la rivista di **engramma**
2003

22–29

edizioni**engramma**

La Rivista di Engramma
22-29

La Rivista di Engramma Raccolta

numeri 22-29
anno 2003

direttore
monica centanni

La Rivista di Engramma
a peer-reviewed journal
www.engramma.it

Raccolta numeri **22-29** anno **2003**
22 gennaio 2003
23 febbraio/marzo 2003
24 aprile 2003
25 maggio/giugno 2003
26 luglio/agosto 2003
27 settembre/ottobre 2003
28 novembre 2003
29 dicembre 2003
finito di stampare novembre 2019

sede legale
Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@engramma.it

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

© 2019
edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-98260-89-8
ISBN digitale 978-88-98260-98-0

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 | *22 gennaio 2003*

16 | *23 febbraio/marzo 2003*

54 | *24 aprile 2003*

110 | *25 maggio/giugno 2003*

198 | *26 luglio/agosto 2003*

244 | *27 settembre/ottobre 2003*

304 | *28 novembre 2003*

354 | *29 dicembre 2003*

22
gennaio **2003**

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. 22 | gennaio 2003
©2017 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

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

gennaio 2003

SOMMARIO

7| Un indice dei contenuti on-line della Rivista di Engramma (nn. 1-22, 2000-2002)
Redazione di Engramma

Un indice dei contenuti on-line della Rivista di Engramma (nn. 1-22, 2000-2002)

Redazione di Engramma

Il lavoro di indicizzazione in questo numero risponde innanzitutto a una esigenza di funzionalità. Contiamo che grazie alla visualizzazione dei contenuti complessivi e delle singole rubriche, l'indice possa avviare anche una riflessione sul metodo: certamente utile per chi collabora al Seminario di tradizione classica che ha dato vita alla *Rivista di Engramma*, ma che speriamo possa essere interessante anche per i lettori-visitatori del nostro sito.

La *Rivista di Engramma* è nata nel settembre del 2000. A più di due anni dal primo numero abbiamo pubblicato:

20 saggi, con 4 testi originali ;
14 saggi di lettura dalle tavole dell'Atlante della Memoria di Aby Warburg;
40 saggi per immagini sulle riemersioni del classico nella pubblicità P&M ;
18 saggi per immagini nella forma di Eureka!;
2 gallerie;
66 recensioni di eventi che intersecano la tradizione classica nella rubrica News

Inoltre, nella sezione Warburg, abbiamo pubblicato:

7 contributi alla Biografia e alla interpretazione del metodo warburghiano.

Finora abbiamo avuto on-line due forme di indice: nella sezione Archivio sono stati raccolti, per numero, i primi dieci numeri della *Rivista* – annata 2000-2001 – richiamabili mediante l'icona della copertina. I materiali dell'annata in corso – 2002 – sono invece richiamabili, per rubrica, dal frame della rubrica del numero in corso. Il sistema così articolato, che nei primi numeri del 2002 sembrava avere una funzione e un senso, è invece diventato complicato e farraginoso: proprio la ramificazione progressiva

dei materiali e l'approfondirsi e l'ampliarsi dei confini della ricerca hanno provocato finora una certa confusione nell'archiviazione e catalogazione interna della *Rivista*. Una situazione di cui ci siamo resi conto e a cui cerchiamo di rimediare a partire da questo numero che contiene un primo indice ragionato di quanto finora è stato elaborato e pubblicato: lo scopo immediato è rendere più facilmente consultabile l'archivio on-line della rivista.

Nel comporre gli indici dei materiali abbiamo adottato un doppio criterio di catalogazione: per numero e per rubrica.

La prima sistemazione per numero (Archivio 2001 e Archivio 2002), permette di aprire i numeri di *Engramma* mediante l'icona della copertina, nell'ordine in cui sono stati pubblicati. Una collezione completa dei numeri 1-21 della *Rivista di Engramma* che consente, prima di tutto ai collaboratori di Engramma e al Seminario di tradizione classica, di avere memoria storica dello sviluppo della ricerca dall'inizio a oggi.

La seconda sistemazione per rubrica, propone indici dei contenuti di Saggi, News, P&M, Eureka! e Gallerie, ordinati secondo cronologia di pubblicazione.

Per la sezione che contiene le letture delle tavole di *Mnemosyne*, abbiamo preferito invece indicizzare i saggi interpretativi seguendo il numero che ogni tavola occupa all'interno dell'*Atlante e* distinguendo i materiali proposti tra: le tavole dell'*Atlante Mnemosyne; le* tavole tematiche tratte dall'*Atlante;* le tavole fantasma (evocate direttamente dalle tavole di *Mnemosyne*); le tavole 'ex-novo' (evocate indirettamente dai materiali di *Mnemosyne*).

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

23
febbraio/marzo **2003**

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. 23 | febbraio/marzo 2003
©2017 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

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

febbraio/marzo 2003

SOMMARIO

7| Appunti dai materiali di Luminar 1. Una sintesi critica degli interventi
A CURA DELLA REDAZIONE DI ENGRAMMA

17| Luminar 2. Web Auctoritas Memoria. Presentazione del convegno
A CURA DELLA REDAZIONE ENGRAMMA

21| Il progetto "Iconos": per una catalogazione iconografica come sistema di ricerca
CLAUDIA CIERI VIA

25| Il regime giuridico delle pubblicazioni on line
ALESSANDRO DEL NINNO

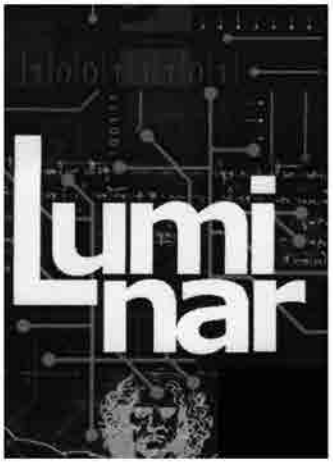
Appunti dai materiali di Luminar 1. Una sintesi critica degli interventi

a cura della Redazione di Engramma

Convegno Luminar 1. Internet e Umanesimo | Fondazione Querini Stampalia, Venezia, 31 gennaio / 1 febbraio 2002

Nel gennaio del 2002 con l'incontro seminariale di Luminar si inaugura un ciclo di appuntamenti annuali dedicati al tema 'Internet e Umanesimo'.L'idea da cui è nato Luminar è frutto della sinergia tra il seminario di Engramma e la Fondazione Querini Stampalia, che da tempo sta lavorando all'archiviazione on line e al sistema di ricerca sperimentale su Internet. Nel corso di Luminar 1 2002, abbiamo avuto occasione di dialogare sulle potenzialità del web con studiosi, esperti e tecnici, nel campo della ricerca umanistica, persone che con modi ed esigenze differenti sono venute in contatto con una nuova realtà di lavoro e di studio costituita da Internet.

Gli intervenuti: Giorgio Busetto, Monica Centanni, Claudia Cieri Via, Roberto Dadda, Diego Galizzi, Fabrizio Lollini, Noga Arikha, François Quiviger, Chiara Rabitti, Antonella Sbrilli, Babet Trevisan – oltre ad alcuni



componenti della redazione di Engramma – mettendo a confronto le loro esperienze e portando esempi pratici delle molteplici possibilità di utilizzo del web per la ricerca e l'elaborazione di nuove forme di comunicazione del sapere, hanno permesso di mettere a fuoco alcuni nuclei fondamentali della nuova dimensione tecnica e teorica che con Internet si apre.

Ciascuno degli intervenuti si è trovato a fare i conti con questa nuova realtà destinata a influenzare modi, stile e oggetti della ricerca. Le potenzialità della ricerca umanistica risultano, in Internet, particolarmente esaltate; da qui nasce l'esigenza di comprendere quali fra i nuovi, proficuamente selettivi, meccanismi siano compatibili con le istanze di rigore metodologico, quali gli scarti incolmabili, quali gli strumenti che ci vengono offerti e quelli invece tutti da inventare.

Giorgio Busetto (Fondazione Querini Stampalia, Venezia)

Apre il seminario introducendo il tema. Internet è un nuovo linguaggio che ci impone di riconfigurare il nostro sistema di comunicazione e implica una profonda trasformazione della modalità di trasmissione del sapere; rappresenta perciò una ulteriore tappa che segue ad altre invenzioni rivoluzionarie, come la stampa a caratteri mobili, la fotografia, il fotocopiatore, ecc.. I cambiamenti più rilevanti riguardano l'accelerazione dei tempi di comunicazione, la modificazione strutturale delle forme espressive del linguaggio, della sintassi della comunicazione, la nascita dell'ipertesto. C'è la consapevolezza di essere solo all'inizio di una fase innovativa e di un processo molto veloce; nel contempo però la rete risulta già una risorsa indispensabile e sostitutiva di altri strumenti innovativi tradizionali. I fruitori del sapere umanistico devono chiedersi come utilizzare Internet, di quali strumenti servirsi, e in che misura modificare le metodiche di lavoro: la questione riguarda l'approccio filosofico del sapere oltre che le conseguenze pratiche. La creazione di uno spazio virtuale pone per esempio il problema della ridefinizione del territorio e del significato del territorio; nel nuovo spazio della rete, senza confini tradizionali, nasce il problema della riformulazione delle relazioni di potere e dell'utilizzo delle risorse al suo interno. Le riflessioni in quest'ambito investono inevitabilmente anche quello dell'umanesimo; uno dei problemi è quello della molteplicità degli accostamenti possibili, quelli tradizionali e quelli tecnologici e della loro interazione reciproca. Uno dei possibili approcci è quello presentato in occasione di Luminar, frutto dell'incontro tra la *Fondazione Querini Stampalia* ed *Engramma*. *Engramma* è un esempio della coniugazione tra la ricerca sulla tradizione classica e il mondo della rete.

In quanto forma sperimentale di sintesi di questi due mondi deve fare i conti con la meccanica di costruzione di una espressione che non è abituata a parlare il linguaggio della tecnologia.

MONICA CENTANNI (IUAV, UNIVERSITÀ DI VENEZIA)

Da ragione della scelta di intitolare l'incontro seminariale con il termine 'Luminar': il Luminar è un'immagine letteraria e, precisamente, è l'oggetto, mai dettagliatamente descritto, che compare, nel romanzo di Ernst Jünger *Eumeswil* (1977), come ultima anticipazione, in ordine cronologico, dello strumento Internet. Protagonista del romanzo è Martin Venator, di notte stewart alla corte del Tiranno, di giorno storico presso l'Università della città di Eumeswil: in un mondo ambientato in un medievaleggiante futuro, annebbiato dall'egemonia di un tiranno, lo storico-cortigiano trova il modo di aprire la via a una nuova dimensione del sapere e della libertà proprio attraverso il grande schermo interattivo del Luminar, su cui, all'archiviazione di dati segue la visualizzazione di tutte le informazioni relative, in forma animata o di testo. Nel romanzo la tecnica viene presentata come strumento di liberazione dalla tirannia del potere, il mezzo sofisticato che permette di trarre dal "sottosuolo" della memoria una serie di suggestioni, immagini, idee che permettono di costruire una proiezione, fantasmatica all'inizio, ma poi realizzabile nel presente. Così scrive Jünger:

> La tecnica possiede un sottosuolo, sta diventando inquietante per se stessa, si approssima alla realizzazione diretta degli déi come suole avvenire nei sogni, sembra mancare solo un piccolo passo ancora. Così potrebbe saltare fuori qualcosa dal sogno stesso come nello specchio una porta non deve più essere mossa, si apre da sé, ogni luogo desiderato è raggiungibile in un attimo, un mondo qualsiasi può essere ricavato dall'etere o come nel Luminar dal sottosuolo. I fatti sono abbastanza remoti e si può dire che non se ne curerebbe più nessuno; nel Luminar tuttavia ho reperito io stesso una sterminata quantità di immagini e di titoli. Come ogni lavoro la cosa principale con quell'apparecchio è centrare i punti chiave.

Luminar rappresenta per l'autore la possibilità di recuperare frammenti di memoria che devono però essere messi in relazione tra di loro per poterli rendere 'parlanti'; l'attrito che nasce da questo contatto passa per un filtro tecnico che permette di far riemergere e poi di catturare pezzi di memoria. È evidente l'affinità di Luminar con le pratiche di recupero della memoria che hanno avuto grande riscoperta e utilizzo in epoca rinascimentale e che in altra forma riemergono con l'avvento di Internet. Uno

dei problemi che sorge però con l'impiego di questa tecnica è nel contempo anche una delle sue caratteristiche più suggestive: la disponibilità di un repertorio di immagini sterminato ma contemporaneamente indiscreto e indifferenziato. La metodologia che lo studioso applica affinando via via il suo lavoro e configurandolo in relazione al mezzo, concorre alla creazione di una rete che deve consentire la individuazione dei nessi (i "punti chiave") per capire dove stanno gli snodi tra un frammento di sapere e un altro, e per poter cogliere le sinapsi tra differenti conoscenze.

È in virtù di questi significati che si è colta l'affinità tra Luminar e l'attuale apertura dell'orizzonte dell'umanesimo tecnologico. In questo ambito di sperimentazione la spinta che ha dato vita a Engramma e ne ha alimentato l'evoluzione teorica e pratica sono gli studi di Aby Warburg concretizzatisi nell'Atlante della Memoria del 1929; opera che, mai pubblicata anche a causa delle intrinseche difficoltà tecniche di edizione, trova invece una possibilità di resa 'fedele', di visualizzazione e un funzionamento soddisfacente nella traduzione in testo telematico. L'oggetto privilegiato della ricerca di Warburg è la tradizione classica, disciplina che per eccellenza si caratterizza per la sua costitutiva complessità, non riducibile a meccanismi semplici e univoci. La scoperta dei nessi avviene grazie alla individuazione di parole, segni, immagini che si combinano in vari modi e che si prestano continuamente a nuove interpretazioni: Internet si presenta come lo strumento ideale per questo tipo di ricerca.

Giovanna Pasini (Fondazione Querini Stampalia, Venezia)

In qualità di membro della redazione della Rivista on line Engramma, ha discusso il valore dell'uso esclusivo del linguaggio web nella ideazione della rivista. È l'esperienza della rivista che ha stimolato gli incontri di Luminar, come luogo in cui riflettere sulla fertile fusione tra tecnologie e studi umanistici continuamente sperimentata nell'attività redazionale. Engramma infatti nasce l'8 marzo 2000 dal Seminario di Tradizione Classica e di Iconologia dell'Università Ca' Foscari di Venezia con il fine di proporre i risultati delle sue ricerche attraverso le possibilità offerte da Internet. La decisione di non produrre una distribuzione cartacea della rivista va di pari passo con la volontà di sfruttare pienamente le potenzialità dell'ipertesto, che ha la possibilità di passare istantaneamente, come per i meccanismi della mente umana, da una pagina all'altra inseguendo i link, le curiosità, gli approfondimenti, i rimandi.

Engramma si articola in una Rivista, in una sezione Aby Warburg e in

un'altra detta Laboratorio, a loro volta strutturati in vari percorsi; viene proposta inoltre ogni mese la lettura di una tavola di Mnemosyne, l'Atlante della Memoria. Mnemosyne, l'ultimo grande progetto di Aby Warburg, è costituito da una serie di pannelli su cui sono appuntate fotografie di opere e documenti studiati dallo storico tedesco nel corso della sua carriera. È un'opera difficile da afferrare e costringere dentro una struttura fissata quale quella cartacea; attraverso le nuove tecnologie informatiche, le sequenze complesse e non lineari delle tavole dell'Atlante appaiono come un esempio ante litteram di disposizione ipermediale di un percorso nella storia delle immagini. I mezzi telematici si sono rivelati un supporto e strumento metodologico unici nel poter conferire al lavoro una forma non fissata ma in evoluzione. Un ipertesto è composto di spezzoni individuali uniti da collegamenti elettronici: le relazioni, che nelle forme di testo precedenti rimanevano puramente mentali, hanno un proprio modo di essere formulate e vengono rese esplicite. L'ipertesto rende quindi visibili alcuni dei riferimenti culturali cui sempre un autore rimanda in modo implicito o esplicito e permette al lettore di muoversi liberamente attraverso i percorsi prestabiliti.

BABET TREVISAN (FONDAZIONE QUERINI STAMPALIA, VENEZIA)

Analizza l'utilizzo di Internet nella realizzazione di siti web per musei, tracciando una panoramica della situazione dal 1997 al 2002. I siti dei musei sono risultati anzitutto strumento di comunicazione e promozione oltre che strumento di ricerca, e queste due finalità sono state valorizzate diversamente nel corso del tempo. I dati relativi alla condizione dei siti museali nel 1997, in un campione di 30 siti italiani, rivelano come tutte le informazioni riguardanti la comunicazione e la promozione, quindi ad esempio la segnalazione dell'indirizzo, o degli orari o dei prezzi, scarseggiassero; la situazione viene invece rovesciata nel 2002, nella piena consapevolezza che Internet è uno strumento fondamentale di promozione. Lo stesso può essere affermato per le informazioni on line relative alle attività didattiche o alle iniziative future del museo. Se nel '97 era garantita un'informazione basilare per le informazioni sull'istituzione museale, erano molto scarse quelle relative alle mostre presenti o future; e lo stesso valeva per i link alla città o ad altri enti correlati e soprattutto link di approfondimento. Se nel 2002 tutte le informazioni relative alla comunicazione e promozione sono garantite, lo stesso non si può dire dell'utilizzo del web come strumento di ricerca, a parte qualche caso esemplare di sito come quello dell'Istituto e Museo di Storia della Scienza a Firenze, (Museo Galileo) e del Museo Archeologico di Bologna (Museo Civico Archeolo-

gico). Relativamente all'ambito della ricerca un caso indicativo è l'analisi di quanto si può trovare nel web a proposito di Carlo Scarpa: lo scarso risultato denuncia come in Internet l'informazione approfondita per lo studioso o il ricercatore sia ancora insufficiente.

Roberto Dadda (SIA SPA, Politecnico, Milano)

Si sofferma sul fenomeno della dequalificazione globale dell'ipertesto che procede di pari passo allo sviluppo delle tecnologie soprattutto per quel che concerne la grafica. Internet nacque nel 1969, il web nel 1989, solo l'ipertesto può vantare una tradizione molto antica come dimostra il testo della tradizione ebraica del Talmud nel quale ogni pagina del Libro è concepita come una sorta di homepage. Oggi si è giunti al database nato per connettere dei dati attraverso i link che costituivano la vera natura dell'ipertesto, che con la recente diffusione del web è venuta meno. Così se negli anni '60 il SGML (standard generalized mark-up language) aveva lo scopo di definire dei link veri e motivati, oggi questi ultimi hanno subito una notevole perdita di materiale che li rende poveri e determina dunque una più difficile trattazione delle informazioni. Con la nascita degli HTML (hypertext mark-up language) si è dunque verificata una crisi dei motori di ricerca che non solo non sanno più rispondere alle esigenze di una indagine mirata, ma che inoltre non riescono a leggere i testi Flash percepiti dal programma come immagini. La soluzione a questi problemi è data dal XML, linguaggio simile all'HTML ma con caratteristiche differenti che permette sia di definire in modo specifico il contenuto della parola e la natura di una informazione sia di ottenere dei link che consentono di scindere il contenuto della cosa dalla sua rappresentazione.

Antonella Sbrilli (Università La Sapienza, Roma)

Presenta il linguaggio del web come nuovo strumento a disposizione dello storico dell'arte, per quale Internet non è mezzo inerte ma mutevole e produttivo di volta in volta a seconda dell'uso che ne viene fatto. Se il lavoro dello storico dell'arte di rintracciare gli ascendenti e i discendenti delle immagini e degli stili, dei significati, in precedenza poteva essere fatto solo in sequenza e per giustapposizioni, oggi, grazie a Internet, può essere reticolato, può essere cioè creata una rete di elementi che si richiamano, rivelando significati inaspettati. In questo senso è interessante lo studio dell'uso della riproduzione delle immagini digitali nell'ambito dei beni culturali e in particolare, gli esempi di 'immagini dense' – nuovi strumenti per una storia interattiva dell'arte – sviluppate con gli allievi dei corsi attivi all'Università La Sapienza di Storia dell'arte contempora-

nea e di Informatica applicata ai beni culturali. L'aspetto fondamentale che emerge è che la riproduzione digitale di un'opera d'arte, qualunque essa sia, è un'immagine e la riproduzione si allontana in maniera esponenziale all'originale, perché è un vero e proprio codice che si presta alle più diverse manipolazioni: può diventare musica, testo. La digitalizzazione ci permette di entrare dentro all'immagine che invece nell'originale è intoccabile, cristallizzata manifestazione del genio individuale. La modificabilità delle riproduzioni digitali permette di creare ipermedia ricchi di collegamenti, costruzioni sintetiche di connessioni tra le immagini: l'immagine è interfaccia di se stessa, superficie sensibile e attiva. All'interno dell'immagine è possibile addirittura inserire elementi estranei per aiutare il lettore/navigatore a capire e riconoscere gli influssi delle altre correnti artistiche su di un autore. Grazie all'applicazione delle tecnologie all'ambito umanistico sarà possibile fare esperimenti ipermediali sulla storia dell'arte ed arrivare ad uno standard della conoscenza che sia in sintonia con i nuovi mezzi di comunicazione.

CLAUDIA CIERI VIA (UNIVERSITÀ LA SAPIENZA, ROMA)

Presenta un progetto, nato alla fine degli anni '80 e ancora in corso, nell'ambito della disciplina Iconografia e di Iconologia, finalizzato alla creazione di un repertorio iconografico di soggetti mitologici. L'intenzione che ha guidato la realizzazione del progetto è stata quella di attuare un connubio tra arte e tecnologia che consentisse una ricerca più veloce, più ampia nell'accumulo di dati sistematizzati, e nello stesso tempo di ragionare in termini di iconologia contestuale, secondo la lezione di Aby Warburg. Si è quindi pensato a un repertorio che non fosse solo una raccolta di immagini, ma interrelazioni di immagini con i testi. Il testo utilizzato come punto di partenza di questo progetto, le *Metamorfosi* di Ovidio, raccoglie la maggior parte dei miti e delle relative storie mitologiche. L'opera presenta due caratteristiche importanti che la rendono il testo ideale per questo progetto: contiene storie che presentano legami non logici, ma 'poetici' e offre la possibilità di navigare dentro il testo, cioè creare una interrelazione continua nei rapporti tra testo e immagini. La struttura del progetto parte dalla disposizione dei miti elencati alfabeticamente, una volta scelto il mito che interessa vi è la possibilità di collegarsi a un passo preciso delle *Metamorfosi* oppure con il testo per intero; è individuabile inoltre una lista di miti che hanno specifici legami con quello scelto e con i temi che caratterizzano il mito. All'interno di ogni tema mitologico la ricerca può avvenire attraverso la selezione di un termine, di tutti i termini o di una frase precisa, garantendo un vaglio esauriente tra testi

e immagini. In una sezione dedicata agli approfondimenti la ricerca può essere attuata secondo gli elementi caratterizzanti le storie mitologiche: personaggi, attributi e contesti ambientali. La catalogazione delle immagini si divide in antiche e rinascimentali fino a tutto il '600; esse sono ingrandibili e tutte collegate mediante link a una scheda che riporta i dati essenziali dell'opera.

