanken* del 1755; nello stesso tempo, proprio a proposito della descrizione delle passioni, ritiene che esistano vincoli diversi per il poeta e l’artista:

Alla fantasia dell'artista che dà vita agli eroi è concessa minor libertà che a quella del poeta: egli può plasmarli in relazione al loro tempo, quando le passioni non erano indebolite dalla forma del governo o dalle artificiose convenienze della vita, poiché le caratteristiche attribuite a un uomo sono in rapporto alla sua età e alla sua condizione, ma non necessariamente alla sua figura. Ma il primo, l'artista, dovendo scegliere quanto v'è di bello tra le forme più belle, è costretto a non superare un certo grado di espressione delle passioni, che non devono nuocere alla rappresentazione.

La grazia, il decoro, il contegno, il "giusto mezzo" sono in ogni modo gli elementi ricorrenti e tipici dell'arte greca secondo Winckelmann: "in tutte le statue antiche la posizione e i gesti sono quelli d'un uomo che ispira rispetto e ne può esigere, e che si presenta al cospetto di uomini saggi". Tra i tanti brani che confermano questa visione, il seguente è notevole perché va a recuperare una rara, quanto azzeccata, nota di Demostene – che non sfuggì neanche al Balzac della *Théorie de la démarche* – sul modo (sbagliato) di camminare:

L'azione delle figure greche in particolare corrisponde alle massime del decoro stabilito presso quella nazione, la quale osservava compostezza grande nel volto e nel rimanente dell'operar suo, talmente che il camminar velocemente fu stimato contrario alle idee ch'ell'avea del decoro. Pretendevano i Greci di scoprirvi una specie di ferocia e d'alterizia; quindi è che Demostene riprende Nicobulo di questo modo di camminare, unendo poi insieme il parlare con arroganza e il camminare con velocità.

Emerge qui con chiarezza quella fusione tra piano etico e piano estetico che contrappunta un po' tutto il pensiero di Winckelmann. Dominare le passioni e non esservi soggetti sono i tratti che accomunano le grandi opere della Grecia classica secondo lo studioso tedesco:

Pallade, immagine di verginale castità, che ha vinto tutte le debolezze femminili, persino l'amore, ha gli occhi più moderatamente arcuati e semiaperti; la sua testa non si leva superba e il suo sguardo è lievemente abbassato, come assorto in meditazione.

È interessante notare come la testa abbassata sia un elemento formale che colpisce particolarmente Winckelmann e i suoi contemporanei. Eccone una prova in Diderot:

Si vous en exceptez quelques-unes, presque toutes les figures antiques ont la tête un peu surbaissée. C'est le caractère de la réflexion ou de la qualité propre à l'homme; l'homme est l'animal réfléchissant.

Naturalmente è tutto da dimostrare che la maggioranza delle immagini dell'arte antica sia caratterizzata da questa leggera inclinazione della testa, ma se Diderot si sentì di formulare questa singolare teoria è perché il suo desiderio (e dei suoi contemporanei) era quello di ritrovare nell'arte degli antichi dei valori etici validi anche per il presente, in questo caso la propensione alla concentrazione e alla riflessione.

Non è allora un caso che, la stessa teoria della testa inclinata compaia – forse indipendentemente da Diderot – in un altro passo del secondo Settecento; ne parla infatti Giuseppe Nicola d'Azara all'interno di una serie di vivaci osservazioni sulle forme del ritratto dei suoi tempi:

Né ritratti regna un altro vizio, che tiene infetta qualche nazione intera. Raro è chi si contenta di ritrattare, o di essere ritrattato come Dio lo ha fatto. Si ha da situare in una positura, che vien detta spiritosa, senza sapersi perché. Gli occhi, la bocca, il gesto si danno da torcere, e ritorcere secondo l'idea, che si è fantasticata di questo benedetto spirito, e scorciando, o divincolando il corpo in senso contrario e buttando indietro e vita, e testa si modellano in attitudine da ballarini. Si fa in somma il possibile per far mentire il ritratto, per non cogliere nel punto propostosi; perché tutto quello, che altera le forme naturali, e le balza dal loro natural riposo, è brutto, e dispiacevole.

Non vi è ritratto buono, né statua antica (eccettuamente quelle che richiedono una posa forzata), che non abbiano il capo alquanto inclinato verso il petto. Pare, che in generale gli Antichi abbiano creduta questa positura la più propria, acciocché le loro immagini si cattivassero l'animo dello spettatore, come se elleno volessero conversare con lui; e così ancora sfuggivano l'odiosità, che produce la superbia, denotata dalla cervice dritta, e dalla testa buttata indietro.