François Quiviger (The Warburg Institute, London)

Illustra alcuni aspetti della digitalizzazione della Biblioteca Warburg. La creazione della biblioteca warburghiana risale agli inizi del 1900, ma viene organizzata solo tra gli anni '10 e '20 da Warburg e Saxl. Nel 1991 la biblioteca venne informatizzata e questa nuova disposizione telematica del materiale si è rivelata subito utile per effettuare ricerche, ma anche, per attuare dei collegamenti tra opere, secondo quello che era l'obiettivo principale di Warburg ovvero il tentativo di organizzare il sapere umano. La classificazione è organizzata per soggetto: azione – orientamento – parole – immagini. La biblioteca è pensata come teatro della storia in cui tutte le fonti non sono organizzate in modo alfabetico, ma in ordine cronologico per avere un quadro generale dello sviluppo delle idee. Il fine principale è quello di realizzare uno strumento di ricerca che permetta non solo di trovare dei testi ma soprattutto di seguire delle idee. Il settore delle 'azioni' comprende: numero di piano all'interno della biblioteca – rubriche – organizzazione della biblioteca – contenuto degli scaffali – collegamenti a Internet – testi classici on line; tutto questo aiuta nell'approccio allo studio di un'opera e permette di fare dei collegamenti interdisciplinari.

Diego Angelo Galizzi (Università di Bologna)

Propone un originale utilizzo delle tecnologie nell'ambito della ricerca umanistica e in particolare nella valorizzazione del materiale codicologico miniato. Un risultato rilevante è la creazione di un ipermedia che consente di consultare le miniature affiancate dalla descrizione codicologica. Il prodotto ha il vantaggio di poter essere destinato sia a una consultazione on line, sia ad una consultazione off line che dà anche la possibilità all'utente di creare un proprio percorso e comporta la preservazione dall'usura del materiale librario originale. Naturalmente la digitalizzazione delle miniature comporta qualche svantaggio, come la riduzione della qualità dell'immagine a causa della 'pesantezza'dell'immagine stessa nel web e la doverosa tutela del copyright sulle immagini, che digitalizzate in Internet possono essere facilmente riprodotte o addirittura clonate. Ma l'uso dei

nuovi mezzi consente anche di eseguire un restauro virtuale delle eventuali cadute di colore subite nel tempo dalle miniature, permettendo una diversa fruizione dell'immagine stessa e consentendo la visione di una maggiore quantità di materiale rispetto a quanto solitamente esposto in una mostra.

CHIARA RABITTI (FONDAZIONE QUERINI STAMPALIA, VENEZIA)

ha analizzato l'applicazione delle tecnologie al mestiere del bibliotecario. La rivoluzione apportata da Internet in questo ambito è stata soprattutto quantitativa, strumentale: è aumentata cioè la capacità di registrare le informazioni, e la figura del bibliotecario ha mantenuto le sue funzioni: è rimasto il "cartografo dell'informazione", un reale creatore di ipertesti, di percorsi di conoscenza, il traduttore delle informazioni in conoscenza. Questo ha naturalmente comportato un cambiamento nei modi di procedere e soprattutto nell'attuazione e applicazione delle regole di catalogazione, che in passato erano sempre state finalizzate ad un'economicità di lavoro; la tecnologia ha restituito al bibliotecario la libertà nella costruzione di percorsi di conoscenza che non era consentita precedentemente. È aumentata la divaricazione tra i concetti duali di supporto e informazione, con la definitiva scomparsa del supporto e la continua trasformazione e inevitabile instabilità delle informazioni che navigano in Internet.

NOGA ARIKA (THE WARBURG INSTITUTE, LONDON)

ha presentato il primo convegno interamente virtuale dedicato all'impatto di Internet sul testo scritto. Si tratta di un progetto sostenuto dalla *Bibliothèque publique d'information* - Centre Pompidou, finalizzato allo studio dell'effetto di Internet sulla testualità e realizzato dall'Associazione Europea per lo Sviluppo dell'Insegnamento Superiore e della Ricerca su Internet (EURO-EDU). È attivo da ottobre e realizzato in tre lingue e avrà la durata di 6 mesi; ogni due settimane uno dei dieci autori invitati – ricercatori e operatori delle nuove tecnologie – pubblica sul sito un testo di riflessione critica sul tema della scrittura. Durante le due settimane seguenti la pubblicazione il testo viene sottoposto alla discussione on line di un gruppo di circa quaranta persone, i dieci autori e trenta altri partecipanti invitati: la discussione è animata dagli organizzatori.

Chi desidera seguire regolarmente il convegno può iscriversi, ricevere i testi per posta elettronica e partecipare a un forum. Il tutto è sponsorizzato da società di distribuzione digitale delle opere in formato e-book. Lo strumento che ne risulta ha la caratteristica della fluidità, infatti il confine

tra scrittura e oralità risulta molto sottile, e quello che viene realizzato è di fatto una nuova forma di scrittura; c'è la libertà di intervenire quando lo si preferisce e su cosa si preferisce, si può leggere quando si vuole selezionando quello che si vuole; non ci sono limiti temporali e si annullano anche le distanze spaziali tra i dialoganti. L'esperimento ha avuto molto successo, c'è stato un altissimo numero di partecipanti, oltre a quelli che sono direttamente intervenuti con l'inserimento di un testo.

Luminar 2. Web Auctoritas Memoria
Presentazione del convegno

a cura della Redazione Engramma

Convegno Luminar 2. Internet e Umanesimo. Web Auctoritas Memoria | Fondazione Querini Stampalia, Venezia, 30-31 gennaio 2003

La Rivista di Engramma presenta un numero monografico con i materiali raccolti in occasione delle giornate di studio "Luminar 2. Web Auctoritas e Memoria", che si sono tenute a Venezia il 30-31 gennaio 2003 presso la Fondazione Querini Stampalia. Luminar 2 è il secondo incontro di un ciclo iniziato un anno fa, promosso dal Seminario di Tradizione Classica (Iuav) in collaborazione con la Fondazione Querini Stampalia di Venezia: un appuntamento annuale intorno al tema "Internet e Umanesimo" per fare il punto sull'approfondimento teorico e pratico dei rapporti tra tecnologia e sapere, sulle possibilità che Internet offre alle scienze umane, sulla creazione di una nuova sintassi e di un nuovo stile di studio e di ricerca.

Nella storia dell'Occidente le innovazioni tecnologiche – la scrittura, il libro rilegato, la stampa, la fotografia, il cinema – hanno portato a momenti di benefica crisi e a passaggi rivoluzionari nell'elaborazione del sapere e della sua trasmissione. Internet, prefigurato nel romanzo *Eumeswil* di Ernst Jünger da un grande schermo interattivo chiamato Luminar, apre un nuovo orizzonte non solo alla comunicazione, ma anche alla metodologia dello studio e della ricerca; stimolante è accettare la sfida e trasformare il

computer da strumento tecnologico a 'macchina umanistica', interrogando il conflitto tra parola e immagine, in favore di una loro ricomposizione. La rivoluzionaria trasformazione attuata da Internet, aprendo la via a un nuovo intreccio fra i saperi, induce 'studiosi', 'tecnici', 'umanisti' e 'scienziati' a mettere finalmente a confronto pratiche e teorie differenti.

Il primo appuntamento di "Luminar. Internet e Umanesimo: per un'introduzione al tema" tenutosi nel 2002 è stata l'occasione per aprire un dialogo sul rapporto possibile tra scienze umanistiche e nuove tecnologie, indagando con studiosi, esperti e tecnici le reali potenzialità del Web in connessione alla ricerca umanistica.

Il seminario "Luminar 2. Internet e Umanesimo: Web Auctoritas e Memoria" (Venezia, 2003)si è invece incentrato sull'approfondimento dell'analisi dell'affinità tra scienze umane e nuove tecnologie con particolare riguardo verso gli aspetti tecnico-giuridici che formalizzano la cultura on line e pertanto il problema dell'autorevolezza delle pubblicazioni, le questioni riguardanti i diritti d'autore – copyright/copyleft – il valore dell'archiviazione web e della registrazione dei materiali on line. Gli interventi e il dibattito hanno affrontato i temi della memoria come selezione; delle garanzie di qualità delle pubblicazioni on line, della possibilità di definizione di una serie di regole e di criteri di valutazione; e infine del dibattito giuridico sul copyright nell'era di Internet.

Relatori del convegno

Alessandro Del Ninno, Dipartimento Information and Communication Technology
Studio Legale Internazionale Tonucci, Roma
Il regime giuridico delle pubblicazioni on line

Claudia Cieri Via, Università degli Studi La Sapienza, Roma
Il progetto "Iconos": per una catalogazione iconografica come sistema di ricerca

Chiara Rabitti, Fondazione Querini Stampalia, Venezia
Conservare nel web, conservare il web

Sofia Postai, Sitedesigner www.vocabola.com
Il web come medium fluido

Raffaele Tamalio, Storico, Mantova
Creazione, gestione, sviluppo e prospettive di un sito bibliografico

Invitati alla discussione

Giorgio Busetto, Giovanna Pasini, Chiara Rabitti, Babet Trevisan (Fondazione Querini Stampalia)

Anna Gentili, Giovanna La Padula, Nicolette Mandarano, Elisa Saviani, Tiziana Villani (Università La Sapienza di Roma, progetto "Iconos")

Antonella Sbrilli (Università La Sapienza di Roma)

Augusto Gentili (Università Ca' Foscari di Venezia, Direttore di "Venezia Cinquecento")

Alberto Ferlenga (Università Iuav di Venezia)

Giulia Bordignon, Claudia Daniotti, Alessandra Pedersoli, Pier Filippo Pozzi, Daniela Sacco (Fondazione Inda Siracusa)

Stella Casiraghi, Federica Olivares, Peppe Nanni (Piccolo Teatro di Milano)

Francesco Cataluccio (Bruno Mondadori Editore)

Federica Olivares (Edizioni Olivares)

Alessandro Del Ninno (Studio Tonucci & Partners)

Roberto Dadda (SIA)

Sofia Postai (Vocabola.com)

Raffaele Tamalio (La Bibliografia dei Gonzaga)

Lucialda Lombardi, Umberto Sartory (www.ombra.net)

PARTECIPANTI AL CONVEGNO

Sara Agnoletto, Elena Agudio, Maria Bergamo, Lorenzo Bonoldi, Giulia Bordignon, Laura Cavallo, Monica Centanni, Christian Contin, Ilenia Dal Ben, Claudia Daniotti, Silvia Fogolin, Marianna Gelussi, Daniele Guarnelli, Fabrizio Lollini, Luana Lovisetto, Vera Mattiuzzo, Nadia Mazzon, Katia Mazzucco, Giovanna Pasini, Alessandra Pedersoli, Valentina Rachiele, Beppe Rocca, Daniela Sacco, Valentina Sinico, Laura Squillaro, Paolo Tonin, Yaching Tsai

Il progetto "Iconos": per una catalogazione iconografica come sistema di ricerca

Claudia Cieri Via

Convegno Luminar 2. Internet e Umanesimo. Web Auctoritas Memoria | Fondazione Querini Stampalia, Venezia, 30-31 gennaio 2003

Il progetto ICONOS nasce da una esigenza di catalogazione iconografica dei soggetti profani – e in particolare mitologici – nell'ambito degli studi storico-artistici. Riconoscere un determinato soggetto mitologico di un'opera figurativa presuppone una conoscenza non soltanto artistico-visiva, ma anche letteraria. I repertori esistenti forniscono però indicazioni soltanto parziali sulle origini, gli sviluppi e la diffusione di un tema mitografico e raramente collegano tra loro la tradizione iconografica a quella testuale.ICONOS è stato progettato per giungere alla costituzione di un nuovo repertorio mitologico relativo sia alle immagini – per l'arco temporale che va dall'antichità al XVIII secolo – che ai testi: classici, medioevali e rinascimentali.

Tale repertorio non si limita però ad avere fini di catalogazione, ma costituisce piuttosto – e in questo deve cogliersi il suo maggiore punto di forza – una base cognitiva volta a facilitare e stimolare la ricerca in diversi ambiti disciplinari: dall'archeologia alla filologia, dalla letteratura alla storia dell'arte.

Il progetto ICONOS si pone nell'ottica di giungere a costituire un vero e proprio sistema informativo specializzato che, pur originato dalla finalità primaria di fornire una serie di informazioni necessarie allo studio delle immagini mitologiche nell'ambito della tradizione storico-artistica, faccia al tempo stesso da volano alla formulazione di ipotesi e metodi di ricerca, sviluppando in particolare il rapporto tra testi e iconografie e ricercando, attraverso l'esame della tradizione mitologica, le ragioni interne di determinate immagini e di opere d'arte figurative. Ripercorrere le vicende di un mito, attraverso il suo sviluppo in seno alle diverse tradizioni artistiche, letterarie e culturali, servirà inoltre a facilitare una spiegazione di tutto l'apparato simbolico degli attributi, degli oggetti o dei contesti che possono riscontrarsi nelle diverse immagini ai fini di predisporre una interpretazione iconologica delle opere in rapporto ai contesti.

Alla base del progetto ICONOS vi è una ricerca che prende le mosse dall'analisi delle *Metamorfosi* di Ovidio, opera fondamentale per la produzione iconografica, specie in età umanistica e rinascimentale, la cui struttura narrativa, organizzata per episodi mitologici spesso tra loro connessi, è incentrata sul topos della trasformazione.

La ricerca che si trova alla base del progetto ICONOS – pur concepita e orientata in origine, come si è detto, per il campo storico-artistico e rispondente all'esigenza preliminare di poter disporre di un repertorio iconografico organizzato per temi mitologici derivati dalle *Metamorfosi* di Ovidio – era al tempo stesso finalizzata all'individuazione, alla conoscenza e allo studio dei soggetti rappresentati nelle opere figurative. Ciò non soltanto per fornire ad esse un adeguato supporto 'ausiliario', ma anche, e piuttosto, per promuovere e indirizzare una ricerca più esaustiva, che si integrasse sia con la struttura culturale, che si trovava alla base delle scelte tematiche per le singole opere, sia con la struttura compositiva, in rapporto alla dinamica dell'immagine, ai fini di una conoscenza contestuale dell'opera figurativa in quanto fenomeno storico-artistico. Essenziale era, in quest'ottica, prevedere per ciascun episodio mitologico rappresentato, la lectio fornita per esso dalle diverse edizioni dell'opera letteraria.

Tale progetto, ideato dalla prof. Claudia Cieri Via, ha trovato oggi nella rete la sua collocazione definitiva e il suo sviluppo ottimale. Infatti dai primi giorni del 2003 è on-line il sito ICONOS (www.iconos.it): dall'home page del sito – qui riprodotta – l'utente ha la possibilità di raggiungere una pagina in cui decidere come condurre la propria ricerca. Si può leggere il testo ovidiano, presente in versione latina; si può attivare una ricerca

'canonica' selezionando i miti, i singoli personaggi mitologici o gli artisti; si può ancora decidere di navigare attraverso i libri delle *Metamorfosi*.

Una volta aperto uno dei libri delle *Metamorfosi*, l'utente si troverà di fronte a una serie di icone da aprire sui miti di proprio interesse e suoi quali s'intende attivare la ricerca. Effettuata la scelta, si aprirà una schermata in cui, oltre a un breve riassunto dell'episodio mitologico, comparirà una serie dettagliata di riferimenti a tutte le fonti testuali (classiche, medioevali e rinascimentali) correlate con il mito stesso, con la possibilità di accedere alla lettura dei brani specifici. Si potranno poi visualizzare tutte le immagini delle opere raffiguranti il determinato mito, ognuna accompagnata da una scheda storico-artistica, nella quale si possono attivare per ulteriori notizie alcuni campi correlati a immagini, a schede informative oppure a siti esterni.

L'utente ha poi un'ulteriore possibilità di ricerca che consiste nel poter navigare le immagini stesse. A ogni mito saranno, infatti, collegate alcune immagini dense o 'mappate' di opere d'arte (scelte fra le più particolari, le più ricche di dettagli o quelle che divergono dalla tradizione iconografica in modo evidente: attualmente alcune immagini mappate sono contenute nelle news). Si tratta di immagini con una serie di dettagli 'sensibili' al passaggio del mouse, dettagli che permetteranno di approdare ad informazioni (testi specifici di riferimento, immagini, descrizioni, spiegazioni) contenute nell'opera stessa. Questo sistema di manipolazione permette di trasformare l'immagine, che non sarà più semplice illustrazione di un testo ma diventerà essa stessa fonte di informazioni potenzialmente infinite, tanti e tali sono i link che possono essere attivati.

Nella sua realizzazione definitiva, il progetto ICONOS prevede dunque un corpus che raccoglie circa 200 episodi mitologici indicizzati, cui si collegano oltre 8000 immagini di opere d'arte selezionate per soggetti derivati dalle Metamorfosi, di cui circa un sesto mappate, nonché le versioni in full-text delle diverse edizioni – classiche, medioevali e rinascimentali – dell'opera di Ovidio.

Il gruppo che si occupa delle indagini iconografiche, testuali e storico-artistiche e che autoproduce il sito, presente sul server universitario de La Sapienza all'indirizzo http://www.iconos.it/, è composto da ricercatori (Anna Gentili, Giovanna La Padula, Nicolette Mandarano, Elisa Saviani, Tiziana Villani) afferenti alla cattedra di Iconografia e Iconologia della Facoltà di Scienze Umanistiche dell'Università di Roma "La Sapienza".

Tutti coloro che sono interessati al progetto potranno dare il loro apporto a ICONOS e al gruppo di lavoro con suggerimenti, critiche, ricerche e, perché no, sponsorizzazioni scrivendo a: iconos.roma@libero.it; n.mandarano@libero.it; claudia.cierivia@uniroma1.it.

Il regime giuridico delle pubblicazioni on line

Alessandro Del Ninno

Convegno Luminar 2. Internet e Umanesimo. Web Auctoritas Memoria | Fondazione Querini Stampalia, Venezia, 30-31 gennaio 2003

Introduzione

L'impetuoso progresso delle tecnologie dell'informazione e della comunicazione cui stiamo assistendo in questi anni ha comportato una radicale trasformazione nella società (che non a caso viene correntemente definita "società dell'informazione globale"), nel costume, nelle abitudini e persino nel linguaggio tradizionale.

Se fino ad oggi si è parlato del "quarto potere" rappresentato dalla stampa e del "quinto potere" costituito dalla televisione, non vi è dubbio che Internet, le reti telematiche, 'l'autostrada dell'informazione', la convergenza delle tecnologie rappresentino un fenomeno che ben si lascia definire – nel suo complesso – quale 'sesto potere' prossimo venturo. A tali profondi cambiamenti non si è sottratto alcuno dei settori del vivere sociale.

La rivoluzione digitale, la "terza rivoluzione industriale"[1] di cui qualche autore ha parlato con riferimento ad Internet e alla New Economy (che della rete è un portato diretto), ha profondamente mutato anche gli scenari dell'editoria – intesa come industria e mercato – e persino del modo di intendere la letteratura come settore della creatività umana, visto che il fenomeno Internet moltiplica i canali e le metodologie comunicative. Compito di giuristi e legislatori è dunque quello di riportare nell'alveo del diritto fenomeni tecnologici del tutto nuovi, spesso sprovvisti di apposita regolamentazione.

Nel settore dell'editoria i cambiamenti introdotti dalle nuove tecnologie si sono avvertiti addirittura ben prima dell'avvento, dello sviluppo e della diffusione del Web. Erano i primi anni novanta quando si cominciò a parlare di "ipertesto elettronico"[2] e di "multimedialità", vocaboli che furono coniati proprio con riferimento a nuovi prodotti (e processi) editoriali

derivanti dall'applicazione di nuove tecnologie ai tradizionali prodotti. Lo scenario da allora è mutato rapidamente e profondamente: è ormai assai diffuso il fenomeno delle 'pubblicazioni on line', intendendo per tale categoria l'insieme di testi, immagini, documenti, materiali, file audio, file video nei loro vari formati elettronici, etc. appunto pubblicati e resi disponibili sulla rete Internet. Anzi, tale fenomeno ci suggerisce altresì una riflessione di carattere semantico: il sostantivo 'pubblicazione' – fino a prima dell'avvento di Internet – era usato in modo a volte improprio, quasi come sinonimo di 'testo cartaceo'.

A ben riflettere, la rete Internet ha restituito al vocabolo la sua dimensione semantica originaria, quella del 'rendere pubblico', del 'diffondere al pubblico', ciò che il Web e le 'autostrade dell'informazione' riescono oggi a fare su scala globale e con un'efficacia inimmaginabile anche in un recente passato.

Il presente contributo è dunque volto a fornire un quadro esaustivo di come il legislatore italiano e comunitario abbiano inteso rispondere all'esigenza di efficaci garanzie normative per la regolamentazione del fenomeno delle pubblicazioni on line rispetto al rapido mutamento degli scenari tecnologici, economici e sociali che sopra si è sommariamente richiamato. Dal punto di vista tecnico-giuridico la pubblicazione di materiali sul Web implica una duplice esigenza:

1) quella della tutela del diritto d'autore;
2) quella del rispetto di vincoli normativi – quali ad esempio la registrazione delle testate editoriali – posti dalla Legge sulla stampa e da recenti normative.

Tali due ambiti, che si riferiscono a tipologie diverse di pubblicazioni on line, sono regolamentati da diverse normative. Di seguito si illustra il relativo quadro giuridico specifico, cioè relativo alle misure legislative e alle procedure introdotte con riferimento al fenomeno delle pubblicazioni (in senso lato) on line.

I. Vincoli normativi e procedure amministrative relative alle pubblicazioni on line: analisi della Legge 7 marzo 2001 n. 62 "Nuove norme sull'editoria e sui prodotti editoriali e modifiche alla

Legge 5 agosto 1981 n. 416"[3]

La recente legge di riforma dell'editoria, se da un lato ha avuto il merito di affrontare per la prima volta le problematiche relative all'uso delle nuove tecnologie nel settore, ha tuttavia creato non poche difficoltà interpretative circa la sussistenza o meno di obblighi procedurali per procedere alla pubblicazione su Internet di materiali editoriali. Ma andiamo con ordine.

La Legge 62/2001 ha introdotto nuove norme in modifica delle precedenti regole di cui alla Legge 416/1981 relative alle provvidenze in favore dell'editoria e alle procedure per ottenere finanziamenti e agevolazioni per prodotti editoriali. Ai fini che interessano la presente trattazione, tuttavia, è interessante analizzare l'articolo 1 della L. 62/2001, poiché introduce per la prima volta nell'ordinamento italiano la definizione normativa di "prodotto editoriale" alla luce dei mutati scenari indotti dall'impatto delle nuove tecnologie. Dispone infatti il citato articolo 1:

> Art. 1. Definizioni e disciplina del prodotto editoriale.
> 1. Per "prodotto editoriale", ai fini della presente legge, si intende il prodotto realizzato su supporto cartaceo, ivi compreso il libro, o su supporto informatico, destinato alla pubblicazione o, comunque, alla diffusione di informazioni presso il pubblico con ogni mezzo, anche elettronico, o attraverso la radiodiffusione sonora o televisiva, con esclusione dei prodotti discografici o cinematografici.
> 2. Non costituiscono prodotto editoriale i supporti che riproducono esclusivamente suoni e voci, le opere filmiche ed i prodotti destinati esclusivamente all'informazione aziendale sia ad uso interno sia presso il pubblico. Per "opera filmica" si intende lo spettacolo, con contenuto narrativo o documentaristico, realizzato su supporto di qualsiasi natura, purché costituente opera dell'ingegno ai sensi della disciplina sul diritto d'autore, destinato originariamente, dal titolare dei diritti di utilizzazione economica, alla programmazione nelle sale cinematografiche ovvero alla diffusione al pubblico attraverso i mezzi audiovisivi.
> 3. Al prodotto editoriale si applicano le disposizioni di cui all'articolo 2 della Legge 8 febbraio 1948, n. 47. Il prodotto editoriale diffuso al pubblico con periodicità regolare e contraddistinto da una testata, costituente elemento identificativo del prodotto, è sottoposto, altresì, agli obblighi previsti dall'articolo 5 della medesima Legge n. 47 del 1948.

Nel primo comma il legislatore fornisce una definizione in positivo del "prodotto editoriale", definizione basata sui seguenti elementi:

1. la neutralità del mezzo che lo contiene (è cioè "prodotto editoriale"

tanto quello contenuto in un supporto cartaceo, quanto quello incorporato in un supporto informatico);
2. la specifica finalità del prodotto: è cioè "prodotto editoriale" quello che è finalizzato alla "pubblicazione" o comunque alla "diffusione di informazioni" presso il pubblico;
3. la neutralità del mezzo di pubblicazione e/o diffusione ("ogni mezzo, anche elettronico", quindi Web incluso ed inclusi i "mezzi di radiodiffusione sonora o televisiva" citati dal comma 1);
4. l'esclusione dalla definizione di "prodotto editoriale" dei prodotti discografici o cinematografici.

Il secondo comma completa la definizione di "prodotto editoriale" offrendo una versione in negativo della definizione medesima – anticipata dalla parte finale del primo comma laddove si specifica che sono esclusi dalla definizione i prodotti discografici e cinematografici – spiegando ciò che non è prodotto editoriale, ovvero i "supporti che riproducono esclusivamente suoni e voci, le opere filmiche ed i prodotti destinati esclusivamente all'informazione aziendale sia ad uso interno sia presso il pubblico".

Il terzo comma, infine, introduce l'obbligo per i prodotti editoriali così come definiti dai due commi precedenti dell'articolo 1:

a) di indicare il luogo e l'anno della pubblicazione, il nome ed il domicilio dello stampatore e dell'editore ove esistente (questo comporta il riferimento che la norma fa all'articolo 2 della Legge 47/1948, la cd. "Legge sulla stampa");
b) di indicare – per i giornali, le pubblicazioni delle agenzie di informazioni ed i periodici di qualsiasi altro genere – data e luogo della pubblicazione, nome e domicilio dello stampatore, nome del proprietario, del direttore o vice-direttore responsabile (è sempre la conseguenza del riferimento all'articolo 2 della Legge 47/1948, la cd. "Legge sulla stampa");
c) di procedere – solo per i prodotti editoriali diffusi al pubblico con periodicità regolare e contraddistinti da una testata, costituente elemento identificativo del prodotto medesimo – alla registrazione presso la cancelleria del tribunale nella cui circoscrizione la pubblicazione deve effettuarsi (questo comporta il riferimento che fa il terzo comma all'articolo 5 della Legge sulla stampa).

I tre commi dell'articolo 1 L. 62/2001 sopra analizzato crearono fin dalla loro entrata in vigore serie polemiche e contrasti interpretativi proprio con riferimento alle pubblicazioni on line e ai siti web in quanto tali.

La imprecisa formulazione delle nuove norme e la leggerezza con cui si è proceduto da parte del legislatore a definire il "prodotto editoriale" – comprensivo anche di quello elettronico o telematico – e gli obblighi normativi connessi, senza tener conto della diversità delle tecnologie e della molteplicità degli scenari, hanno determinato un vero e proprio panico, soprattutto tra gli operatori Internet ed i gestori e proprietari di siti web. Ci si è chiesti: dal momento che un sito web è sicuramente un mezzo elettronico "destinato alla pubblicazione o, comunque, alla diffusione di informazioni presso il pubblico" proprio come prevede la legge, è divenuto obbligatorio inserire nei siti Internet le informazioni richieste dall'articolo 2 (vedi supra) della Legge sulla stampa (con l'ovvia difficoltà di individuare lo "stampatore" di un sito web...) e registrare altresì presso il tribunale competente un sito Internet caratterizzato da periodicità regolare e contraddistinto da una testata (è il caso dei quotidiani on line, contraddistinti da testate editoriali tipo www.repubblica.it, www.corriere.it, etc.).

Il non avere operato, da parte del legislatore, i necessari 'distinguo' con riferimento alle differenti tipologie di prodotti editoriali multimediali e telematici (al prodotto editoriale 'sito web' si adattano tutte le definizioni – ed apparentemente gli obblighi – di cui all'articolo 1 L. 62/2001) ha determinato la conseguenza che nel mercato di riferimento si è diffusa incertezza[4] e si sono levate a più riprese voci di contestazione di tale maldestro intervento normativo.

Tanto è vero che già nel mese di settembre 2001 il Parlamento approvava un ordine del giorno per impegnare il Governo ad emanare apposite norme di interpretazione autentica delle citate disposizioni, ad evitare che l'incertezza legislativa si tramutasse in un vero e proprio danno economico per gli operatori del settore.

Con l'approvazione della successiva Legge comunitaria per il 2001[5], il Governo è stato dunque delegato – nel recepimento della Direttiva europea cd. "sul commercio elettronico"[6] – ad emanare il relativo Decreto legislativo nel quale "dovrà essere reso esplicito che l'obbligo di registrazione della testata editoriale telematica si applica esclusivamente alle attività per le quali i prestatori del servizio intendano avvalersi delle provvidenze previste dalla Legge 7 marzo 2001 n. 62, o che comunque ne facciano specifica richiesta". E in effetti, è proprio questo il disposto dell'articolo 7, comma 3 dell'attuale schema di Decreto legislativo di recepimento che il Consiglio dei Ministri ha adottato in via preliminare lo scorso 24 gennaio

2003 (l'adozione definitiva del provvedimento è attesa nei successivi due mesi, dopo che le commissioni parlamentari competenti avranno dato parere favorevole).

Dunque la situazione attuale sembra ormai chiarita: non vi è alcun di registrazione al tribunale competente:
1. per i siti web in via generale;
2. per i siti web a contenuto informativo, indipendentemente dal tipo di informazione fornita (giornalistica, professionale, etc) o dal fatto che tali siti effettuino esclusivamente o professionalmente attività di fornitura di servizi informativi;
3. per i siti web che rappresentano vere e proprie testate telematiche (cioè la corrispondente versione on line di quotidiani o periodici o magazine etc. cartacei), nella misura in cui le relative attività da parte dei prestatori del servizio on line non siano finanziate attraverso il ricorso (o la specifica richiesta) alle provvidenze previste dalla Legge 62/2001.

II. Il Registro degli operatori di comunicazione

Per i soggetti che operano nel campo dell'editoria on line e per i quali, ai sensi di quanto sopra chiarito, vige l'obbligo di registrazione della testata editoriale telematica, tale obbligo viene assolto attraverso l'iscrizione nel Registro degli operatori di comunicazioni (il cosiddetto R.O.C. istituito dall'Autorità per le garanzie nelle comunicazioni con delibera 236/01/CONS ai sensi dell'articolo 1, comma 6, lettera a), numero 5, della Legge 31 luglio 1997 n. 249, e tenuto presso la medesima autorità[7].

Sono obbligati all'iscrizione nel registro: i soggetti esercenti l'attività di radiodiffusione; le imprese concessionarie di pubblicità; le imprese di produzione e distribuzione di programmi radiotelevisivi; le imprese editrici di giornali quotidiani, periodici o riviste; le agenzie di stampa di carattere nazionale; i soggetti esercenti l'editoria elettronica e digitale; le imprese fornitrici di servizi di telecomunicazioni e telematici. In particolare, e più in dettaglio ai fini della presente trattazione, sono obbligati alla iscrizione nel R.O.C.: A. le imprese editrici di giornali quotidiani, periodici o riviste: 1) i soggetti editori di cui all'articolo 1, comma 1, e quelli equiparati di cui all'articolo 18, comma 1, della Legge 5 agosto 1981 n. 416, che pubblicano più di dodici numeri l'anno; 2) gli altri soggetti editori che comunque pubblicano una o più testate giornalistiche diffuse al pubblico con regolare periodicità per cui è previsto il conseguimento di ricavi da attività editoriale; B. agenzie di stampa di carattere nazionale: le imprese editrici

di una o più testate con la qualifica di agenzia quotidiana di informazione, dotate di una struttura redazionale adeguata a consentire una autonoma produzione di servizi e notiziari e collegate in abbonamento almeno con quindici quotidiani in cinque regioni per non meno di dodici ore di trasmissione al giorno, o con trenta emittenti radiofoniche o televisive in dodici regioni per non meno di mille notiziari quotidiani all'anno; C. soggetti esercenti l'editoria elettronica e digitale: gli editori che pubblicano con regolare periodicità una o più testate giornalistiche in formato elettronico e digitale. L'articolo 16 ("Semplificazioni") della legge 62/2001 prevede che: "i soggetti tenuti all'iscrizione al registro degli operatori di comunicazione sono esentati dall'osservanza degli obblighi previsti dall'articolo 5 della Legge 8 febbraio 1948 n. 47. L'iscrizione è condizione per l'inizio delle pubblicazioni". Ciò significa che per i soggetti che sarebbero tenuti all'assolvimento degli obblighi di cui all'articolo 5 della Legge sulla stampa (registrazione della testa al tribunale) per quanto riguarda le testate telematiche on line (ma, si ricordi, solo nei limiti in cui intendano ottenere le provvidenze ed i contributi statali di cui alla Legge 62/2001) sarà sufficiente l'iscrizione nel R.O.C.

III. La pubblicazione su sito web di opere e materiali di terzi coperti dal diritto d'autore

Come si evidenziava nella parte introduttiva della presente trattazione, la tematica delle pubblicazioni on line implica altresì profili connessi alla tutela della proprietà intellettuale sul Web. Difatti, una questione di particolare interesse pratico è rappresentata dall'abitudine di pubblicare integralmente o parzialmente su siti web materiali di terzi soggetti (articoli, foto, files, testi, etc.) tratti da altre fonti (giornali, libri, altri siti Internet) coperte da diritto d'autore.

Il riferimento normativo da tenere in considerazione per condurre lecitamente tali attività è rappresentato dall'articolo 65 contenuto nel capo V (rubricato "Utilizzazioni Libere") della Legge 22 aprile 1941 n. 633 e successive modifiche ed integrazioni (c.d. "Legge sul diritto d'autore"). Dispone la citata norma che:

> "Gli articoli di carattere economico, politico, religioso pubblicati nelle riviste o nei giornali possono essere liberamente riprodotti in altre riviste o giornali (e per analogia anche su testate editoriali telematiche o siti Internet), se la riproduzione non sia stata espressamente riservata, purchè si indichino la rivista o il giornale da cui sono tratti, la data ed il numero di detta rivista o giornale, il nome dell'autore, se l'articolo è firmato".

Infine, il successivo articolo 70 L. Dir. Aut. dispone che:

> "Il riassunto, la citazione, la riproduzione di brani o parti di opera, per scopi di critica, di discussione ed anche di insegnamento, sono liberi nei limiti giustificati da tale finalità".

In linea generale, inoltre, va altresì rilevato come le utilizzazioni libere menzionate dall'art. 65 non devono comunque costituire concorrenza alla utilizzazione economica dell'opera.

Sulla riproduzione all'interno di un sito web di informazioni e notizie di carattere giornalistico tratte integralmente o parzialmente da altre fonti (si tratta dunque di un caso più specifico) si deve fare riferimento a quanto disposto dall'articolo 101 della Legge sul diritto d'autore. La citata norma dispone che "la riproduzione di informazioni e notizie è lecita purchè non sia effettuata con l'impiego di atti contrari agli usi onesti in materia giornalistica e ne sia citata la fonte". La lettera b) del comma 1 configura come "atto illecito" "la riproduzione sistematica di informazioni o notizie pubblicate o radiodiffuse, a scopo di lucro, sia da parte di giornali o di altri periodici, sia da parte di imprese di radiodiffusione" (e per analogia anche da imprese che utilizzano canali di comunicazione al grande pubblico diversi da quelli citati, e fra i quali rientrano anche i siti web). Per tale motivo, la riproduzione sistematica di informazioni o notizie su un sito web (pubblicate o radiodiffuse con altri mezzi), a scopo di lucro è illecita, a meno che non sia specificatamente autorizzata tramite la previa acquisizione dei diritti da parte degli aventi diritto. L'assenza del fine di lucro, invece, rende in linea generale libera l'utilizzazione delle informazioni ai sensi dell'art. 101 sopra citato, purchè basata sugli usi giornalistici e previa indicazione della fonte. Da questo punto di vista, è lecita la pubblicazione di tali informazioni se la stessa avviene senza scopo di lucro e ne è con precisione indicata la fonte.

IV. Le future modifiche alla legge sul diritto d'autore e le implicazioni per le pubblicazioni on line

Il Governo italiano sta per emanare un importante decreto legislativo di recepimento della Direttiva 2001/29/CE del Parlamento europeo e del Consiglio, del 22 maggio 2001, sull'armonizzazione di taluni aspetti del diritto d'autore e dei diritti connessi nella società dell'informazione attualmente all'esame delle commissioni parlamentari competenti in vista della definitiva adozione da parte del Consiglio dei Ministri (attesa entro la fine di febbraio 2003) prevede importanti novità con riferimento alla

tutela della proprietà intellettuale su opere – anche elettroniche o pubblicate su Internet – protette dal copyright. Lo schema di decreto legislativo prevede l'introduzione di rilevanti modifiche ed integrazioni alla Legge sul diritto d'autore, che dunque – dal 1941, anno della sua emanazione – subisce nuovamente rilevanti modifiche del suo impianto normativo.

Ad esempio, l'articolo 65 L. Dir. Aut. sopra analizzato verrà integrato e modificato tenendo presente l'impatto delle 'tecnologie dell'informazione'. Il nuovo testo, a meno di ulteriori modifiche, dovrebbe essere il seguente:

> "Art. 65
> 1. Gli articoli di attualità di carattere economico, politico o religioso, pubblicati nelle riviste o nei giornali, oppure radiodiffusi o messi a disposizione del pubblico, e gli altri materiali dello stesso carattere possono essere liberamente riprodotti o comunicati al pubblico in altre riviste o giornali, anche radiotelevisivi, se la riproduzione o l'utilizzazione non è stata espressamente riservata, purché si indichino la fonte da cui sono tratti, la data e il nome dell'autore, se riportato.
> 2. Nel caso di utilizzo delle opere o di altri materiali in occasione del resoconto di un avvenimento di attualità, la loro riproduzione o comunicazione al pubblico è consentita nei limiti di quanto giustificato dallo scopo informativo e sempre che si indichi, salvo caso di impossibilità, la fonte, incluso il nome dell'autore, se riportato".

La nuova versione dell'articolo 65, dunque, tiene maggiormente conto del fatto che le nuove tecnologie ed Internet consentono vastissime possibilità di comunicazione e diffusione e dunque è necessario prevedere normativamente più ampie possibilità di utilizzazione libera di opere tutelate dal diritto d'autore. La stessa ratio è ravvisabile nel nuovo articolo 66:

> "Art. 66
> 1. I discorsi su argomenti di interesse politico od amministrativo tenuti in pubbliche assemblee o comunque in pubblico, nonché gli estratti di conferenze aperte al pubblico, possono essere liberamente riprodotti o comunicati al pubblico, nei limiti giustificati dallo scopo informativo, nelle riviste o nei giornali anche radiotelevisivi o telematici, purché indichino la fonte, il nome dell'autore, la data e il luogo in cui il discorso fu tenuto".

Un coerente contemperamento tra tutela del diritto d'autore e le finalità di ricerca scientifica e di insegnamento e di tutela della libertà costituzionale di manifestazione del pensiero è alla base del nuovo testo dell'articolo 70 L. Dir. Aut.:

> "Art. 70
> 1. Il riassunto, la citazione o la riproduzione di brani o di parti di opera e la loro comunicazione al pubblico per uso di critica, di discussione, di insegnamento o di ricerca scientifica, allorché l'utilizzo ha esclusivamente finalità illustrativa, sono liberi in quanto diretti a fini non commerciali, nei limiti giustificati da tali fini e purché non costituiscano concorrenza all'utilizzazione economica dell'opera".

Inoltre, viene introdotta una nuova disposizione:

> "Art. 71-ter
> 1. È libera la comunicazione o la messa a disposizione destinata a singoli individui, a scopo di ricerca o di attività privata di studio, su terminali aventi tale unica funzione situati nei locali delle biblioteche accessibili al pubblico, degli istituti di istruzione, nei musei e negli archivi, di opere o altri materiali contenuti nelle loro collezioni e non soggetti a vincoli derivanti da atti di cessione o da licenza".

Infine, assai rilevanti sono le nuove norme che consentono l'adozione di misure tecnologiche di protezione e prevedono la possibilità di inserire informazioni elettroniche sul regime dei diritti. Come noto, le nuove tecnologie e la 'piattaforma Internet' hanno aumentato a dismisura la facilità con la quale è possibile ledere i diritti di proprietà intellettuale. Quelle stesse tecnologie, tuttavia, se correttamente utilizzate, possono contribuire ad aumentare i livelli (normativi e tecnici) di tutela del copyright. È questa la ratio dei nuovi commi dell'articolo 102 della Legge sul diritto d'autore.

La disposizione che segue è appunto finalizzata ad introdurre una disciplina di tutela che consenta ai titolari di diritti d'autore di proteggere – soprattutto sul Web – le proprie opere:

> "Art. 102-quater
> 1. I titolari di diritti d'autore e di diritti connessi possono apporre sulle opere o sui materiali protetti misure tecnologiche di protezione efficaci che comprendono tutte le tecnologie, i dispositivi o i componenti che, nel normale corso del loro funzionamento, sono destinati a impedire o limitare atti non autorizzati dai titolari dei diritti.
> 2. Le misure tecnologiche di protezione sono considerate efficaci nel caso in cui l'uso dell'opera o del materiale protetto sia controllato dai titolari tramite l'applicazione di un dispositivo di accesso o di un procedimento di protezione, quale la cifratura, la distorsione o qualsiasi altra trasformazione dell'opera o del materiale protetto, ovvero sia limitato mediante un

meccanismo di controllo delle copie che realizzi l'obiettivo di protezione. 3. Sono vietati gli atti finalizzati all'elusione o alla rimozione delle misure tecnologiche di protezione che diano luogo ad un utilizzo abusivo di opere dell'ingegno o di materiali protetti. 4. Resta salva l'applicazione delle disposizioni relative ai programmi per elaboratore".

Corollario delle disposizioni sopra citate è la nuova disciplina che consente al titolare di inserire nella sua opera informazioni elettroniche sui diritti d'autore:

"Art. 102-quinquies
1. Informazioni elettroniche sul regime dei diritti possono essere inserite dai titolari di diritti d'autore e di diritti connessi nonché del diritto di cui all'art.102-bis comma 3 sulle opere o sui materiali protetti o possono essere fatte apparire nella comunicazione al pubblico degli stessi. 2. Le informazioni elettroniche sul regime dei diritti identificano l'opera o il materiale protetto, nonché l'autore o qualsiasi altro titolare dei diritti. Tali informazioni possono altresì contenere indicazioni circa i termini o le condizioni d'uso dell'opera o dei materiali, nonché qualunque numero o codice che rappresenti le informazioni stesse o altri elementi di identificazione".

1. Peter Drucker, La Terza Rivoluzione Industriale: "la rivoluzione informatica è paragonabile a quella industriale del primo Ottocento. E Internet è paragonabile alle ferrovie: come accadde con lo sviluppo dei trasporti su rotaia un secolo e mezzo fa, la rete darà un'enorme spinta ai commerci. Le ferrovie ridussero le distanze tra i mercati, Internet le annullerà. Il mondo non ha ancora capito che il Duemila è l'anno primo dell'economia globale".

2. A. Pandolfi, W. Vannini, *Che cos'è un ipertesto*, Roma 1995. Un ipertesto è una struttura di testi collegati tra di loro. La struttura concettuale ricorda quella di un albero: fatta di ramificazioni e rimandi. Con l'introduzione dell'elettronica, è stato possibile creare ipertesti complessi, in cui l'utente crea il proprio percorso di lettura. Mentre nella lettura tradizionale il testo veniva letto linearmente, dall'inizio alla fine, ora un testo può essere percorso in lungo e in largo, come un piccolo universo chiuso. Attraverso delle porte di scelta si accede a livelli o spazi diversi e successivi. Un multitesto è un ipertesto che non contiene solo testi scritti, ma può collegare tra loro anche immagini, suoni, foto e grafici. Un ipertesto o un multitesto è una qualsiasi pagina web presente in Internet. La possibilità di rinviare ad altre pagine attraverso menu, indici, porte di vario tipo, rende l'uso delle pagine web tra gli ipertesti più diffusi e efficaci nella loro semplicità. L'editor di base sfrutta la convenzione html. Vedi anche gli approfondimenti su tale tematica presenti nel sito di "Mediamente".