Ecco di nuovo l'ipotesi di Diderot sulla grande estensione nell'arte antica della testa inclinata, mentre è inedita l'idea che la testa piegata delle statue antiche fosse una soluzione adottata per suggerire un miglior contatto con lo spettatore. Ma quello che non viene mai meno è il nesso etica-estetica, riproposto, qualche decennio più tardi, anche in questo brano di Friedrich Creuzer:

Questa inclinazione del capo che le [statua di Nemese a Villa Albani, Winkelmann, *Monumenti inediti*, I, nr. 21] viene inoltre attribuita, ed in cui si vuole ora riconoscere autocontrollo e discrezione, ora lo sguardo nel misterioso e la riflessione seria, fanno riconoscere senza bisogno d'altro le peculiarità essenziali di quella dea, e ci dicono in immagine ciò che il poeta

[Mesomede, *Inno alla Nemese*, in Anth. Graeca, 2.292 (II sec. d. C.)] dice in questi due versi: “In ogni tempo nella misura, stimi la vita dei mortali / e sempre un serio sguardo rivolgi in basso, al seno”.

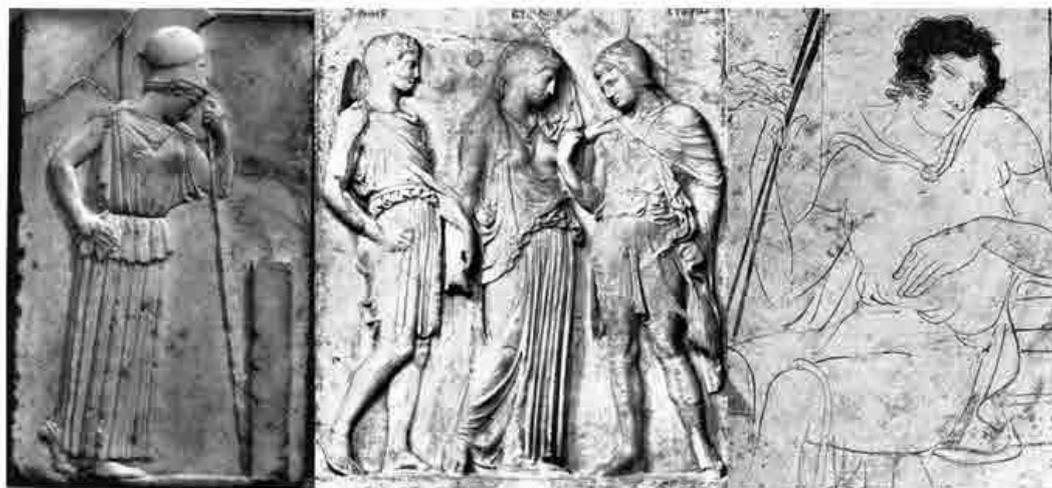
L'età neoclassica, dunque, ha avuto una speciale attenzione per la testa piegata verso terra e varrebbe la pena osservarne le ricadute anche nelle arti figurative. Come è ovvio, non è misurabile la frequenza del motivo nell'arte della Grecia antica, ma è certo che gli studiosi del Settecento ne colsero l'importanza in quanto forma espressiva. È significativo che il motivo compaia anche nel teatro, ad esempio nel celebre passo dell'*Antigone* di Sofocle (441-2), in cui la protagonista viene portata dinanzi a Creonte. Come tutte le forme espressive, anche questa, nonostante la rarefazione dei movimenti, si presta a una lettura tutt'altro che univoca; per G. Paduano “gli occhi bassi di Antigone non significano vergogna o paura, come può pensare Creonte, ma gelida incomunicabilità”; A. Boegehold, basandosi sulla gestualità greca che collegava il ‘si’ a un cenno della testa verso il basso, ritiene che Antigone stia preparando la risposta affermativa del verso seguente.