3. Pubblicata nella G. U. 21 marzo 2001 n. 67. Il testo della legge è altresì reperibile al link http://www.camera.it/parlam/leggi/01062l.htm.

4. Incertezza che ha determinato anche opposte interpretazioni da parte dei tribunali chiamati ad occuparsi dell'applicazione delle nuove norme: cfr. – tra tutti – la sentenza 15 giugno 2001 emessa dal Tribunale di Latina in cui il magistrato ha "considerato che il sito Internet [...] deve essere ritenuto prodotto editoriale ai sensi dell'art. 1 l. n. 62/2001", e come tale ne ha ordinato il sequestro per violazione della legge sulla stampa; e la sentenza Gip del Tribunale di Aosta, che in un provvedimento del febbraio 2002 ha respinto la richiesta di sequestro di un sito che non indicava il nome dell'editore e dello stampatore, con una motivazione interessante: "Non può ritenersi che il testo reso pubblico mediante sito Internet sia assimilabile a uno stampato, se non compiendo una operazione analogica in malam partem, non consentita dal nostro ordinamento".

5. Legge n. 39 del 1 marzo 2002, "Disposizioni per l'adempimento di obblighi derivanti dall'appartenenza dell'Italia alle Comunità europee – legge comunitaria 2001", sta in G. U. n. 72 del 26 marzo 2002 Suppl. Ord. Testo integrale reperibile al link http://www.camera.it/ parlam/leggi/02039l.htm .
6. Direttiva 2000/31/CE, relativa a taluni aspetti giuridici dei servizi della Società dell'Informazione, in particolare il commercio elettronico, nel mercato interno. Testo integrale reperibile al link: http:// www.interlex.it/testi/00_31ce.htm.
7. Cfr. Delibera n. 236/01/CONS "Regolamento per l'organizzazione e la tenuta del registro degli operatori di comunicazione" pubblicata in G. U. del 30 giugno 2001 n. 150, e le successive delibere di modifica il cui testo integrale è reperibile sul sito dell'Autorità per le garanzie nelle comunicazioni www.agcom.it.
8. Lo schema di decreto 8 Pubblicata nella G. U. C. E. Serie l. 167 del 22/06/2001. Testo integrale reperibile al link http:// europa.eu.int/ smartapi/cgi/sga_doc? smartapi!celexapi!prod!CELEXnumdoc&lg=IT&numdoc=32001L0029&model=guichett.

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

24
aprile **2003**

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. 24 | aprile 2003
©2017 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

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

Mazzucco | Bordignon | Solacini | Zanettin | Centanni | Ferlenga | Tontardini

aprile 2003

SOMMARIO

7 | Aby Warburg. Una biografia intellettuale di Ernst Gombrich
KATIA MAZZUCCO

17 | Mnemosyne Atlas 49
21 | Tavola 49: scheda di presentazione
A CURA DI KATIA MAZZUCCO

23 | Andrea Mantegna: *Spiel-Drama* del pathos e ritmo eroico dell'antico.
GIULIA BORDIGNON

27 | L'immagine di Ebe
CLAUDIA SOLACINI

45 | Epifanie neo-preraffaellite della Ninfa

47 | NEWS | aprile 2003 Mirabilia Urbis Parmae.
MONICA ZANETTIN

49 | Le ali di Afrodite.
MONICA CENTANNI, ALBERTO FERLENGA

51 | Eutanasia di un archivio: pensieri sulla chiusura dell'ASAC
ILARIA TONTARDINI

53 | Convegno romano su Ernst Gombrich.
KATIA MAZZUCCO

Aby Warburg. Una biografia intellettuale di Ernst Gombrich

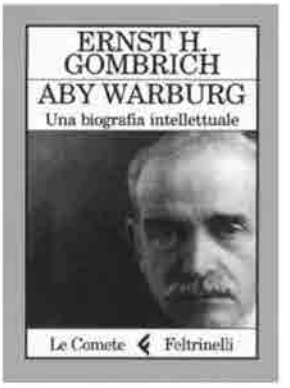
Introduzione alla riedizione della *Biografia* di Gombrich (Feltrinelli, Milano 2003)

Katia Mazzucco

Nel 1970 Ernst Gombrich pubblicava a Londra una celebre biografia *dedicata ad Aby Warburg, destinata a divenire un imprescindibile punto di riferimento per gli studi warburghiani. Tradotta e pubblicata in Italia da Feltrinelli nel 1983, l'opera viene ora a distanza di venti anni riproposta dall'editore. Si presenta qui il saggio di introduzione a questa recente, attesa ristampa.*

Il 13 giugno del 1966, in occasione del centenario della nascita di Aby Warburg, Ernst Gombrich pronunciava all'Università di Amburgo un discorso in onore del grande studioso, scomparso quasi trent'anni prima. Nello stesso anno Carlo Ginzburg pubblicava il suo saggio *Da A. Warburg a E. H. Gombrich* dedicato al problema del cosiddetto 'metodo warburghiano', tra le cui note definiva la commemorazione, che poté leggere in dattiloscritto: "a tutt'oggi, l'interpretazione più ricca e approfondita della figura di Warburg".

Tra il 1965 e il 1966 uscivano in traduzione italiana il saggio *Arte e illusione* di Ernst Gombrich, una raccolta di conferenze di Fritz Saxl, La storia delle immagini, e alcuni dei più importanti saggi di Aby Warburg nel volume voluto da Delio Cantimori e curato da Gertrud Bing *La Rinascita del Paganesimo antico.*



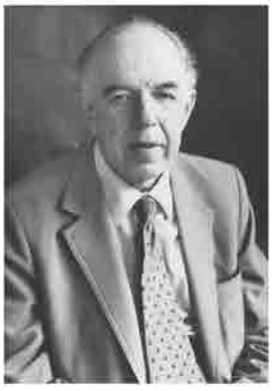
In queste scelte editoriali, la cultura italiana manifestava un desiderio di aggiornamento degli indirizzi di studio che si rivolgeva proprio all'originalità delle ricerche legate al Warburg Institute. Ma, come Ginzburg notava prontamente, parlare di scoperta, a distanza di decenni dalle prime invenzioni di Warburg e dei suoi successori, appariva quanto meno imbarazzante, soprattutto "qui da noi – dove l'idea di aggiornamento sembrava essere ormai inscindibilmente legata a frivolezza e superficialità: "ci si aggiorna frettolosamente, e tutto resta come prima".

Le precoci e puntuali parole di Carlo Ginzburg sembrano inquadrare l'andamento intermittente della fortuna dell'opera di Aby Warburg: dalla pubblicazione della prima raccolta nel 1932, a intervalli quasi regolari una voce – e si potrebbero fare i nomi, per esempio, di Giorgio Pasquali, Gertrud Bing, Edgar Wind – denuncia il destino di "famosissimo sconosciuto" toccato a Warburg.

La *Biografia* scritta da Ernst Gombrich s'inserisce come punto di snodo in questo corso.

A ridosso della pubblicazione del primo volume delle *Gesammelte Schriften* nel 1932, l'Istituto fondato da Warburg, e all'epoca diretto dal suo allievo e collaboratore Fritz Saxl, era stato costretto a trasferirsi da Amburgo a Londra dopo l'avvento al potere del partito nazionalsocialista; il progetto editoriale dell'opera completa venne di conseguenza interrotto e a quel primo volume degli scritti fu negata la debita risonanza.

Al giovane Ernst Gombrich, arrivato a Londra il 1 gennaio 1936, venne immediatamente affidato l'incarico di occuparsi dei materiali inediti di Warburg. A questo proposito Gombrich non mancherà di far notare come



A sin. Aby Warburg (1866-1929)
A dex. Ernst Gombrich (1909-2001)

la vista degli sterminati appunti, raccolti in cartelle, cassettini, mescolati a fotografie e ritagli di giornale, gli avesse provocato una sorta di shock, lasciandolo al primo impatto letteralmente inorridito. Il suo lavoro consisteva nella presentazione della storia del pensiero di Warburg attraverso l'utilizzo degli appunti inediti, materiale che, secondo il progetto di Gertrud Bing, avrebbe accompagnato una vera e propria biografia alla quale lei stessa stava lavorando. Il trasferimento in Inghilterra, lo scoppio della seconda guerra mondiale e la scomparsa di Fritz Saxl (1948) poco dopo l'annessione dell'Istituto all'Università di Londra, avevano provocato un'inevitabile stagnazione del piano di pubblicazione delle opere di Warburg e rendevano impellente la necessità di creare un dialogo con il pubblico culturale anglosassone.

Cresciuta, forse più di chiunque altro collaboratore di Warburg, all'ombra del Maestro, Gertrud Bing, divenuta direttrice nel 1955 dopo Henri Frankfort, si era impegnata con tutte le sue energie nella causa del funzionamento dell'Istituto – nonché più o meno coscientemente votata, come leggiamo in filigrana nelle poche e lucidissime pagine della studiosa lasciateci su Warburg, a un processo di canonizzazione. Inizialmente Bing non apprezzò il distacco critico manifestato da Gombrich nei confronti del pensiero e dell'opera di Warburg. Non è casuale che, insoddisfatta del proprio lavoro, non seppe portarlo a termine e poco prima di morire (1966), come ci racconta Gombrich, "buttò via" una stesura della biografia sulla quale era impegnata da anni. Il lavoro di Gombrich, che nasceva per affiancare questa mancata biografia, venne così gravato anche della sua eredità e si caricò della tripla funzione di traccia biografica, pubblicazione di una selezione di frammenti inediti, commento dell'opera edita a un pubblico che non disponeva di una traduzione.

Consapevole di tale pesante responsabilità, Gombrich manifestò così le proprie perplessità all'auditorio amburghese di fronte al quale commemorava il centenario della nascita di Warburg:

> "Non è facile, nell'ambito di un discorso commemorativo, indicare i problemi che impedirono, e tuttora impediscono, una simile pubblicazione. Gli appunti personali di uno studioso a cui piaceva mettere in carta le sue idee per elaborarle in sempre nuove permutazioni, e che si serviva, inoltre, di parole e simboli di sua creazione che sarebbero risultati incomprensibili senza un adeguato commento, pongono il devoto curatore dinnanzi a problemi insormontabili. Warburg sarebbe stata certamente l'ultima persona disposta ad affidare alla pubblicazione quei suoi foglietti.

> [...] Il fatto che la sorte abbia negato a Gertrud Bing, l'unica che conoscesse a fondo questi tesori, la possibilità di utilizzarli per una biografia di Aby Warburg costituisce una perdita irreparabile. Nel tentativo di dirne oggi qualcosa, mi rendo conto, con amara tristezza, che al mio posto dovrebbe esserci lei. Ma in un modo o nell'altro il contenuto di questo lascito dovrà essere reso noto, se si vorrà realmente comprendere la personalità di Warburg e il ruolo da essa svolto".

In apertura dello stesso discorso, inoltre, lo studioso dichiarò la legittimità, e in un certo senso la necessità, di un distacco critico ed emotivo dalla carismatica figura di Aby Warburg:

> "Sono onorato dell'invito che mi è stato rivolto di tenere oggi questa commemorazione, tanto più che non posso vantare nessuna conoscenza personale con il grande studioso. Non mi sono mai incontrato con Aby Warburg. Ad altri spetta dire quale impressione facesse la sua personalità, quali fossero la sua arguzia, le sue qualità di attore, le sue doti di conversatore, ma anche quale intransigente severità egli mostrasse verso se stesso e verso i suoi collaboratori. [...] Ma, tutto sommato, non mi sembra illegittimo che, nel centesimo anniversario della nascita di questo grande studioso, di lui vi parli qualcuno per il quale Aby Warburg è già entrato nella storia".

Divenuto egli stesso direttore del Warburg Institute nel 1959 (incarico che mantenne fino al 1976), Gombrich si occupò attivamente di riformare i corsi che vi si tenevano. Nelle ricerche pubblicate in questi anni, mentre portava avanti l'impegno della Biografia, tornò molto spesso sul ruolo svolto dalle idee di Warburg nell'ambito della ricerca culturale: in questo senso, tentò a più riprese di denunciare la diffusa indeterminatezza del cosiddetto "metodo warburghiano", associato genericamente a quelle ricerche iconologiche che dovevano invece essere ricondotte a un altro grande erede delle idee del maestro: Erwin Panofsky. Così Gombrich stesso in un articolo del 1966 pubblicato sulla "Neue Zürcher Zeitung":

> "[...] Fu la personalità di questo scienziato libero che indicò a Fritz Saxl, Gertrud Bing e Erwin Panofsky i problemi ai quali costoro dedicarono il lavoro di tutta la vita. Certamente nel corso di questa evoluzione molte risposte sono cambiate, ma le nuove domande che Warburg seppe porre esigono di venir sempre riproposte. [...] Invece di seguire la nuova routine di un presunto metodo di Warburg, impariamo a domandarci: "come in realtà si svolse?"".

La *Biografia intellettuale* fu portata a termine e pubblicata due anni prima

di *Immagini simboliche*, secondo libro della "trilogia" (con *Norma e Forma* [1966] e *L'eredità di Apelle* [1976]) dedicata da Gombrich al Rinascimento: significativamente, l'autore apriva l'introduzione intitolata "Aspirazioni e limiti dell'Iconologia" con la citazione di un celebre passo di Panofsky:

> "Comunque non si può negare che ci sia il pericolo che l'iconologia si comporti non come l'etnologia rispetto all'etnografia, ma come l'astrologia rispetto all'astrografia".

Proprio tra le pagine di queste e altre opere del periodo, è possibile rintracciare il nucleo di quella polemica contro il malcostume degli studi iconologici che Gombrich porterà avanti lungo il corso di tutta la propria carriera e identificato nella deriva dello storicismo hegeliano e del credo nello Zeitgeist, nel ragionamento circolare e vizioso, nel pericolo dell'iperinterpretazione, nel misticismo neoplatonico di una certa filosofia del simbolismo.

Queste le parole di Gombrich nell'articolo del 1966 apparso sulla "Neue Zürcher Zeitung":

> "Ancora poco tempo fa la concezione dello spazio e lo stile a pieghe erano i temi di routine della storia dell'arte, e già incombe addirittura un'inflazione di interpretazioni neoplatoniche dei simboli presunti e reali. Ma come Gertrud Bing [...] ha sottolineato [...] forse proprio questo successo esterno dell'iconologia ha contribuito a confondere l'essenziale della produzione personale di Warburg. Come Marx non fu marxista e Nietzsche non fu nietzschiano, così Warburg in fondo non fu warburghiano".

L'identificazione di quelle che venivano riconosciute come sgrammaticature degli studi "warburghiani" finì per condizionare e intaccare anche il lavoro della *Biografia*: nonostante la convinzione che Warburg, in fondo, non fosse un "warburghiano", Gombrich rintracciò nell'opera e nel pensiero del maestro questi stessi vizi.

Pubblicata a Londra nel 1970, la *Biografia intellettuale* fu immediatamente attaccata da Edgar Wind in una recensione che possiamo chiaramente leggere come risposta polemica da un fronte metodologico opposto.

La decisione di Gombrich – in realtà forzata – di seguire il doppio binario della narrazione biografica e dell'evoluzione del pensiero e delle ricerche utilizzando soprattutto gli inediti viene aspramente criticata da Wind, che inquadra lucidamente tre problemi strutturali di questa biografia: i criteri

di selezione dei frammenti, ritenuti arbitrari, e l'inesattezza dei relativi riferimenti all'Archivio; il ritratto psicologico di Warburg, che emerge come personaggio irrisolto e tormentato; il quadro impreciso dei maestri e delle fonti del pensiero warburghiano.

Ancora una volta, anche se nei toni aspri della polemica, il problema si focalizza sulla mancata diffusione, nell'ambito della cultura di lingua inglese, dell'opera edita di Warburg:

> "Una traduzione di quegli incomparabili scritti, lucidi, solidi e concisi, che Warburg stesso aveva dato alle stampe, avrebbe prodotto un volume, se non più leggero, certamente più breve di questo libro che stiamo recensendo. Sembrerebbe, tuttavia, che tra i seguaci di Warburg sia diventata una tradizione considerare le sue opere letterarie una sorta di arcano, un elisir di sapienza estremamente raffinato ma troppo concentrato, che non deve essere servito al consumatore inglese senza essere stato abbondantemente mescolato con acqua e orzo".

Ribaltando la posizione di Wind, possiamo dire però che l'opera di Gombrich si fece carico della responsabilità di dar voce a quegli scritti che ancora per 29 anni aspetteranno di essere tradotti e pubblicati in lingua inglese. Le taglienti osservazioni di Wind, purtroppo, lontane dall'aver aiutato a raddrizzare il tiro nei confronti della ricezione di un Warburg filtrato – o diluito – da Gombrich, sono diventate, per ironia, il solco nel quale sono germinate le pigre letture della *Biografia*.

Ecco che negli anni, grazie anche al successo di pubblico degli scritti di Gombrich, la sua opera su Warburg si è involontariamente trasformata in fonte unica, sorta di summa o filza di citazioni indirette, come se trattasse di un autore antico perduto e giunto sino a noi solo grazie alla fortuna dell'eccentrico "frammento del serpente". Trasformazione – o deformazione – che ha alimentato un interesse legittimo, ma non scevro di un certo voyeurismo, verso le opere incompiute o solo abbozzate. Scriveva Bing nell'introduzione alla Rinascita del Paganesimo antico:

> "Ci si sente indotti a concludere che l'opera del Warburg è diventata così feconda perché era rimasta frammento, con la potenza che ha il frammento di testimoniare dell'esistenza di un edificio più grande e di sfidare l'immaginazione a completarne i particolari".

Non minore sono apparsi, nel tempo, l'attaccamento e il perpetrarsi del ritratto di un Warburg tormentato e sofferente, ancora in gran voga. La

Musa Comica, che pochi seppero riconoscere come sua ispiratrice – e come sottolinea Gombrich stesso si tratta di coloro che ebbero l'opportunità di conoscerlo in vita – stenta a schiarire il ritratto warburghiano dall'ombra della falce saturnina: di questo carattere complesso continua a essere sacrificato il pur compresente aspetto di giovialità.

Se da un lato possiamo riscontrare una ricezione più o meno critica ma poco fruttuosa dell'opera di Gombrich dedicata a Warburg, va assolutamente segnalata l'accoglienza che le fu riservata in Italia subito dopo la traduzione del 1983 che Feltrinelli ora ripropone.

In una entusiastica recensione del gennaio 1984, Rossana Rossanda vedeva nel ritorno d'attenzione sulla figura di Warburg, in Italia ancora confuso con la fama e il nome dell'Istituto, un segno di felice liberazione dall'onda lunga del crocianesimo e dall'azzeramento culturale provocato dalla seconda guerra mondiale. Un'altra positiva recensione di Enrico Castelnuovo si chiudeva con un riferimento alla stroncatura di Wind e con il riconoscimento a Gombrich del merito di restituire all'arena del dibattito "questa grande figura [che] ha dunque ancora l'attualissima capacità di suscitare scontri e passioni".

L'esempio forse più importante di ritorno allo studio di Warburg, anche per tramite di una attenta e critica lettura di Gombrich, è rappresentato dal numero monografico di "autaut" che uscì, sempre in Italia, nell'aprile del 1984. Questa pubblicazione si offriva come felice frutto di una ricerca di ricomposizione filologica del frammento e di commento a più voci del pensiero di Warburg, nella prospettiva degli studi filosofici. La rivista, aperta dall'articolo di Gombrich del 1966, pubblicava anche la prima traduzione italiana della conferenza divenuta nota con il titolo *Il rituale del serpente* – accompagnata da un importante contributo di Saxl sul viaggio in America di Warburg – e due testi appartenenti alla poco nota attività di ricerca svolta da Warburg dopo il ricovero in clinica psichiatrica (Il *Déjeneur sur l'herbe di Manet* e *Burckhardt e Nietzsche*).

Ciò che emergeva fortemente da questo lavoro era la necessità di una ramificazione delle indagini e di una suddivisione degli ambiti di approfondimento della complessa e poliedrica personalità di Warburg.

Il senso di questa rinascita di interessi appare più chiaro nel quadro del dibattito europeo sugli studi iconologici. Intorno alla metà degli anni '60 si inseriscono, infatti, alcuni importanti discorsi e commemorazioni sull'o-

pera e il pensiero dello studioso. Con l'affermarsi nei primi anni '70 della scuola di Francoforte e delle tematiche benjaminiane, si ha poi un fiorire di nuovi studi ispirati e dedicati a Warburg, supportati, come sottolinea Michael Diers, proprio dai materiali inediti pubblicati nella *Biografia intellettuale* (pubblicata in Gran Bretagna nel 1970 e nel 1986; in Germania nel 1981; in Italia nel 1983; negli Stati Uniti nel 1986; in Giappone nel 1986). In questa temperie culturale s'inserisce la pubblicazione delle *Ausgewelteschriften und Wurdigungen* del 1979, a cura di Dieter Wuttke: l'opera, sul modello della raccolta italiana curata da Bing, pubblica una più ampia selezione di scritti di Warburg, accompagnata da contributi allo studio del suo pensiero e dal primo nucleo di una fondamentale bibliografia warburghiana, in seguito ancora ampliata e aggiornata da Wuttke.

Una svolta decisiva è quindi segnata, sul finire degli anni '90, dalla ripresa e continuazione del piano editoriale del 1932 per i tipi della Akademie Verlag, in collaborazione per l'edizione italiana con Nino Aragno Editore e, finalmente, dalla traduzione inglese della *Erneuerung der heidnische Antike*, pubblicata nel 1999 grazie al lavoro di Salvatore Settis, prima, e di Kurt Forster, dopo, alla direzione del Paul Getty Institute.

Proprio a questa edizione inglese, in una sorta di ideale passaggio di testimone, fa riferimento il testo della bella conferenza tenuta da Ernst Gombrich il 26 ottobre 1999 a Londra, ultimo tributo del grande studioso alla memoria di Warburg prima della morte (2001). Dedicata a una discussione di metodo attraverso il commento di un "dettaglio" della sua carriera, ovvero il famoso studio sugli affreschi di Palazzo Schifanoia, la "Anniversary Lecture" si apre con una considerazione sulla pratica della traduzione: nulla può sviscerare cosa intenda comunicare uno scrittore come il tentativo di trasmetterne il messaggio in una lingua altra. Esattamente a settant'anni dalla morte, l'opera di Warburg vedeva la luce in una traduzione inglese; Ernst Gombrich, che per la "sua" *Intellectual Biography* aveva lottato con quello che Warburg aveva chiamato il proprio Aalsuppenstil, sottolinea l'eccellente lavoro svolto dai traduttori dell'edizione americana.

Se questa *Biografia intellettuale* ha indubbiamente indotto al fraintendimento di alcuni aspetti della personalità di Aby Warburg, la panoramica offerta da Ernst Gombrich sulla carriera dello studioso rappresenta tutt'oggi l'unico repertorio da cui partire per ricostruire i suoi modi di scrittura, comunicazione, ricerca, e rimane una fonte di primaria importanza per illuminare un periodo ancora oscuro della carriera di Warburg,

ossia tutta l'attività svolta dopo il rientro da Kreuzlingen.

Alla luce dei recenti sviluppi della ricerca, delle nuove edizioni, dell'attività del Warburg Institute – da segnalare particolarmente la nuova accessibilità dell'Archivio resa possibile dalla ricatalogazione avviata nel 1993 – la *Biografia* di Gombrich, storicizzata e pubblicata con gli apparati originali, può essere alleggerita della eccessiva responsabilità di cui l'autore era stato, suo malgrado, caricato. Possiamo quindi riformulare la questione di questa dibattuta opera facendo fruttare le polemiche nella direzione di un uso proficuo mediante interazione, precocemente auspicato da Giorgio Pasquali, dell'opera e del pensiero di Aby Warburg.

"Aby Warburg in archivio", autocaricatura, Warburg Institute Archive

Riferimenti bibliografici

AA. VV. *"Storie di fantasmi per adulti". Il pathos delle immagini nelle ricerche di Aby Warburg sulla rinascita del paganesimo antico*, numero monografico di "autaut" 199-200, gennaio-aprile 1984.

Bing 1966
G. Bing, *A. M. Warburg, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" XXVIII (1965)*, tr. it. dell'autrice Introduzione a Aby Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, La Nuova Italia, Firenze 1966, pp. IX-XXI.

Castelnuovo 1984
E. Castelnuovo, *Warburg: tutti gli indizi per svelare le opere d'arte*, in "Tuttolibri" XI, n. 393, 11 febbraio 1984, 4.

Diers 1984
M. Diers, *Warburg and the Warburgian Tradition of Cultural History, in "New German Critique"* n. 65, vol. 22, n. 2 (1995), 59-73.

Eribon, Gombrich 1991
D. Eribon, E. H. Gombrich, *Ce que l'image nous dit, Paris*, Édition Adam Biro, 1991; tr. it di Maria Perosino Il linguaggio delle immagini. Intervista, Torino, Einaudi 1994.

Forster 1999
K. W. Forster, *Introduction, in Aby Warburg, The Renewal of Pagan Antiquity*, a cura di Kurt Forster, tr. ingl. di D. Britt e K. Forster, Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, Los Angeles 1999, 1-75.

Gilbert 1972
F. Gilbert, *From Art History to the History of Civilization: Gombrich's Biography of Aby Warburg*, "The Journal of Modern History", 44 (1972), 381-391.

Ginzburg 1966
C. Ginzburg, *Da A. Warburg a E. H. Gombrich. Note su un problema di metodo, già in "Studi medievali" serie III, VII-2 (1966)*, ora in Carlo Ginzburg, Miti, emblemi, spie, Torino, Einaudi 1986, 29-106.

Gombrich 1966
E. H. Gombrich, discorso pronunciato all'Università di Amburgo il 13 giugno 1966 per il centenario della nascita di Aby Warburg; pubblicato in Ernst H. Gombrich, Tributes. Interpreters of Our Cultural Tradition, O'ford, Phaidon Press, 1984; tr. it. di Aldo Serafini, Custodi della memoria, Milano, Feltrinelli 1985.

Gombrich 1966
E. H. Gombrich, Aby Warburg, 1866-1929, in *"Neue Zürcher Zeitung"*, 11 dicembre 1966; tr. it. di Renato Cristin, in "autaut" gennaio-aprile (1984), 3-9.

Gombrich 1999
E. H. Gombrich, *Aby Warburg: his Aims and Methods*, conferenza organizzata dal Warburg Institute in occasione del settantesimo anniversario della morte di Aby Warburg, pubblicata in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" LXII (1999), 268-282.

Pasquali 1994
G. Pasquali, *Aby Warburg, già in "Pegaso" II, 4 (1930)*, pp. 484-495; *ora in Pagine stravaganti di un filologo. I: "Pagine stravaganti vecchie e nuove. Pagine meno stravaganti"*, a c. di C. F. Russo, Firenze, Le lettere 1994, 40-54.

Rossanda 1884
R. Rossanda, *Le avventure della mente. Il campo infinito di Aby Warburg*, in "La talpa", supplemento a "Il manifesto", 12 gennaio 1884, 1-2.

Wind 1971
E. Wind, recensione di Aby Warburg. *An Intellectual Biography, in "The Times Literary Supplement" 25 June 1971*, pp. 735-36; tr. it. di E. Colli, *Una recente biografia di Warburg*, in E. Wind, *L'eloquenza dei simboli*, Milano, Adelphi 1992, 161-173.

Mnemosyne Atlas 49

Lo sguardo di Mantegna sull'Antico: *pathos* del vincitore e uso della *grisaille*

Lo stile di Andrea Mantegna come possibilità di governare l'energia dell'Antico. Il distanziamento dalla retorica gestuale dedotta dai modelli, e la finzione della *grisaille* come espediente metaforico

Mantegna's focus on Antiquity: the *pathos* of victor and the use of *grisaille*

Andrea Mantegna's style as a means to controlling the energy of Antiquity, keeping a distance from the gestural rhetoric drawn from classical models, and using the fictional possibilities of *grisaille* as a metaphorical expressive tool.Gebändigtes Siegerpathos (Mantegna). Grisaille als "Wie der Metapher". Distanzierung

Pathos del vincitore imbrigliato (Mantegna).*Grisaille* quale "come della metafora". Distanziamento

1. Andrea Mantegna, Trombettieri, stendardieri e vessilliferi, dipinto dal ciclo Trionfo di Cesare, tempera su tela, 1484-94, Hampton, Hampton Court Palace, Royal Collection2. Cerchia di Andrea Mantegna, I senatori, acquaforte su rame da un disegno per i Trionfi di Cesare di Andrea Mantegna, 1495 ca.
3. Andrea Mantegna, Lotta degli dèi marini, acquaforte su rame, 1470 ca.
4. Andrea Mantegna e bottega, Giudizio di Salomone, grisaille, 1505-1506 ca., Paris, Musée du Louvre
5. Andrea Mantegna, L'immagine sacra della dea Cibele viene portata a Roma, grisaille, 1505-1506, London, National Gallery
6. Andrea Mantegna, Lotta degli dèi marini, acquaforte su rame, 1470 ca.
7. Andrea Mantegna, Le eroine romane Tuccia e Sofonisba, grisaille, 1505-1506, London, National Gallery
8. Andrea Mantegna, Ludovico Gonzaga e la sua corte, affresco, 1470, Mantova, Palazzo Ducale, Camera degli Sposi
9. Andrea Mantegna, I Santi Pietro e Paolo, Giovanni Evangelista e Zeno, dipinto con tondi e fregio en grisaille, 1457-1459 ca., Verona, Basilica di San Zeno, altare maggiore
10. Andrea Mantegna, Baccanale, acquaforte su rame, 1470 - 1475 ca.
11. Andrea Mantegna, Madonna con bambino, dipinto con tondi e fregio en grisaille, 1457-1459 ca., Verona, Basilica di San Zeno, altare maggiore
12. Andrea Mantegna, I Santi Benedetto, Lorenzo, Gregorio e Giovanni Battista, dipinto con tondi e fregio en grisaille, 1457-1459 ca., Verona, Basilica di San Zeno, altare maggiore
13. Francesco Novelli, Morte di Orfeo, acquaforte su rame da un disegno proveniente dalla cerchia di Andrea Mantegna, 1465 ca., London, The British Museum
1. Andrea Mantegna, Buglers, standard bearers and standard bearers , painting from the Cesar's triumph series, tempera on canvas, 1484-94, Hampton, Hampton Court Palace, Royal Collection
2. Andrea Mantegna's circle, The senators, copper-etched for a drawing for Cesar's triumph by Andrea Mantegna, 1495 ca.
3. Andrea Mantegna, Fight of marine Gods, copper-etched, 1470 ca.
4. Andrea Mantegna and atelier, Judgement of Solomon, grisaille, 1505-1506 ca., Paris, Musée du Louvre
5. Andrea Mantegna, The sacred image of goddess Cibele is brought to Rome, grisaille, 1505-1506, London, National Gallery
6. Andrea Mantegna, Fight of marine Gods, copper-etched, 1470 ca.
7. Andrea Mantegna, The Roman heroins Tuccia and Sofonisba, grisaille, 1505-1506, London, National Gallery
8. Andrea Mantegna, Ludovico Gonzaga and his court, fresco, 1470, Mantova, Palazzo Ducale, Camera degli Sposi
9. Andrea Mantegna, The Saints Peter and Paul, Evangelist John and Zeno, painting with tondos and frieze en grisaille, 1457-1459 ca., Verona, Basilica di San Zeno, altar

10. Andrea Mantegna, Bacchanal, copper-etched, 1470 - 1475 ca.
11. Andrea Mantegna, Madonna and Child, painting with tondos and frieze en grisaille, 1457-1459 ca., Verona, Basilica di San Zeno, altar
12. Andrea Mantegna, The Saints Benedict, Lowrence, Gregorio and John the Baptist, painting with tondos and frieze en grisaille, 1457-1459 ca., Verona, Basilica di San Zeno, altar
13. Francesco Novelli, Orpheus' death, copper-etched from a drawing coming from Andrea Mantegna's circle, 1465 ca., London, The British Museum

Tavola 49: scheda di presentazione

a cura di Katia Mazzucco

Appunti di Aby Warburg e collaboratori

Gebändigtes Siegerpathos (Mantegna). Grisaille als "Wie der Metapher" Distanzierung
['Pathos del vincitore' dominato (Mantegna). Grisaille: "il come della metafora ". Presa di distanza]

Scheda di presentazione

La tavola 49 di Mnemosyne è dedicata interamente ad Andrea Mantegna, delineato da Warburg come personalità artistica in grado di gestire e sviluppare sapientemente le spinte creative del 'nuovo' stile italiano anticheggiante e di non cedere a una gestualità teatrale e desemantizzata.

Punto di incontro – e di equilibrio – tra la grazia delle figure dal movimento accentuato e il vigore manierista della lotta come retorica muscolare, le opere di Mantegna presentate in questo montaggio associano la solennità trionfale romana (*Trionfi di Cesare*) tanto a quella della corte dei Gonzaga (Camera degli Sposi) quanto a quella della *Vergine in Maestà* (Pala di San Zeno). Nel 'distanziamento' operato da questa scelta di compostezza stlistica – e semantica – trova spazio la tecnica del finto rilievo (grisaille), inteso come strumento "metaforico" (in opposizione a quanto suggerito da tavola 45).

Tutta la sezione verticale destra della tavola è occupata dalle celebri incisioni mantegnesche di soggetto mitologico (Baccanale), felice modello di pathos misurato in circolazione, grazie alla tecnica dell'incisione a stampa, come "bandiera" dello stile italiano anche presso gli artisti nordici (così in tavola 57).

Inserito nella sequenza dell'intero Atlante, il pannello 49 dialoga intenzionalmente con i pannelli precedente e successivo. Tavola 48 presenta storia e sfaccettature dell'emblema stesso dell'uomo libero del Rinascimento: la *Fortuna*, figura cruciale della rinascita dell'antico. Una finestra sulla tavola 49 si apre proprio a partire dall'Occasio di bottega mantegnesca in Palazzo Ducale a Mantova presente nel repertorio delle figure

della Sorte fornito dal pannello 48. Nella tavola doppia 50-51 si vedranno invece sistematizzate e incasellate nelle serie dei cosiddetti tarocchi mantegneschi – anche questi veicolo di circolazione delle immagini – le Muse, presenti nella stessa tavola anche in 'vesti ufficiali' in un dettaglio tratto dal Parnaso mantegnesco.

Andrea Mantegna: *Spiel-Drama* del pathos e ritmo eroico dell'antico

Una proposta di lettura della tavola 49 dell'Atlante Mnemosyne di Aby Warburg

Giulia Bordignon

Protagonista assoluta di tavola 49, la personalità del Mantegna esemplifica secondo Warburg la capacità di alcuni artisti del Rinascimento di proteggere "l'autonomia della propria individualità" e delle proprie scelte stilistiche dalla deriva 'manierista' legata al confronto con i modelli antichi, e di opporre una resistenza creativa alla resa senza condizioni nei confronti della retorica gestuale dell'arte pagana; infatti "fin dalla seconda metà del Quattrocento gli artisti italiani cercano nel tesoro riscoperto della plastica antica, con eguale zelo, tanto i modelli di una mimica intensificata quanto quelli di una serenità classicamente idealizzante" (Warburg, *Dürer e l'antichità italiana*, 1905).

Nel montaggio del pannello le opere di Mantegna (e della sua cerchia) sono disposte secondo una netta linea di cesura tematica: da un lato le figure hanno per oggetto il valore etico della *virtus*, sia essa civica o religiosa (*Trionfo di Cesare*, *Cibele*, *Eroine romane*, *Giudizio di Salomone*, *Ludovico Gonzaga e la corte*, *Pala di San Zeno*); dall'altro lato – segnatamente nella 'serie' verticale di immagini a destra – le immagini propongono invece esempi, tutti pagani, di incontinentia (*Lotta di dei marini*, *Baccanale*, *Morte di Orfeo*).

Mantegna è capace di mantenere un atteggiamento di distacco e padronanza nei confronti dei valori espressivi preformati dell'antichità: insieme ad Albrecht Dürer, che verrà in contatto con lo 'stile anticheggiante' italiano proprio grazie alle incisioni presentate in questa tavola, Mantegna è l'artista rinascimentale che opera una scelta e una accettazione non incondizionata di questi valori. Nella prospettiva di Warburg, Mantegna sta in equilibrio, grazie a un "consapevole lavoro formale sulla limitazione" (*Introduzione all'Atlante Mnemosyne*, 1929), tra le richieste spirituali della moderazione apollinea e quelle della sfrenatezza dionisiaca. Ovvero, in termini di stile, "l'eroico pathos teatrale con cui si presentano le figu-

re antiche del Mantegna" sta "fra le graziose mobilità del Poliziano e il violento manierismo del Pollaiolo" (Warburg, *Dürer e l'antichità italiana*, 1905).

In un appunto Warburg delinea, all'interno del 'sistema linguistico' dell'arte rinascimentale, tre gradi di intensità espressiva: "Positiv (ornamental-physiognomik) – Comparativ (Spiel-Drama) – Superlativ (dynamisch-patetisch)" (WIA ms. W. 72, f. 9; 1906-07): tra la resa statica e descrittiva dell'oggettività fisiognomica e la retorica muscolare patetica ed enfatica, Mantegna occupa la posizione intermedia della eloquenza gestuale drammatica, capace di confrontarsi con le formule espressive tramandate dall'antichità senza rifiutarle e senza rimanerne prigioniero.

Secondo le parole di Warburg, rispetto all'arte cortese che dà sfogo, con l'intensificazione dei gesti, al "piacere energicamente erompente della esistenza festosamente movimentata e sfarzosa, [...] soltanto nel Trionfo di Cesare del Mantegna questa vivacità effimera ha imparato dagli antichi a presentarsi in un raccolto ritmo eroico" (*Arte fiamminga e primo Rinascimento fiorentino*, 1902). Anche il ritratto 'borghese', illustrativo e prosastico, del principe rinascimentale, genere che avevamo già incontrato nel placido realismo che animava i ritratti medicei del Ghirlandaio, è improntato a una dignitas tutta romana, la stessa che pervade *il Giudizio di Salomone*, raffigurato *en grisaille* sul trono, e la figura in maestà della Vergine di San Zeno. Contegno e *gravitas* accomunano personaggi pagani e cristiani, stanti o solennemente ingredienti, sotto il segno di un "ipertono di calma forza di resistenza" (caratteristica che Warburg assegna al campione dell'imperturbabilità nordica, Dürer): nella ratio ermeneutica di tavola 49 è possibile istituire un confronto etico parallelo tra la virtù delle eroine romane Tuccia e Sofonisba e la devozione dei santi in sacra conversazione con la Madonna e il Bambino, in una ideale continuità tra mondo classico, *ante legem*, e mondo cristiano, *sub lege*.

Ma poiché l'artista rinascimentale poteva vedere contemporaneamente "sui sarcofagi pagani Dioniso nel corteo barcollante del suo seguito orgiastico e sugli archi romani della vittoria il corteo trionfale dell'imperatore" (Warburg, *Introduzione all'Atlante Mnemosyne*, 1929), l'eloquenza mimica delle formule di pathos antiche servì anche a Mantegna per rappresentare l'espressività istintuale delle passioni, incarnata nell'*incontinentia* delle figure del mito, ebbre o in lotta. Nella trasmutazione di valori tra mondo pagano e mondo cristiano, l'abbandono sfrenato all'impulso diventa, nel sistema etico cristiano, vero e proprio vizio: la lotta tra gli dei marini è

allegoria dell'invidia, personificata nella figura di vecchia della seconda incisione.

Ma a differenza di Ghirlandaio, che secondo le parole di Warburg fa parte di quella schiera di "liberti dell'antica mimica patetica [che] non si lasciavano più trattenere a una pia distanza" (*Le ultime volontà di Francesco Sassetti*, 1907) rispetto al confronto con il modello antico e alla intensificazione espressiva che lo caratterizza, Mantegna dimostra un atteggiamento di distacco e di forte coerenza interna.

Infatti, negli affreschi di Ghirlandaio si fa progressivamente strada un adeguamento 'incondizionato' al modello, tanto che il pathos pagano anima non più soltanto le figure en grisaille dei rilievi nello sfondo architettonico, ma arriva a muovere anche i personaggi 'reali' che agiscono in primo piano negli eventi raffigurati: dall'antichità irrompe direttamente sulla scena la figura 'aliena' della ninfa nella *Nascita del Battista* (Bilderatlas, tavola 45).

Nell'uso metaforico della *grisaille* Mantegna mantiene invece una rigorosa – diremmo: lapidaria – coerenza: l'antico è sempre *fictum*, è sempre, in un certo senso, *spolium*, testimonianza materiale di un mondo altro, già oggetto di una precoce erudizione archeologica. Da un lato infatti ci sono le scene, insieme tutte antiche e 'all'antica', dei trionfi e degli *exempla virtutum* pagani, narrate secondo ritmi composti, e le agitate scene in monocromo dei baccanali, delle contese mitologiche e delle punizioni mitiche; dall'altro lato, nel quarto inferiore sinistro del montaggio, ci sono le variopinte scene che rappresentano la realtà (la corte del principe), o la verità (l'evento religioso). Il ritratto di Ludovico Gonzaga e della sua famiglia risponde alle esigenze illustrative e rappresentative dell'arte cortese: in Mantegna l'istanza realistica, pur improntata a una resa idealizzante, è assoluta, nel senso che non c'è compenetrazione su un medesimo piano, come nel caso di Ghirlandaio, tra la raffigurazione naturalistica e quella pateticamente intensificata del movimento. Ancora più evidente è il mantenimento della distanza nella pala di San Zeno, dove la mimica che esprime il pathos antico 'dionisiaco' (lotta, ratto, dominio) resta relegata nello sfondo architettonico, finta nei tondi e nei bassorilievi 'classici', e i reali attori del 'dramma' sono caratterizzati da compostezza e da padronanza di sé: è la medesima padronanza e compostezza che Mantegna dimostra nei confronti dell'antichità.

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

L'immagine di Ebe

fra fonti antiche e ritratti allegorici del Settecento

Claudia Solacini

Figura mitologica e insieme personificazione di un concetto, Ebe, "Giovinezza", è presente già a partire dalle fonti letterarie più antiche: secondo Omero ed Esiodo è figlia di Zeus ed Era (Hes. *Theog.* 921-23; 950-53; Hom. *Od.* XI, 604). Omero la descrive come ancella di Era (*Il.* IV, 722-723); come premurosa sorella che lava e riveste il fratello Ares reduce dalla battaglia (*Il.* IV, 905), come compagna di Afrodite nella danza (*H. Ap.* 194-96).vvv

Nata secondo Pindaro dallo splendore dell'oro (*O.* 6, 57-58; *P.* 9, 109-111) Ebe non lascia mai l'Olimpo, dove, in accordo con fonti più tarde (schol. Hom. *Il.* 20, 234c Erbse; Luc. *D. deor.* 5, 2; Nonn. *Dion.* 8, 94-96; 14, 430-33; 19, 215-18), svolge la funzione, precedendo Ganimede in questo compito o assieme a lui, di coppiera degli dei: distribuendo nettare e ambrosia, Ebe garantisce l'immortalità agli Olimpi.

Ebe-Giovinezza è dunque figlia, compagna e servitrice degli dei: il suo "nome parlante" la situa in quel terreno liminare del linguaggio metaforico per cui la personificazione è da un lato mero artificio letterario e poetico, dall'altro è una figura mitologica che, pur non avendo una personalità ben individuata, è in grado di svolgere una funzione specifica (tanto da essere degna di ottenere culti religiosi), pur in posizione attributiva rispetto alle divinità maggiori. Infatti, come sorella di Ares, "Giovinezza" è associata all'impeto della guerra, mentre come ancella di Era e di Afrodite entra nelle *timài* femminili della bellezza, del desiderio amoroso e del matrimonio.