Nella tragedia si fa ricorso al motivo più di una volta. Nell'*Ifigenia in Aulide* (1122-3) Euripide lo usa almeno in due occasioni: “Figlia mia, perché piangi? Perché il tuo sguardo ha smarrito ogni letizia e tieni gli occhi fissi a terra coprendoti il volto con la veste?”; quindi, al momento del sacrificio di Ifigenia: “gli Atridi e tutto l'esercito rimasero immobili guardando verso terra” (1577). Ancora Euripide, quando Xuto si rivolge a Ione: “Taci? Perché fissi lo sguardo a terra? Sei immerso nei tuoi pensieri, la gioia è scomparsa e di nuovo spaventi tuo padre” (*Ione*, 582-4); situazione analoga a quella che la corifea descrive in *Elettra*: “O misera fanciulla, o come al suolo coperto il viso avvalli, e taci, come / romper dovessi in lagrime ed in gemiti!” (*Oreste*, 957-9).

A sua volta Senofonte definisce *schema tapeinon* quello della bella Pantea, “seduta velata e con lo sguardo a terra” (*Cyr.*, 5.1.4). Non è questa la sede per seguire la fortuna dello “sguardo a terra” nella letteratura antica, ma si può almeno ricordare che in Virgilio ricorre per due volte per Didone: la prima, quando tiene un breve discorso “*vultum demissa*” (1.561); la seconda, durante la catabasi di Enea, quando “ella, rivolta altrove, teneva gli occhi fissi al suolo, e il volto immobile all'intrapreso discorso” dell'eroe (6.469-470).

Anche nelle arti figurative – in una significativa prossimità cronologica con quanto avviene nei testi dei tragici – il motivo della testa inclinata si manifesta nella sua potenzialità espressiva: il noto rilievo dell’Atena malinconica (Atene, Museo dell’Acropoli) è incentrato proprio su questo gesto, anche se si discute molto sulla sua precisa valenza e sul ruolo che ha, in questo sguardo rivolto verso il basso, il cippo posto dinanzi alla dea. Molto più chiara la situazione emotiva descritta nel celebre rilievo con Hermes, Euridice e Orfeo oggi a Napoli (Mus. Naz., 6727), derivato da un originale del 430 a. C. circa; qui il ricorso alla testa inclinata serve a delineare la tensione e la commozione che accompagna il commiato tra i due protagonisti. Si può ricordare anche una *lekythos* a fondo bianco del Pittore del Canneto (Atene, MAN 1817) in cui il defunto è rappresentato seduto davanti alla tomba, la testa reclinata e – come scriveva Ranuccio Bianchi Bandinelli – gli occhi “assorti nell’infinito”.

Come è chiaro da questi soli esempi letterari e figurativi, la gamma emotiva coperta dal gesto è ampia: dolore spirituale, tristezza, tensione, concentrazione, distacco o addirittura rifiuto del contatto, com’è evidente dalla ripetuta associazione col silenzio. Ma di quale gesto stiamo parlando? Come si è visto, ora lo si indica come “testa inclinata”, ora come “sguardo verso terra”: è chiaro però che si tratta del medesimo atteggiamento, descritto in maniera diversa a seconda della posizione dell’interlocutore o dell’osservatore, a riprova che ciò che chiamiamo “gesto” è sempre l’articolazione di più movimenti simultanei; e se ci fossero ancora dei dubbi sul fatto che anche i modi di guardare rientrano nel campo della gestualità, questo è un esempio risolutivo.



(Da sinistra a destra) *Atena “malinconica”*, Atene, Museo dell’Acropoli; *Hermes, Euridice, Orpheus*, copia romana da un originale attico della fine del V sec. a.C. Napoli, Museo Archeologico Nazionale; Pittore del Canneto, *lekythos* a fondo bianco, Atene, Museo Archeologico Nazionale.

Siamo dunque davanti a un gesto che i Greci sono riusciti a isolare e valorizzare, in piena età classica, tanto nelle manifestazioni artistiche, quanto in quelle letterarie. Ciò è accaduto grazie al combinarsi, nello sguardo verso terra, di componenti “naturalisti” e di componenti culturali, come del resto accade in generale nella sfera del corporale. In altre parole, come l'alzarsi del collo e del capo si caricano di valenze tendenzialmente positive, così il loro abbassarsi viene letto come esito di una situazione problematica per il soggetto. Nello stesso tempo, però, questo flettersi del capo può diventare elemento di un codice comportamentale e assumere valori positivi; come spiega bene Plutarco:

Cosa insegnano i pedagoghi? A camminare per la strada a testa bassa (*kekyphotas*) a toccare con un dito la carne salata, con due il pesce, il pane e la carne, a stare seduti in un certo modo, a sollevare il mantello in quest'altro.