Oltre al suo ruolo "funzionale" nei confronti degli altri dei, Ebe non ha una storia mitica propria. L'unico episodio che le conferisce un certo spessore mitico, ma non un'autonomia individuale, riguarda il suo matrimonio con un eroe che ha invece una notevole importanza nel sistema politeistico greco. Le fonti (Hom. *Od.* XI, 602-03; Hes. *Theog.* 950-55; Pind. *I.* 4, 76-78; *N.* 1, 70-72; 10, 17-18; Eur. *Her.* 910-918; Theokr. 17, 28-33; Diod. 4, 39, 2-3; Ov. *Trist.* 3, 5, 42) sono infatti concordi nel fare di Ebe la sposa di Eracle: l'eroe, assunto al cielo alla fine delle sue fatiche, insieme all'immortali-

tà conquistata, ricevette in premio la dea. Questo matrimonio è simbolo dell'accesso da parte dell'eroe - unico *brotòs* giunto a condividere con gli altri dei la caratteristica loro peculiare, l'immortalità - anche all'eterna giovinezza (a differenza di quanto accadde a Titone, sposo di Eos-Aurora, immortale ma destinato ad invecchiare eternamente).

In connessione con il nucleo mitico delle vicende di Eracle, Ebe possiede secondo alcune fonti anche il potere di ridare la giovinezza ai mortali (Eur. *Her.* 843-866; Ov. *Met.* IX, 397-401): la dea riesce a ringiovanire il vecchio Iolao, gemello dell'eroe, e a donargli anche la forza necessaria per combattere contro Euristeo.

La fonte principale che riporta informazioni riguardanti le attestazioni di culto attribuite alla dea è costituita dalla *Guida della Grecia* di Pausania: l'autore ci informa della presenza di un santuario "di epoca antica" costruito sull'acropoli di Fliunte (II, 12, 4) dedicato ad Ebe o Ganimeda, come la chiamavano i Fliasii (II, 13, 3). Con l'appellativo di "Dia" inoltre, Ebe era adorata anche a Sicione (Strab. 8, 6, 24). Pausania parla anche del santuario dell'Heraion di Argo, presso Micene, dove la statua crisoelefantina di Ebe, opera di Naucide, era posta accanto a quella di Era (II, 17, 5). Inoltre, in un luogo sacro ad Eracle, l'Herakleion di Cinosarge, sorgevano due statue di Eracle ed Ebe (I, 19, 3). Un'altra statua di Ebe appariva vicino a quella di Era: era opera di Prassitele ed era conservata nel santuario di Mantinea (VIII, 9, 3). I reperti epigrafici permettono infine di ricostruire la presenza del culto di Ebe anche a Egina e sull'Imetto.

Nelle testimonianze vascolari più antiche a noi giunte, Ebe è rappresentata su un carro durante il matrimonio con Eracle (hydria ionica, Roma, Museo di Villa Giulia): il tema del carro come veicolo dell'apoteosi dell'eroe resterà frequente anche durante tutta l'età classica. Gli attributi iconografici della dea, a partire dal VI secolo a.C., quando Ebe comincia a svincolarsi dalla figura di Eracle, sono l'ampolla e il calice: nelle immagini la sua funzione di coppiera risulta dunque diffusa prima dell'attestazione di questo ruolo nelle fonti letterarie. A volte porta sul capo una corona di fiori o viticci, o un cesto di frutta. Per lo più pudica in Grecia, Ebe è parzialmente o totalmente denudata nelle rappresentazioni italiote e in Etruria. L'iconografia generica di questa figura, assimilabile alla forma archetipica della *kore*, ne rende spesso difficile il riconoscimento e l'identificazione.

Nelle rappresentazioni vascolari solitamente Ebe è presente alle feste de-

gli dèi e alle assemblee divine (cratere a colonnette, 460 a.C., New York, collezione Woodner). Raramente è raffigurata da sola, e quando questo accade è spesso accompagnata da un'iscrizione che la identifica. Dalla metà del V secolo Ebe è a volte raffigurata con le ali, e allora si confonde con Nike o con Iris, che appare spesso vicino a Era e Zeus come loro messaggera. Spesso anche Ebe è raffigurata vicino ad Era, o a Zeus che appare anche sotto le sembianze di un'aquila: l'uccello sacro a Zeus si appresta ad abbeverarsi dalle mani di Ebe, ma a volte l'aquila è rappresentata nell'atto di sollevare la fanciulla da terra, similmente alle raffigurazioni più diffuse di Ganimede: così è ad esempio nelle colonne provenienti dalle tombe di Taranto (capitello in calcare, 430-380 a.C., Amburgo).

A volte Ebe assiste anche alla nascita di Atena assieme alla sorella Ilizia (anfora, 570 a.C., Parigi, Louvre) e al giuramento di Paride (cratere, 420-410 a.C., Leningrado, Ermitage), o è raffigurata nel contesto del ritorno di Efesto (cratere a volute, 420 a.C., Ferrara, Museo Nazionale) e della gara di Marsia (cratere attico, 420 a.C., Ruvo, Museo Jatta). Ebe appare anche al fianco di Ares (bassorilievo attico in marmo, 425-420 a.C., Atene, Museo Nazionale), di Dioniso (vaso attico, 580 a.C., Londra, British Museum), e nel circolo di Afrodite (epinetron, 425 a.C., Atene, Museo Nazionale).

A Roma il culto di Ebe, identificata con la indigena Juventas, fu introdotto assai precocemente: la prima raffigurazione conosciuta risale al III secolo a.C. Rispetto al mito greco, a Roma viene ulteriormente accentuato il suo significato allegorico, in senso politico e istituzionale.

Juventas ebbe due luoghi di culto: il primo era una cappella situata nel tempio capitolino, all'ingresso della cella di Minerva. Una leggenda narrava che tutte le divinità del Campidoglio si ritirarono per far costruire sul colle un tempio dedicato a Giove, tranne Terminus e Juventas, ai quali

dovettero quindi essere conservate due cappelle nel nuovo edificio (Liv. 5, 54, 7; Gell. *Noc. Att.* XII, 4). Il secondo santuario romano si trovava nelle vicinanze del Circo Massimo: il tempio lì situato era stato promesso nel 207 a.C. dal console Livio Salinatore, poiché pare che durante la battaglia di Metauro il console, già uomo di una certa età, avesse ricevuto da Juventas la forza della gioventù (Liv. 36, 36, 5-6).

Secondo le scadenze del "calendario religioso" romano, agli *adulescentes* che entravano nella classe degli uomini adulti, veniva imposto di lasciare una moneta come offerta di devozione alla dea della giovinezza, e anche da parte dello Stato, all'inizio di ogni anno, venivano offerti dei sacrifici alla dea (Dion. Hal. *Ant.* 4, 15). Juventas era patrona della stessa forza vitale che gli *iuvenes* portavano con sé, e la potenza di Roma dipendeva proprio dagli *iuvenes*, che la mantenevano sempre giovane. Nel periodo imperiale, Juventas mantenne il suo significato politico-militare, ma nonostante il contesto marziale la troviamo raffigurata nella maggior parte dei casi con una veste lunga, anche se a volte appare come un'amazzone, molto simile alla figura di Virtus, con la quale può essere confusa.

Presentazione della galleria di Claudia Solacini

Ebe è da considerare, fin dalle origini del suo mito, una personificazione allegorica, un 'nome parlante' più che un personaggio con una storia e un'esistenza autonome nella mitologia (vedi Scheda mitologica e iconografica). Durante le ricerche e gli studi svolti per realizzare una galleria di immagini che, partendo dall'antichità, accompagnasse visivamente il percorso iconografico della figura allegorico-mitologica di Ebe, è subito apparso evidente il grande lasso di tempo che separa l'ultima raffigurazione antica a noi nota di Juventas e il primo disegno rinascimentale di Ebe eseguito dal Parmigianino nel 1535.

Gli attributi caratterizzanti la dea della giovinezza – l'ampolla, il calice e a volte l'aquila (simbolo di Zeus) – riemergono immutati dall'Antichità al Rinascimento, ma durante il Medioevo le raffigurazioni di Ebe e di Juventas sembrano essere completamente dimenticate. È ragionevole pensare che questo personaggio mitologico, considerato in antico semplicemente come una figura di accompagnamento che affiancava divinità maggiori, abbia per molti secoli subìto il disinteresse di artisti e committenti che preferivano fare riferimento a divinità cariche di maggiore significato, sia nell'arte che nella letteratura. Per altro Ebe, che non entra con un ruolo di rilevo in narrazioni o cicli astrologici, in età medievale non si prestava

a essere oggetto di 'moralizzazioni' e, in generale, di risemantizzazioni cristiane.

Proprio a causa del salto cronologico tra Antichità e Rinascimento e della mancanza di notizie relative alla fortuna del mito in età medievale, si è preferito suddividere la galleria in due sezioni distinte che diano conto dei periodi di maggiore sviluppo della figura mitologica di Ebe: la nascita in età classica e lo sviluppo in età romana (con il nome di Juventas), e la fortuna nell'ambito del ritratto settecentesco.

Solo nel XVI secolo, in una pagina de Le imagini de i dèi degli antichi di Vincenzo Cartari, troviamo una descrizione abbastanza dettagliata del significato, degli attributi e del culto che caratterizzano la dea della giovinezza:

"Il che pare essere proprio di tutti gli altri dei ancora, che non invecchino mai; onde Omero disse che Ebe, la quale voce appresso de i Greci viene a dire "fiore della età" e significa la prima lanugine che mettono i giovani, ministrava il vino, o nettare che fosse, e dava bere a tutti gli altri dei, sì come Ganimede a Giove solo. Percioché questa fu la dea della gioventù, adorata parimente da gli antichi, e la facevano i Romani nel tempio che a lei fu dedicato nel Circo Massimo da Caio Licinio, votato sedici anni prima da Marco Livio il dì che ruppe l'essercito di Asdrubale, come scrive Livio, in forma di bellissima giovane con vesti di diversi colori e con ghirlande di bei fiori in capo, poco differente dalla dea Pomona. Ma come fosse fatta da' Greci non saprei dire, perché Pausania scrive che nel tempio dedicatole nel paese di Corinto in certo boschetto di cipressi non ebbe questa dea statoa alcuna che si mostrasse e manco che stesse occulta, per certa ragione misteriosa la quale egli non ha però voluto dire; né io l'ho saputa trovare scritta da altri. Nondimeno l'adoravano quelle genti e le facevano grandi onori, et il maggiore era che chi fuggiva colà umilmente supplicando la dea era liberato per rispetto di lei da ogni castigo e pena che avesse meritata per qual si voglia grave peccato, e quelli che essendo cattivi e co' ferri alli piedi si liberavano solevano portare i ceppi quivi e gli appiccavano a gli alberi presso al tempio". Nel 1571 Bolognino Zaltieri eseguì numerose incisioni basandosi sulle descrizioni di Cartari, tra le quali anche l'immagine di Ebe.

Se il primo, timido ritorno di Ebe si era avuto soltanto nel 1535 con il disegno del Parmigianino, in seguito a quella prima riemergenza si susseguono a distanza di circa venti anni l'una dall'altra, scarse e sporadiche ope-

re, eseguite da Niccolò dell'Abbate, Agnolo Bronzino e Hubert Gerhard – lo scultore allievo del Giambologna, che realizzò una statuetta in bronzo raffigurante la dea della giovinezza con l'ampolla e il calice. Il bronzetto richiama la tipologia delle figure serpentinate molto in voga durante il Manierismo, ideate per essere viste da ogni angolazione. In seguito, anche se raramente, altri artisti inserirono la figura di Ebe nelle loro opere, come Peter Paul Rubens, Adriaen de Vries o Johann Rotternhammer.

Tuttavia solo a partire dal XVIII secolo si ebbe una vera e propria riscoperta del mito, affiancata a una stupefacente fortuna iconografica che portò ad adattare la figura di Ebe alla nuova moda e alle nuove esigenze degli artisti e dei committenti.

Nella mitologia Ebe diviene la moglie di Eracle dopo la conquista dell'immortalità da parte dell'eroe e la sua ascesa all'Olimpo: il tema dell'apotesi di Eracle, non casualmente rappresentato soprattutto in età barocca, ben si prestava alla decorazione dei soffitti dei palazzi nobiliari.

Troviamo così Ebe affiancata a Giove o Ercole per la realizzazione di affreschi decorativi dedicati alle divinità: come esempio, tra i più famosi, il ciclo dipinto da François Le Moyne tra il 1733 e il 1736, nel salone di Ercole del castello di Versailles. Qui vediamo Ercole su un carro, con la clava in mano, mentre raggiunge l'Olimpo dove lo aspettano le divinità maggiori, tra cui spiccano i personaggi principali della scena – Ebe, Giove e Giunone. Altre raffigurazioni che vedono Ebe come protagonista di una storia mitologica sono Il matrimonio di Ercole ed Ebe, un affresco eseguito nel 1737 da P.C. Trémolieres all'Hotel Soubise di Parigi, e Il ringiovanimento di Iolao da parte di Ebe.

In molti casi, dietro alle sembianze anticheggianti di Ebe, si nascondevano il volto e la fisionomia di personaggi reali. Un esempio di questo uso del paradigma mitologico è la statuetta eseguita da Falconet nel 1750 in cui Madame de Pompadour si fece rappresentare come Ebe: l'opera è significativamente intitolata Ebe e Amore, in modo tale che solo chi conosceva personalmente la marchesa avrebbe potuto riconoscerne i tratti.

La vera fortuna del mito si ebbe dunque nel campo della ritrattistica, in cui Ebe era diventata ormai la personificazione a tutti nota della bellezza e della giovinezza. Le giovani signore chiedevano ai ritrattisti dell'epoca di rappresentarle 'in veste di Ebe', considerando evidentemente l'assimilazione alla dea come il complimento migliore. I ritratti di dame sette-

centesche effigiate nelle vesti di Ebe diventano di gran moda nelle corti europee, soprattutto in Francia, e innumerevoli sono i ritratti allegorici dell'epoca ispirati a questa figura mitologica.

Il successo di Ebe è forse dovuto anche al fatto che l'aristocrazia europea — e in particolar modo le giovani signore aristocratiche delle corti — cercava di riesumare miti meno conosciuti per stupire con nuovi soggetti e dimostrare così la propria erudizione: Ebe si adattava bene a questo scopo e la sua figura divenne così simbolo di eterna giovinezza, di grazia e di purezza.

Famose furono in Francia le opere di Jean-Marc Nattier, che nel 1742 diventò pittore ufficiale alla corte di Luigi XV. I ritratti allegorici di Nattier furono anticipati da artisti che lavorarono alla corte del Re Sole, come Mignard, Largilliere, De Troy o Gobert. Questo uso dell'allegoria permise a Nattier di innalzare il ritratto verso un genere maggiormente impegnativo, in quanto teso a conciliare la ritrattistica allegorica al gusto per la pittura di storia. L'artista ricorse spesso alla figura mitologica di Ebe e uno dei suoi ritratti più delicati e dettagliati è proprio quello di Madame de Caumartin in veste di Ebe (1753): la signora rappresentata in veste della dea della giovinezza viene proposta come il tramite tra i mortali e l'Olimpo; è raffigurata circondata da nuvole e drappi, quasi si trattasse di una bellezza ideale, che può vivere solo nella fantasia, impossibile da trovare nel mondo reale.

Anche in Inghilterra Joshua Reynolds usava ritrarre le donne in veste di figure del mito; in quel contesto però l'artista privilegiava uno stile della rappresentazione che anziché proporre i personaggi ritratti come incarnazioni di una qualche divinità, pare considerarli come modelli di allegorie assolute, personificazioni di un concetto o di una virtù. Ad esempio nel ritratto di Sophia Musters in veste di Ebe (1785), rappresentare Sophia Musters nelle vesti della dea della giovinezza, mentre emerge da nubi vaporose, immersa in una luce dorata che le illumina il viso, era insieme il complimento più adatto a una giovane bellezza, ma anche una raffigurazione della Gioventù e della Bellezza assolute. L'atteggiamento, il costume del personaggio, e in generale il modo compositivo dell'opera tendono evidentemente a sottolineare il messaggio che in quella giovane signora inglese rivivono e prendono forma i valori rappresentati dalla dea Ebe.

L'utilizzo della figura di Ebe nella ritrattistica persiste fino alla prima

metà del XIX secolo per poi scomparire quasi completamente. Si possono ancora trovare degli esempi, soprattutto in età napoleonica, quando la moda 'alla greca' consentiva ai personaggi ritratti di indossare abiti contemporanei anche in dipinti mitologici, riaffermando così perentoriamente il principio di una coerenza stilistica tra la contemporaneità e l'età classica: così accade nel ritratto di Mrs Wells in veste di Ebe eseguito da Thomas Northcote nel 1805.

Negli anni successivi alla Rivoluzione Francese si avverte, in un certo senso, un ritorno alle origini, quando le raffigurazioni di Ebe riproducevano in figura le virtù di grazia, purezza, bellezza e soprattutto giovinezza: quindi Ebe, come figura allegorico-mitologica, ritrova nell'800 la sua autonomia.

Uno dei massimi esempi di ritorno alla "nobile semplicità e quieta grandezza" teorizzate da Winckelmann, è la statua di Ebe scolpita da Antonio Canova nel 1796 alla quale fece seguito, dieci anni dopo, l'Ebe di Thorvaldsen del 1806 e la statua di François Rude raffigurante Ebe e l'aquila di Giove della prima metà del XIX secolo.

Dopo il periodo napoleonico la figura di Ebe non viene dunque più utilizzata per i ritratti allegorici, come paradigma mediante il quale elevare le dame contemporanee al rango di divinità antiche. In coincidenza con la fine dell'età dorata delle aristocrazie europee settecentesche, la figura di Ebe non è più di moda: sopravvive sporadicamente come soggetto erudito, una raffigurazione – oramai completamente astratta e raggelata – di una divinità minore del pantheon classico.

vai alla Galleria impaginazione originale

Scheda mitologica e iconografica di Ebe

Figura mitologica e insieme personificazione di un concetto, Ebe, "Giovinezza", è presente già a partire dalle fonti letterarie più antiche: secondo Omero ed Esiodo è figlia di Zeus ed Era (Hes. *Theog.* 921-23; 950-53; Hom. *Od.* XI, 604). Omero la descrive come ancella di Era (*Il.* IV, 722-723); come premurosa sorella che lava e riveste il fratello Ares reduce dalla battaglia (*Il.* IV, 905), come compagna di Afrodite nella danza (*H. Ap.* 194-96).

Nata secondo Pindaro dallo splendore dell'oro (*O.* 6, 57-58; *P.* 9, 109-111) Ebe non lascia mai l'Olimpo, dove, in accordo con fonti più tarde (schol. Hom. *Il.* 20, 234c Erbse; Luc. *D. deor.* 5, 2; Nonn. *Dion.* 8, 94-96; 14, 430-33;

19, 215-18), svolge la funzione, precedendo Ganimede in questo compito o assieme a lui, di coppiera degli dei: distribuendo nettare e ambrosia, Ebe garantisce l'immortalità agli Olimpi.

Ebe-Giovinezza è dunque figlia, compagna e servitrice degli dei: il suo "nome parlante" la situa in quel terreno liminare del linguaggio metaforico per cui la personificazione è da un lato mero artificio letterario e poetico, dall'altro è una figura mitologica che, pur non avendo una personalità ben individuata, è in grado di svolgere una funzione specifica (tanto da essere degna di ottenere culti religiosi), pur in posizione attributiva rispetto alle divinità maggiori. Infatti, come sorella di Ares, "Giovinezza" è associata all'impeto della guerra, mentre come ancella di Era e di Afrodite entra nelle *timài* femminili della bellezza, del desiderio amoroso e del matrimonio.

Oltre al suo ruolo "funzionale" nei confronti degli altri dei, Ebe non ha una storia mitica propria. L'unico episodio che le conferisce un certo spessore mitico, ma non un'autonomia individuale, riguarda il suo matrimonio con un eroe che ha invece una notevole importanza nel sistema politeistico greco. Le fonti (Hom. *Od.* XI, 602-03; Hes. *Theog.* 950-55; Pind. *I.* 4, 76-78; *N.* 1, 70-72; 10, 17-18; Eur. *Her.* 910-918; Theokr. 17, 28-33; Diod. 4, 39, 2-3; Ov. *Trist.* 3, 5, 42) sono infatti concordi nel fare di Ebe la sposa di Eracle: l'eroe, assunto al cielo alla fine delle sue fatiche, insieme all'immortalità conquistata, ricevette in premio la dea. Questo matrimonio è simbolo dell'accesso da parte dell'eroe – unico *brotòs* giunto a condividere con gli altri dei la caratteristica loro peculiare, l'immortalità – anche all'eterna giovinezza (a differenza di quanto accadde a Titone, sposo di Eos-Aurora, immortale ma destinato ad invecchiare eternamente).

In connessione con il nucleo mitico delle vicende di Eracle, Ebe possiede secondo alcune fonti anche il potere di ridare la giovinezza ai mortali (Eur. *Her.* 843-866; Ov. *Met.* IX, 397-401): la dea riesce a ringiovanire il vecchio Iolao, gemello dell'eroe, e a donargli anche la forza necessaria per combattere contro Euristeo.

La fonte principale che riporta informazioni riguardanti le attestazioni di culto attribuite alla dea è costituita dalla *Guida della Grecia* di Pausania: l'autore ci informa della presenza di un santuario "di epoca antica" costruito sull'acropoli di Fliunte (II, 12, 4) dedicato ad Ebe o Ganimeda, come la chiamavano i Fliasii (II, 13, 3). Con l'appellativo di "Dia" inoltre, Ebe era adorata anche a Sicione (Strab. 8, 6, 24). Pausania parla anche del

santuario dell'Heraion di Argo, presso Micene, dove la statua crisoelefantina di Ebe, opera di Naucide, era posta accanto a quella di Era (II, 17, 5). Inoltre, in un luogo sacro ad Eracle, l'Herakleion di Cinosarge, sorgevano due statue di Eracle ed Ebe (I, 19, 3). Un'altra statua di Ebe appariva vicino a quella di Era: era opera di Prassitele ed era conservata nel santuario di Mantinea (VIII, 9, 3). I reperti epigrafici permettono infine di ricostruire la presenza del culto di Ebe anche a Egina e sull'Imetto.

Nelle testimonianze vascolari più antiche a noi giunte, Ebe è rappresentata su un carro durante il matrimonio con Eracle (hydria ionica, Roma, Museo di Villa Giulia): il tema del carro come veicolo dell'apoteosi dell'eroe resterà frequente anche durante tutta l'età classica. Gli attributi iconografici della dea, a partire dal VI secolo a.C., quando Ebe comincia a svincolarsi dalla figura di Eracle, sono l'ampolla e il calice: nelle immagini la sua funzione di coppiera risulta dunque diffusa prima dell'attestazione di questo ruolo nelle fonti letterarie. A volte porta sul capo una corona di fiori o viticci, o un cesto di frutta. Per lo più pudica in Grecia, Ebe è parzialmente o totalmente denudata nelle rappresentazioni italiote e in Etruria. L'iconografia generica di questa figura, assimilabile alla forma archetipica della *kore*, ne rende spesso difficile il riconoscimento e l'identificazione.

Nelle rappresentazioni vascolari solitamente Ebe è presente alle feste degli dèi e alle assemblee divine (cratere a colonnette, 460 a.C., New York, collezione Woodner). Raramente è raffigurata da sola, e quando questo accade è spesso accompagnata da un'iscrizione che la identifica. Dalla metà del V secolo Ebe è a volte raffigurata con le ali, e allora si confonde con Nike o con Iris, che appare spesso vicino a Era e Zeus come loro messaggera. Spesso anche Ebe è raffigurata vicino ad Era, o a Zeus che appare anche sotto le sembianze di un'aquila: l'uccello sacro a Zeus si appresta ad abbeverarsi dalle mani di Ebe, ma a volte l'aquila è rappresentata nell'atto di sollevare la fanciulla da terra, similmente alle raffigurazioni più diffuse di Ganimede: così è ad esempio nelle colonne provenienti dalle tombe di Taranto (capitello in calcare, 430-380 a.C., Amburgo).

A volte Ebe assiste anche alla nascita di Atena assieme alla sorella Ilizia (anfora, 570 a.C., Parigi, Louvre) e al giuramento di Paride (cratere, 420-410 a.C., Leningrado, Ermitage), o è raffigurata nel contesto del ritorno di Efesto (cratere a volute, 420 a.C., Ferrara, Museo Nazionale) e della gara di Marsia (cratere attico, 420 a.C., Ruvo, Museo Jatta). Ebe appare anche al fianco di Ares (bassorilievo attico in marmo, 425-420 a.C., Atene, Museo

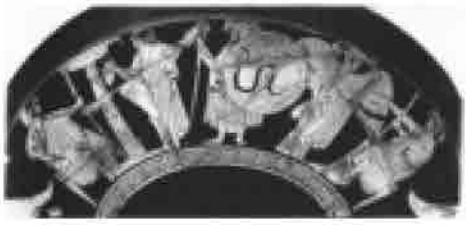
Nazionale), di Dioniso (vaso attico, 580 a.C., Londra, British Museum), e nel circolo di Afrodite (epinetron, 425 a.C., Atene, Museo Nazionale).

A Roma il culto di Ebe, identificata con la indigena Juventas, fu introdotto assai precocemente: la prima raffigurazione conosciuta risale al III secolo a.C. Rispetto al mito greco, a Roma viene ulteriormente accentuato il suo significato allegorico, in senso politico e istituzionale.

Juventas ebbe due luoghi di culto: il primo era una cappella situata nel tempio capitolino, all'ingresso della cella di Minerva. Una leggenda narrava che tutte le divinità del Campidoglio si ritirarono per far costruire sul colle un tempio dedicato a Giove, tranne Terminus e Juventas, ai quali dovettero quindi essere conservate due cappelle nel nuovo edificio (Liv. 5, 54, 7; Gell. *Noc. Att.* XII, 4). Il secondo santuario romano si trovava nelle vicinanze del Circo Massimo: il tempio lì situato era stato promesso nel 207 a.C. dal console Livio Salinatore, poiché pare che durante la battaglia di Metauro il console, già uomo di una certa età, avesse ricevuto da Juventas la forza della gioventù (Liv. 36, 36, 5-6).

Secondo le scadenze del "calendario religioso" romano, agli *adulescentes* che entravano nella classe degli uomini adulti, veniva imposto di lasciare una moneta come offerta di devozione alla dea della giovinezza, e anche da parte dello Stato, all'inizio di ogni anno, venivano offerti dei sacrifici alla dea (Dion. Hal. *Ant.* 4, 15). Juventas era patrona della stessa forza vitale che gli *iuvenes* portavano con sé, e la potenza di Roma dipendeva proprio dagli *iuvenes*, che la mantenevano sempre giovane. Nel periodo imperiale, Juventas mantenne il suo significato politico-militare, ma nonostante il contesto marziale la troviamo raffigurata nella maggior parte dei casi con una veste lunga, anche se a volte appare come un'amazzone, molto simile alla figura di Virtus, con la quale può essere confusa.

Ebe e Dioniso (part.), vaso attico, 580 a.C., Londra, British Museum.



Era, Ebe, Ares, Ganimede e Zeus (part.), coppa, 480-470 a.C., Londra, British Museum.

Ebe e Zeus (part.), vaso, 480-470 a.C., Parigi, Louvre.

Ebe e Zeus (part.), anfora, 470 a.C., già a Norwich, Museo del Castello.

Ebe ed Era (part.), vaso, 460-450 a.C., Londra, British Museum.

Ebe ed Eracle (part.), bassorilievo, II metà del V secolo a.C., Napoli, Museo Nazionale.

Ebe ed Era (part.), vaso, 440 a.C., New York, Metropolitan Museum of Art.

Giuramento di Paride (part.), cratere, 420-410 a.C., San Pietroburgo, Ermitage.

Ebe Ganimeda (part.), capitello in calcare, 430-380 a.C., Amburgo.

Ebe ed Eracle (part.), piatto antico, 400-390 a.C., Philadelphia, The University of Pennsylvania, Museum of Archaeology and Anthropology.

Ebe, Zeus ed Era (part.), rilievo in marmo, IV secolo a. C., Parigi, Louvre.

Euixitheos e Oltos, Gli dei dell'Olimpo (part.), tazza attica, fine del IV secolo a.C.

Ebe ed Eracle (part.), hydria ionica, Roma, Museo di Villa Giulia.

Juventas (part.), bronzo con iscrizione, III secolo a.C., Roma, Musei Vaticani.

Juventas (part.), bassorilievo in marmo, 218 a.C., Roma, Villa Borghese.

Juventas, 2 a.C., Firenze, Uffizi .

Juventas (part.), cammeo in zaffiro blu, Inghilterra, collezione privata.

Juventas (part.), moneta d'oro, 140 d.C. ca.

Juventas (part.), parte del frontone del Tempio Capitolino, 176 d.C., Roma.

Pierre Gobert, Charlotte-Aglaé d'Orleans, duchessa di Modena, in veste di Ebe, dipinto, ante 1744, Versailles, Museo del Castello.

Jean-Marc Nattier, Charlotte de Rohan-Guemenée, principessa di Masseran, marchesa di Crevecoeur in veste di Ebe, dipinto, 1737, Versailles, Museo del Castello.

Robert Tournières, Ritratto di donna in veste di Ebe, dipinto, 1742, San Pietroburgo, Ermitage

Jean-Marc Nattier, La duchessa di Chaulnes in veste di Ebe, dipinto, 1744, Parigi, Louvre.

Jean-Marc Nattier, Ritratto di giovane donna in veste di Ebe, dipinto, 1744, Chantilly, Museo Condé.

Jean-Marc Nattier, Louise Henriette di Borbone-Conti in veste di Ebe, dipinto, 1744, Stoccolma, Museo Nazionale.

Marianne Loir, Giovane donna in veste di Ebe, seconda metà del XVIII secolo, collezione privata.

Jean-Marc Nattier, Madame de Caumartin in veste di Ebe, dipinto, 1753, Washington, National Gallery of Art.

Joshua Reynolds, Mrs. Pownall in veste di Ebe, dipinto, 1762, collezione privata.

Jean-Marc Nattier, Madame Victoire, figlia di Luigi XV, in veste di Ebe, dipinto, Versailles, Museo del Castello.

Augustin Pajou, Madame du Barry in veste di Ebe, disegno, 1771, collocazione sconosciuta.

Joshua Reynolds, Miss Mary Meyer in veste di Ebe, dipinto, 1772, Rushbrooke Hall, West Suffolk, Rothschild Collection.

François-Hubert Drouais, La Delfina Maria Antonietta in veste di Ebe, dipinto, 1773, Chantilly, Museo Condé.

Augustin Pajou, Madame du Barry in veste di Ebe, 1776, collezione privata.

George Romney, La viscontessa Bulkeley in veste di Ebe, dipinto, 1776.

George Romney, Catherine Vernon in veste di Ebe, dipinto, 1777, collezione privata.

Angelica Kauffmann, Ebe, dipinto, 1780, Inghilterra, Warwick Castle.

Joshua Reynolds, Sophia Musters in veste di Ebe, dipinto, 1785, Londra, Kenwood House.

Gavin Hamilton, Lady Hamilton in veste di Ebe, dipinto, 1786, Londra, collezione privata.

Elisabeth Vigée Lebrun, Anne Pitt in veste di Ebe, dipinto, (post 1792), San Pietroburgo, Ermitage.

Epifanie neo-preraffaellite della Ninfa

Trasmigrata dall'Antico al Rinascimento e dal Rinascimento all'Ottocento preraffaellita, l'immagine immortale della Ninfa riemerge – rivestita di una patinatura romantica – nel calendario promozionale di un hair stylist italiano

a cura del Seminario di Tradizione Classica, coordinato da Lorenzo Bonoldi

Fabrizio Ferri, Immagini dal calendario promozionale "Ninfa", Italia, 2003. (L'intero calendario è visibile all'indirizzo www.aldocoppola.it)

1. Dante Gabriel Rossetti, Proserpina, particolare, 1874
2. Evelyn De Morgan, Flora, particolare 1894
3. Dante Gabriel Rossetti, Ritratto di Jane Morris, particolare 1874
4. Edward Burne-Jones,L'incanto di Merlino, particolare 1874

Mirabilia Urbis Parmae

Presentazione della mostra: "Parmigianino e il Manierismo Europeo", Parma, Galleria Nazionale, 8 febbraio / 15 maggio 2003; Wien, Kunsthistorisches Museum, 4 giugno / 14 settembre 2003

Monica Zanettin

In una vera e propria 'mostra evento', promossa a Parma dalla Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici, si celebra la nascita di Francesco Mazzola, detto il Parmigianino. Assieme all'intento monografico, ad offrirsi allo sguardo degli osservatori è anche Parma tutta. Dalla Galleria Nazionale, il percorso si snoda lungo Palazzo Ducale e il Palazzotto del Parco conducendo alla chiesa dell'Annunciata, all'Appartamento della Badessa, a San Giovanni e ancora al Duomo, all'Oratorio della Concezione, alla Steccata – nella quale sono visibili in parte i restauri – San Sepolcro e la provincia. Sedi museali e autentici scenari storici, riportati all'efficacia comunicativa che avevano nel passato, registrano il colloquio temporale e spaziale dei *Mirabilia urbis Parmae*; e la personalità di Parmigianino, con i suoi aspetti più misteriosi e oscuri, bene si accorda all'estetica cinquecentesca che emerge in questo percorso ricco di meraviglie e memorie. Fa tappa a Casalmaggiore una sessione dedicata all'alchimia, passione che già si poteva riconoscere nei tre splendidi autoritratti esposti alla Pilotta – *Autoritratto allo specchio*, *Autoritratto con cappello rosso* e *Autoritratto con le Vergini della Steccata*. Ricca è la sala che espone i disegni e le incisioni, come versante d'eccezione della carriera dell'artista, in cui vengono ad essere puntualmente evocati gli sviluppi pittorici di tale intensa attività.

Interessante è poi l'uso dei manufatti accostati ai dipinti più esclusivi, con quello stesso intento scenografico perseguito anche a livello urbanistico. L'intelligente operazione di recupero del contesto storico rende manifesta la dimensione della ricerca anche a livello conservativo, proponendo il trasferimento delle opere d'arte dal museo stesso al 'corpo interno' della mostra temporanea, per mettere in luce anche l'attività dei contemporanei come Correggio, Dosso Dossi, Giulio Romano. Parma moltiplica poi la sua immagine nella dimensione digitale, con il sito www.parmigianino.com in cui è possibile apprezzare tale panoramica, organizzata per sedi, percorsi, storia.

Le ali di Afrodite

Presentazione della mostra: "L'Afrodite ritrovata", Brescia, Santa Giulia, Museo della città, 1 marzo / 29 giugno 2003

Monica Centanni, Alberto Ferlenga

Nella sala del Museo di Santa Giulia che ospitava la Vittoria di Brescia, appaiono ora soltanto due ali di bronzo lasciate a terra su un piedistallo. L'impressione è che la divinità che le indossava se ne sia appena liberata: in una mostra non ricca di materiali e che ruota tutta intorno a un solo oggetto (e a una sola idea) è questa una scelta espositiva felice. Le ali, come era già stato ipotizzato nel XIX secolo al momento del ritrovamento, furono applicate a un'Afrodite greca all'epoca di Vespasiano, per risemantizzare la dea come Vittoria; ora le ali sono state rimosse, al fine di ripristinare l'identità originale della statua, ma più che i resti declassati di una riscoperta, ricordano una composizione alata di Anselm Kiefer. Intanto il corpo della dea a cui le ali erano state aggiunte come appendice è migrato temporaneamente altrove, ma non si può dire che la traslazione gli abbia giovato. La collocazione in cui oggi, all'interno della mostra bresciana, si può ammirare l'ex Vittoria contribuisce in parte a documentare e ripercorrere la storia del riuso antico della statua; ma anche all'interno di quella logica didascalica, l'apparato di testi e immagini che fa da corteggio alla dea appare più suggestivo che chiaro, comunque insufficiente a ricostruire il senso della manipolazione romana che aveva recuperato l'immagine edificante di una Vittoria che scrive il nome dell'imperatore sullo scudo, dalla figura di un'Afrodite con le armi di Ares, vittoriosa

per amore sul dio della guerra. L'Afrodite non più Vittoria abita ora un lussuoso baraccone effimero, collocato ingiustificatamente a ingombrare lo splendido chiostro settentrionale del convento di Santa Giulia: per di più la costruzione, al proprio interno, propone una visione della statua banale e infelice: ingrato è lo spazio che si determina, incomprensibile il percorso per giungervi attraverso le altre sale del museo, discutibili luci e materiali. D'altronde il bronzo, di cui è stata definitivamente confermata l'origine ellenistica (e si tratta di uno dei rarissimi bronzi greci a figura intera esistenti al mondo), non trova pace. Trasferito dalle sale del vecchio lapidario alla nuova collocazione nel Museo della città, si sta progressivamente allontanando dal luogo del ritrovamento e dalla personalità che le ali, se pur impropriamente, gli avevano attribuito. Come Vittoria aveva dato il nome a una piazza e conteso alla leonessa il ruolo di logo cittadino; ricondotta alla sua primitiva identità di Afrodite e nuovamente decontestualizzata, la dea appare spaesata e in crisi di identità. Nel tragitto Afrodite-Vittoria ha dismesso l'attributo posticcio e fantasioso delle ali; ma ha anche perduto l'elmo e lo scudo, i trofei d'amore della dea che ricordano che la grazia può debellare la furia di Ares.

Eutanasia di un archivio: pensieri sulla chiusura dell'ASAC

Ilaria Tontardini

Dopo mesi di serpeggianti voci di corridoio e dispacci ufficiosi, "finalmente" l'ASAC è chiuso: l'Archivio Storico della Biennale ha lasciato Venezia e la sua sede storica di Ca' Corner della Regina, dove si trovava dal 1973, iniziando il trasloco – opera dalla portata ingegneristico-logistica di non poco conto se si pensa alla mole del materiale, che verrà spostato "provvisoriamente" al centro VEGA di Marghera. Una perdita annunciata ormai da anni e a cui nessuno credeva più, avvenuta sottotono e circondata da disinteresse comune e diffuso. La preoccupazione per le sorti dell'ASAC resta dentro le scatole in cui il materiale rimarrà fino a nuova destinazione – ci piacerebbe credere allo spostamento come a un momento di rinventariazione e di risistemazione, purtroppo è più facile collegarlo all'accumularsi di polvere. Dopo la rinuncia, da parte della Biennale, ai locali di Ca' Corner della Regina, l'ipotesi più accreditata per la ricollocazione è all'Arsenale, nei locali delle ex-mense: l'archivio tornerebbe quindi a Venezia, ma, per l'insufficenza degli spazi, perderebbe una delle sue componenti, sicuramente la biblioteca, per la quale nel corso del tempo già IUAV e Ca' Foscari si erano fatte avanti. Di fronte a una situazione tanto grave, non bastano i pur interessanti progetti per l'Archivio del Contemporaneo, ovvero per:

> "[...] Un nuovo centro di ricerca e di produzione culturale interdisciplinare e multimediale che si innesta sull'ASAC [...] e che mantiene la sua vocazione a conservare, classificare e produrre chiavi di interpretazione (compito sempre più cruciale in un'epoca di sovrabbondanza informativa). Ma soprattutto vuole proiettare questa attitudine sul presente e sul futuro, con l'ambizione di esplorare i nuovi confini dell'innovazione culturale" (Press della Biennale 19/12/02).

Parole, queste, che non bastano a camuffare la dismissione di un patrimonio già esistente: certamente costoso e "non redditizio", ma frutto di un progetto culturale, di un'idea di ricerca che nasce da una fruizione libera e autonoma, senza barriere tematiche, che vive nella comunicazione tra piani, discipline e spazi fisici e mentali in un unico luogo, in cui si

trovano archivio, biblioteca, fototeca, periodici, manifesti, raccolte video (la cineteca se ne era già tristemente andata, in deposito presso quella di Bologna). Purtroppo in una città sede di una Mostra Internazionale del Cinema in cui le sale cinematografiche in pochi anni sono passate da sette a tre, la scomparsa dell'archivio di una mostra d'arte contemporanea, barlume di possibilità culturale, non farà poi tanto rumore.

Convegno romano su Ernst Gombrich

Recensione al convegno: "L'arte e i linguaggi della percezione, Sir Ernst H. Gombrich", convegno internazionale, Roma, 31 marzo / 1 aprile 2003

Katia Mazzucco

Il 31 marzo e il 1 aprile si è svolto a Roma un incontro internazionale di studi dedicato a Ernst Gombrich, organizzato dal Comune di Roma in collaborazione con l'Istituto Storico Austriaco, la Biblioteca Hertziana, The British School at Rome. Gli interventi si sono articolati su tracce diverse: lo sviluppo di alcune tematiche "a partire da Gombrich"; l'analisi e la critica di alcuni nodi del pensiero dello storico dell'arte; la presentazione della personalità e di alcuni tratti salienti della biografia attraverso la sua opera. Su queste linee sono state offerte interessanti proposte di prosecuzione e correzione di temi gombrichiani dagli scritti più celebri: *semiotica ed dell'emblematica* (Paolo Fabbri); *ripetizione, variazione e invenzione nell'ornamento* (Massimo Carboni; un estratto dell'intervento su "Il manifesto", 30 marzo 2003, p.14); *meccanismi della tradizione* (Claudia Cieri Via); *ritratto e fisiognomica* (Maria Giuseppina Di Monte Nisini). Particolarmente interessante è emersa in diversi interventi la caratteristica ambiguità del pensiero e dell'opera di Gombrich. Né storico dell'arte – anche se così egli stesso si definiva – né iconologo (queste le "eresie" proposte da Augusto Gentili), Gombrich scivola in alcuni saggi, e particolarmente in quelli dedicati agli studi rinascimentali, nelle stesse falle stigmatizzate come pericoli e insidie delle ricerche iconologiche, rintracciabili ancor oggi, con un accanirsi sul "florentinicentrismo" e su una quanto mai dan-

nosa vaghezza dell'indagine contestuale, in quelle che possiamo leggere solo come "espirazioni" e "traspirazioni" dell'inafferrabile chimera dell'Iconologia. Figura di umanista scettico ovvero scienziato positivista: questa la "schizofrenia" apparente o forse l'ambiguità strutturale (Michele Di Monte) di uno studioso la cui opera ha avuto grandissima fortuna, ma ha lasciato scarsissimi frutti e forse nessun vero erede. In questo senso (sottolinea Luca Bortolotti) non è possibile identificare un vero metodo o una scuola di Gombrich, al quale è però doveroso riconoscere il ruolo di 'garante' e arbiter degli studi che sulla scia delle sue opere si sono inseriti. Da questo prospetto è emersa una spaccatura significativa tra la prima e la seconda giornata dei lavori, o meglio, tra i relatori italiani e quelli anglosassoni: cesura particolarmente interessante perché rivelatrice di una diversa ricezione del pensiero e dell'opera di Gombrich e, più in generale, dell'eredità scientifica dei grandi" storici dell'arte" – il cui statuto disciplinare è stato velatamente discusso in questi due giorni – formatisi prima della seconda guerra mondiale. È possibile infatti riconoscere, da un lato, un taglio interpretativo – e forse anche una consuetudine a volte superficiale – che ripercorre la traccia del 'pensiero iconologico' e della filosofia delle immagini; dall'altro, necessario controaltare, una ricezione influenzata da una diversa tradizione scientifica, sensibile al problema della percezione anche nei termini della fisiologia e meno timorosa di sporcarsi le mani con la divulgazione. In questa seconda linea interpretativa s'inserisce l'identificazione dei punti di tangenza delle ricerche di Ernst Gombrich con lo sviluppo delle neuroscienze (Karl Clausberg), per il tramite – variamente filtrato e assorbito – di Exner, Mach, Hering. Così anche le puntuali precisazioni terminologiche sul "razionalismo" dello studioso viennese e la riflessione sull'eloquenza espressiva gestuale e il filtro linguistico in Gombrich e Diderot (Michael Podro). Importante è emersa, in questi due giorni di studio, anche la presentazione della personalità e di alcuni eventi della biografia di Gombrich: dal debito rintracciabile nei primi articoli e saggi nei confronti della cosiddetta "scuola viennese" e della Kulturwissenschaft (Artur Rosenauer); alla fama discussa di divulgatore e magistrale narratore di storie (Nigel Spivey); al problema della fuga degli intellettuali da Vienna dopo il 1938 (Wolfgang Georg Fisher) e dell'impatto culturale e linguistico con il mondo anglosassone. "In inglese non si possono fare 'hegelate'", rispondeva Gombrich nel 1995 a una domanda in proposito nella lunga e articolata intervista documentario (Wolfgang Georg Fisher) che ha chiuso il convegno.

pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav

editing a cura di Christian Toson

Venezia • dicembre 2017

www.engramma.org

25
maggio/giugno
2003

La Rivista di Engramma
25

La Rivista di Engramma

25

maggio/giugno 2003

edizioni**engramma**

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
25 maggio/giugno 2003
www.engramma.it

sede legale
Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@engramma.it

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

© 2019
edizioni**engramma**

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 *WARBURG | Giorgio Pasquali (1930), Mario Praz (1934). Due significativi contributi italiani su Aby Warburg*

25 *MNEMOSYNE ATLAS | Il Laocoonte: desiderio di una formula patetica antica e fortuna del soggetto. Letture grafiche di Tavola 41a*
a cura del Seminario Mnemosyne

29 *MNEMOSYNE ATLAS | L'originale assente. L'invenzione del Laocoonte nella Tavola 41a dell'Atlante Mnemosyne*
Monica Centanni

43 *MNEMOSYNE ATLAS | L'attrazione psicologica di Warburg per il 'Laocoonte'. Un esempio di cattiva lettura di Ernst Gombrich*
Monica Centanni

49 *MNEMOSYNE ATLAS | Il desiderio del Laocoonte alla corte di Mantova*
Lorenzo Bonoldi

55 *SAGGI | Venus volubilis/venusta Victoria. Tradimenti, travestimenti, capricci, denudamenti dell'Afrodite di Brescia*
Lorenzo Bonoldi, Monica Centanni, Luana Lovisetto

73 *P&M | I due volti di Lucia. L'immagine di Lucia, vergine martire di Siracusa, nelle creazioni pubblicitarie di due diversi fotografi di grido: per Erwin Olaf secondo l'iconografia cultuale mediterranea, per Jean Baptiste Mondino secondo la tradizione nordica*
a cura di Lorenzo Bonoldi

75 *NEWS | Gaspare Vanvitelli e le origini del vedutismo. Presentazione della mostra Venezia, Museo Correr 2003*
Giacomo Dalla Pietài

77 *NEWS | Warburg a Ferrara. Recensione a: Marco Bertozzi, Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dèi, Franco Cosimo Panini Editore, Ferrara 2002*
Claudia Daniotti

79 *NEWS | Le nuove rappresentazioni in scena al Teatro Greco di Siracusa. Recensione alle opere: Persiani, Eumenidi di Eschilo, regia di Antonio Calenda; Vespe di Aristofane, regia di Renato Giordano, Siracusa, Teatro Greco, 16 maggio/2 luglio 2003*
Daniela Sacco

81 *NEWS | Narciso: storie di acque e ninfe, di lacrime e specchi. Recensione a: Maurizio Bettini, Ezio Pellizer, Il mito di Narciso. Immagini e racconti dalla Grecia ad oggia*
Federico Boschetti
85 *NEWS | Corale Greca. Presentazione della mostra: Attraverso lo specchio: miti, riflessi, riscritture, personale di Octavia Monaco, Bologna, Associazione Culturale Hamelin, 4/9 aprile 2003, 28 aprile/16 maggio 2003*
Ilaria Tontardini

Giorgio Pasquali (1930) e Mario Praz (1934)

Due significativi contributi italiani su Aby Warburg

Nell'ottobre del 1929 moriva ad Amburgo Aby Warburg: a pochi mesi dall'evento Giorgio Pasquali dedicava allo studioso una 'memoria', pubblicata nella rivista "Pegaso" che Gertrud Bing ebbe più tardi a definire "tra i tributi più belli e intelligenti che siano stati dedicati a Warburg".