Molto più tardi ci accorgeremo che, secondo Gregorio di Nazianzo, lo sguardo rivolto a terra fa parte dell'atteggiamento dell'asceta cristiano, al punto che addirittura, stando a Teodoreto di Ciro, alcuni eremiti cristiani si imponevano dei collari che li obbligassero a tenere lo sguardo abbassato.

Lo sguardo verso terra e la testa inclinata sono dunque ben altra cosa rispetto ai “superlativi” che tanto colpirono Warburg: se questi ultimi sono movimenti di dissipazione dell'energia, la testa piegata in avanti è, in direzione opposta, un tentativo per trattenerla, di riportarla all'interno del corpo. Occorre puntualizzare: questa dinamica così contrastante tra movimenti volti a oltrepassare il corpo e atteggiamenti diretti a rientrarvi, prima di essere tradotta esteticamente nella letteratura e nelle arti figurative, si realizzava nella esperienza della vita quotidiana. Si tratta di quelle forme espressive corporee che, se non universali, certo hanno goduto (e godono) di vita millenaria. Quando Warburg riteneva che le “formule di pathos” – ad esempio quella di Orfeo che cade sotto i colpi delle donne di Tracia – fossero state coniate, create cioè dagli artisti greci, non sbagliava: un conto infatti è individuare un solo schema artisticamente efficace, valido per tutti i movimenti di dissipazione, per definizione dinamici e multiformi; un altro avere a che fare con una forma corporale – la testa abbassata – che ha nell'attenuazione e nella riduzione al minimo i suoi dati caratteristici.

In altre parole, la “formula di *pathos*” è prima di tutto l'esito di un'operazione artistica, la testa inclinata (come certo altre posture) nasce invece dal piano corporale stesso (e non è un caso che sia proprio questo piano – che allora

poteva essere letto come semplicemente “naturale” – a colpire gli studiosi del Settecento). Gli artisti e i drammaturghi greci di età classica, non hanno insomma creato una formula “a testa bassa”, ma hanno trasposto sul piano artistico, valorizzandone la forza espressiva, una vera e propria “figura gestuale”, per così dire, già pronta.

### ENGLISH ABSTRACT

In the 18th century J. J. Winckelmann started to analyze ancient art and statuary from the standpoint of gestural expressiveness. Among the various postures of ancient art, he and his contemporaries (for example Diderot) were struck by one in particular, the lowered head and the eyes looking down. This essay is meant to discuss some literary and artistic examples of this gesture, mainly through the analysis of its expressive range.

### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- H. de Balzac, *Théorie de la démarche*, in *La Comédie humaine*, XII, Paris 1981.
- R. Bianchi Bandinelli, *Parrasio* [1938], in *Storicità dell'arte classica*, Roma 1973.
- A. L. Boegehold, *When a gesture was expected. A selection of examples from archaic and classical Greek literature*, Princeton 1999.
- R. Brilliant, *Winckelmann and Warburg. Contrasting attitudes toward the instrumental authority of ancient art*, in A. Payne, A. Kuttner, R. Smick edd., *Antiquity and its Interpreters*, Cambridge 2000, pp. 269 e sgg.
- G. N. d'Azara, *Osservazioni ... sul Trattato della bellezza di Mengs*, in Antonio Raffaello Mengs, *Opere (...) pubblicate da Giuseppe Nicola d'Azara*, Parma 1780.
- D. Diderot, *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie*, in *Oeuvres complètes*, a cura di J. Assezat, XII, Paris 1876.
- H. Jung, *Die Sinnende Athena. Zur Deutung des Reliefs Athen Akropolismuseum 695*, in *JDAI*, 110, 1995, pp. 95-147.
- F. Muecke, *Turning away and looking down: some gestures in the Aeneid*, in “Bulletin of the Institute of Classical Studies. University of London”, 31, 1984, pp. 105-112.
- V. Neri, *La bellezza del corpo nella società tardoantica. Rappresentazioni visive e valutazioni estetiche tra cultura classica e Cristianesimo*, Bologna 2004.
- J. J. Winckelmann, *Il bello nell'arte. La natura, gli antichi, la modernità*, a cura di C. Franzoni, Torino 2008.



pdf realizzato da Associazione Engramma  
e da Centro studi classicA Iuav  
progetto grafico di Silvia Galasso  
editing a cura di Emma Filipponi  
Venezia • maggio-giugno 2011

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



la rivista di **engramma**  
anno **2011**  
numeri **87-91**

**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.**