Nei primi mesi del 1933 usciva in Germania presso l'editore Teubner l'edizione delle *Gesammelte Schriften* di Warburg; poco dopo, a seguito dell'avvento al potere del Partito Nazional Socialista, "sotto la pressione degli avvenimenti politici" (come scrisse Gertrud Bing), l'Istituto Warburg venne trasferito a Londra. Nel 1934 Mario Praz nella rivista "Pan" recensiva la pubblicazione e commentava l'esilio a Londra dell'importante Istituto culturale.

Ricordo di Aby Warburg

("Pegaso" II, 4, 1930, 484-495)

Giorgio Pasquali

Quando nell'autunno passato le riviste scientifiche cominciarono a diffondere per il mondo, o almeno per il mondo internazionale dei dotti, la notizia della sua morte, qui da noi molti anche tra gli universitari si saranno chiesti se quel nome era, oltre che di un'istituzione, anche di un uomo. Che l'amburghese "Biblioteca Warburg per [la] scienza della cultura" era più celebre del suo fondatore e direttore e (insieme con altri della sua famiglia) principale finanziatore. La biblioteca Warburg è già ora la più

completa tra le raccolte specializzate di stampati e di materiale iconografico per chi voglia studiare in genere storia della cultura, ma in particolare storia della cultura del Rinascimento e segnatamente del Rinascimento nostro, fiorentino e italiano; e si trasforma una volta il mese in sala di conferenze su discipline varie, filosofia, storia delle religioni, delle arti figurate, dell'astronomia e dell'astrologia, in quanto tutte gravitano verso la storia della cultura: conferenze che sono ciascuna un avvenimento scientifico, tenute da competenti di ogni nazione (dei nostri ha parlato Arturo Farinelli); e si è fatta promotrice di due serie di volumi, iniziate da pochi anni, ma già celebri tutt'e due. Che l'uomo Warburg, il grande ricercatore Warburg, scompaia, scomparisse già da vivo, dietro all'istituzione da lui voluta, è conforme alle sue intenzioni: egli ha voluto essere innanzi tutto un maestro e un organizzatore, ha voluto che certi suoi pensieri scientifici, non molti forse di numero ma grandi e svolti organicamente, vivessero e fruttificassero soprattutto nelle menti dei suoi discepoli, che egli fin da principio considerava collaboratori e destinava successori. Né è caso che, mentr'egli si è per lo più tenuto pago di pubblicare le sue scoperte maggiori in forma straordinariamente succinta e compressa, per lo più quale resoconto o riassunto di conferenze, le sue idee, ancora lui vivo, siano state esposte nella loro connessione organica dallo scolaro che gli era da molti anni più vicino, Fritz Saxl.

Ma la sua personalità scientifica e umana fu forte, e sarebbe male che se ne tacesse in Italia. A Firenze egli ha vissuto gran parte della giovinezza, in intimità fraterna con quella generazione di studiosi di storia dell'arte che ora dirige le nostre gallerie; vi è tornato poi dalla sua Amburgo, credo, ogni anno sino alla guerra, e poi di nuovo, da quando glielo consentirono la pace e il progressivo allontanarsi di ansie che avevano, come vedremo più innanzi, turbato il suo spirito, fino a quest'ultimo autunno, che doveva suggellare con l'euthanasia una vita che per ragioni non contingenti ma essenziali, non fu sempre felice. E a Firenze soprattutto, mentre contemplava arte fiorentina e tentava raffigurarsi alla fantasia l'animo dei Fiorentini del Rinascimento, l'anima del nostro Rinascimento, gli si affacciò per la prima volta il problema, che già è in qualche modo formulato nella sua tesi di laurea, che doveva rimanere fondamentale per lui in tutta la sua attività di quarant'anni. Firenze fu uno dei poli della sua vita scientifica, che n'ebbe per vero più di due.

I

Parrà strano che parli qui del Warburg non uno storico dell'arte, di quelli che gli furono amici sin dalla giovinezza prima, ma uno che di conoscenza di arte figurata e di Rinascimento non fa professione, un filologo classico serio serio, uno studioso senz'occhi. Ma forse non è male sia così: il Warburg, che in quel primo lavoro era partito da considerazioni stilistiche, non si era già allora in quelle acquetato, e non mostrò poi mai, che io sappia, tenerezza, per problemi o tecnici o estetici puri: egli indagò sin d'allora l'arte quale espressione di cultura.

Fin da ragazzo Aby Warburg ha sdegnato le strade comode: il figliolo di una ricca famiglia di banchieri israeliti di Amburgo (ma nelle sue vene scorreva anche il sangue di un'ebrea italiana; una Del Banco virtuosa di canto, passata nel secolo XVIII da Modena ad Amburgo, e a lui questo non dispiaceva) era stato avviato a quegli studi medi che sono i più consueti e i più comodi per i ragazzi di quella classe sociale, al "ginnasio reale", il prototipo del nostro liceo scientifico, cioè senza greco; il greco egli se l'è dovuto conquistare da sé quand'era già alle porte dell'Università: l'indagine alla quale egli consacrò la vita, ha appunto uno dei suoi sbocchi nella cultura ellenistica.

Studiò a Bonn, Monaco, Berlino, studiò e si addottorò a Strasburgo con una dissertazione sulla *Nascita di Venere* e la *Primavera* di Sandro Botticelli; ma aveva già passato uno degli anni universitari qui in Firenze lontano dalle università tedesche, lavorando sotto la guida di A. Schmarsow. E a Firenze tornò ben presto dopo la laurea; a Firenze, in italiano e in una strenna festiva del nostro Istituto musicale, egli pubblicò il lavoro che cronologicamente segue immediatamente la laurea; a Firenze egli aiutò lo Schmarsow a fondare l'istituto tedesco di storia dell'arte, che ora è istituzione statale, possiede una biblioteca mirabile e mirabilmente liberale, ed è uno dei centri internazionali più operosi per lo studio della nostra arte. Di qui nel '95 mosse per un lungo viaggio che lo portò sino tra le Pelli Rosse del Pueblo. A Firenze ritornò, sposo di fresco nell'ottobre del '97 e vi rimase fino al '901.

Firenze e gl'Indiani dell'America del Nord: uno studioso d'arte fiorentina che s'interessa per l'etnografia di tribù primitive. Più sopra abbiamo nominato la cultura greca, ellenistica. Quale la sintesi di tali contrasti? A

trovarla giova aggiungere ancora i nomi di due città tedesche, Bonn e Basilea: Bonn dove il Warburg udì le lezioni dello storico dell'arte Justi, ma anche del grande filologo Hermann Usener; Basilea dove hanno insegnato e scritto il Burckhardt e il Nietzsche.

Già nella dissertazione di laurea il Warburg tentava dimostrare che Sandro Botticelli attinge all'antichità, chiede aiuto ai modelli antichi, si giova di formule figurate desunte da sarcofagi, proprio là dove vuol rendere corpi in movimento. Questa non sarebbe secondo il Warburg una sua peculiarità ma si ritroverebbe in Agostino di Duccio, nel Pollaiuolo e, da un certo punto in poi, nel Ghirlandaio. Il Rinascimento fiorentino avrebbe scoperto nell'antichità il movimento, avrebbe considerato il movimento quale specificamente antico; il Rinascimento tutt'intero, non soltanto i pittori e gli scultori: il Poliziano prende a imitare da Ovidio la descrizione di femminili vesti scomposte e chiome scarmigliate. Leonardo, teoretico dell'arte, scrive: "Et imita, quanto puoi, li greci e latini col modo del scoprire le membra, quando il vento appoggia sopra di loro li panni". E, come il Warburg espose più tardi, nelle figurazioni dell'antichità colpiva gli uomini del Rinascimento non solo il movimento delle vesti e dei corpi umani, ma anche il movimento, il turbamento dell'anima, l'emozione. Orfeo lacerato dalle Baccanti è ancora una scena fredda e insipida di cavalieri e dame medievali nelle illustrazioni dell'*Ovide moralisé*, che è del secolo XIV; diviene una rappresentazione tumultuosa ed atroce in un rame dell'Italia Settentrionale, che attinge a modelli antichi: di mezzo c'erano state le strofe del Poliziano. Una donna che piange in un rame del Mantegna, la *Deposizione*, non è disegnata dal vero, ma riproduce una maschera antica. Filippino Lippi non conosceva ancora il gruppo del *Laocoonte*, quando della morte di Laocoonte e dei suoi figlioli tracciò un disegno terribile. Il *Laocoonte* fu appunto tanto ammirato subito dopo la scoperta, perché gli uomini del Rinascimento erano internamente preparati a sentire l'arte rodia. Su chi fosse venuto dall'arte classica e dalla concezione classicistica di essa quel gruppo avrebbe fatto un'impressione di barocco; per gli uomini del Rinascimento fiorentino, classico o antico significava tutt'altro che olimpico, che apollineo.

Mi sbaglio, se già in questo primo lavoro del Warburg io sento una concezione dell'antichità che non è più quella tradizionale dei retori della serenità greca? Il Warburg conosce all'antichità classica due facce,

l'apollinea e la dionisiaca, anche se non adopra queste espressioni. La vecchia fola stupida di popoli e di età che non sapevano il dolore, non ha già allora più presa su lui: egli sa che anche l'arte più classica è figlia della sofferenza, perché è figlia della vita, sa che essa conosce l'ebrezza, la passione, sin la follia. Ora, molti già prima del Nietzsche avevano osservato quanta ricchezza di contrasti si celasse nell'anima antica, avevano concepito cultura antica e spirito antico come sintesi di opposti. Ma nessuno aveva definito questa conoscenza in una formula sia pure, da un punto di vista storico, arbitraria ma chiara e che s'imprime nelle menti, nel contrasto fra apollineo e dionisiaco. Questa concezione della vita greca è stata poi ancora sviluppata e arricchita da un amico del Nietzsche, il Rohde, che forse gli aveva per primo suggerito, se non quei nomi, quei concetti, e da un suo avversario, il Wilamowitz, concordi tra loro più che per molti anni non ne abbiano avuto consapevolezza. Ed essa ha vinto sull'altra, considerata ormai astorica, antistorica, illuministica da tutti tranne da un pugno di provinciali retrivi.

Il Warburg si è accostato al Rinascimento fiorentino già con la scorta della nuova concezione dell'antichità, e ha subito osservato che i Fiorentini almeno da un certo tempo in poi avevano ammirato e imitato nell'arte classica proprio l'elemento non classicistico, dionisiaco. Imitare, è già forse un termine errato: al Rinascimento l'antichità fornisce i mezzi per chiarificare ed esprimere impulsi e sentimenti che già da tempo si celavano nei cuori, per disintossicarsi esteticamente, direi con frase che al Warburg almeno più tardi fu cara e gli era suggerita dalla *Poetica* di Aristotele (Aristotele l'aveva presa, con ogni probabilità, dalla medicina ionica). Un'età che avesse soltanto mirato a riprodurre il passato, non avrebbe prodotto nessuna opera grande; e gli uomini del Rinascimento non sono stati, grazie al cielo, soltanto umanisti, tanto meno poi puristi dell'età degli Antonini.

La deliberazione di andare nel Far West alla ricerca di indigeni non ancora contaminati da quella modernità che tutto livella, ha radici anche più profonde. Il Warburg a Bonn era stato scolaro di Hermann Usener, e non se ne dimenticò mai più. Hermann Usener fu forse il filologo più ricco d'idee tra i grandi Tedeschi della seconda metà del XIX secolo, e in molti campi della filologia classica impresse tracce profonde. Ma presto egli lasciò da parte la grande letteratura, ch'è sempre opera di spiriti ai quali gli dèi

hanno concesso il privilegio della personalità e che quindi ai volghi sono sempre straniati, anche se nascono di popolo; e, Tedesco romantico, herderiano, si occupò specialmente del fenomeno nel quale meglio si esprime l'anima popolare, la religione, che può anche voler dire superstizione, astrologia, magia. Egli si fece editore di vite di santi nella speranza, per lo più vana, di ritrovare in essi le fattezze delle divinità pagane che essi hanno sostituite; e tracciò la storia più antica del Natale con implacabile forza di ragionamento e insieme con pietà vera (il libro è dedicato a un fratello pastore). Ma anche ricercò negli antichi Greci e Romani i resti di credenze e di sentimenti che testimoniano di tempi nei quali quelle razze sarebbero state primitive, ancora al livello degli Australiani e, appunto, delle Pelli Rosse di oggi. In un certo periodo della sua vita l'Usener volle essere, ancora più che filosofo e storico, psicologo. Egli credette che a certi gradi di sviluppo sociale debbano ugualmente su tutta la terra corrispondere determinate forme di religione; credette alla possibilità, in questo campo, di una tipologia storica.

Un altro maestro di Basilea, il Burckhardt, aveva già scorto chiaramente quanta parte la fede nella magia e un'altra superstizione in veste scientifica, l'astrologia, occupassero nell'anima complessa e non sempre armonica degl'Italiani, dei Fiorentini del Rinascimento. Il Warburg si ricordò dell'Usener, e, per intendere i Fiorentini del Rinascimento (non sembri un paradosso), varcò l'Oceano e traversò il continente americano. S'intende che anche su lui l'Usener operò come l'antichità classica sul nostro Rinascimento, svegliando, anzi esasperando curiosità che già gli sonnecchiavano dentro.

II

Nel '901 il Warburg torna a stabilirsi in Amburgo. So poco della sua vita esterna negli anni immediatamente seguenti, e non importa. Avrà vissuto come ogni altro dotto che non sia inceppato dal bisogno di guadagnarsi la vita o distratto in mille direzioni da un molteplice insegnamento, che costringe a trattare problemi per i quali, solo man mano che uno li tratta, si sveglia l'interesse (maestro di scuola, parlo per esperienza). Ma quelli furono anche gli anni nei quali il Warburg (come soleva, lentamente) approfondì studi già iniziati e pensieri già balenati nel periodo fiorentino. Non mi riferisco al grosso fascicolo sugli affreschi di Domenico Ghirlandaio in Santa Trinita, pubblicato subito dopo il ritorno in patria, e

nemmeno all'articolo più recente intorno al testamento del commettitore di quelle pitture, Francesco Sassetti. Certo, il trovare nel pio testamento di un cattolico romano osservante nominata sul serio quale forza cosmica attuale, quale, si oserebbe dire, divinità vera non detronizzata dalla religione nuova, la pagana Fortuna, quella stessa del cui simbolo Giovanni Rucellai volle ornata la Facciata di Santa Maria Novella; ma anche, del resto, quella stessa il cui simbolo appare già alla fine del XII secolo in Verona, sulla facciata di S. Zeno, quella stessa la cui capricciosa onnipotenza è ancora oggi esaltata ogni momento nei discorsi di qualsiasi popolano fiorentino, induce a riflettere, quanto più complessa e contraddittoria che non paresse anche al Burckhardt, fosse l'umanità del Rinascimento. Ma, insomma, che i più anche tra gli umanisti sentissero molto meno il contrasto con l'èra precedente, medievale, e con la concezione cristiana e cattolica della vita, questo tendono a provare anche opere recenti di nostri connazionali, che rivelano senso profondo del problema anche quando paiono frettolose. E che il Rinascimento non sia soltanto umanesimo letterario, che in esso abbiano avuto parte quasi preponderante anche classi che sapevano poco di latino, artigiani e artisti rivolti verso la matematica, verso l'esperimento, verso le invenzioni meccaniche, tutta gente che ficcava lo sguardo non nel passato ma nell'avvenire, è stato mostrato in questi ultimi anni con larghezza ed evidenza di particolari da un altro Tedesco italiano, Leonardo Olschki.

Quando parlo di studi nuovi del Warburg, approfonditi negli anni di Amburgo, tra il '901 e la guerra, intendo parlare degli studi sulla magia e sull'astrologia del Rinascimento, sulle loro fonti, sulle connessioni culturali da essi testimoniate. Il frutto più saporoso di questi studi, maturatosi sotto il cielo di Amburgo, egli offerse a un'assemblea radunatasi in Italia, a un'assemblea internazionale ma nella quale gl'Italiani, crederei, prevalevano, al congresso per la storia dell'arte, tenuto a Roma nel '912.

L'astrologia aveva dominato durante il tardo Impero incontrastata: la nostra settimana cristiana battezza i suoi giorni dalle divinità planetarie, dai "signori del tempo" che secondo l'astrologia decidono dei destini degli uomini; ma già un poeta dell'èra augustea, Tibullo, conosce la potenza del giorno sacro a Saturno, il sabato. Il cristianesimo ha poi saputo compiere anche questo miracolo, di uccidere l'astrologia: al principio del Medioevo essa qui in Occidente non è più una forza viva. Torna a essere nel XIII

secolo, proprio nell'età che nella nostra Italia segna una rinascita. Essa era fuggita dinanzi alla Chiesa, ricoverandosi nell'Oriente islamitico. Dall'Islam si riaffaccia nell'VIII secolo a Bisanzio già orientalizzata; nel XIV ritorna anche nei paesi di antica cultura latina dall'estremo lembo occidentale della Spagna, che fu nel Medioevo araba. Un manuale di pratiche magiche, compilato nella cerchia di un re di Castiglia sospetto di "paganesimo", Alfonso "el Sabio", morto nel 1281, rende testimonianza di una concezione della natura, che oppone l'uomo quale piccolo mondo, microcosmo, al grande mondo, al macrocosmo; di una concezione che consente all'uomo di credersi capace, grazie ai talismani, a immagini delle potenze cosmiche, di costringere le cose a piegarsi al proprio volere: basta che la materia del talismano e il giorno e l'ora della sua fabbricazione corrispondano alla natura del dio ch'esso riproduce. Gli dèi principali sono ancora una volta le divinità planetarie. Il titolo del manuale che il Warburg scoperse, *Picatrix,* ci conserva il nome di un savio ionico leggendario, che fu originariamente un medico esistito davvero, seppure uno di cui non abbiamo, tra il gran numero di scritti falsamente attribuitigli, neppure un'opera autentica, Ippocrate. Greco l'autore presunto; la concezione storico-religiosa presupposta, non più greca antica ma ellenistico-orientale, derivata in ultima analisi dalle religioni astrali dell'Asia Anteriore, di Babilonia, penetrate nel bacino del Mediterraneo in quel periodo nel quale il mondo orientale si vendica della conquista di Alessandro, riversando sull'ellenismo la propria cultura o pseudocultura, dal II secolo a. C. in poi.

Le descrizioni dei talismani contenute nel *Picatrix* ci riportano a opere grandi di plastica antica, al Giove di Olimpia, per esempio, e a un famoso gruppo di Marte e Venere, ma anche a tipi di dèi mescolati di ferino, schiettamente orientali. Una preghiera a Saturno s'accorda, in un modo che non può esser casuale, con preghiere di astrologi greci conservate in manoscritti bizantini. Arte e religione greca ri-tornano in Occidente riorientalizzate attraverso l'ellenismo e l'Islam.

L' astrologia rinnovata si è dalla Spagna diffusa per tutta Europa: seguace suo ardente fu Ruggero Bacone; qui da noi Cecco d'Ascoli ha suggellato col martirio la sua fede. Le dottrine del *Picatrix* informano di sé, pare, l'opera medica *De vita triplici* del grande platonico fiorentino Marsilio Ficino; il quale nell'altra sua opera *De vita coelitus comparanda* (dove *coelitus* deve intendersi del cielo empirico, non del paradiso cristiano e

teologico) volle fondare sull'astrologia le regole della vita contemplativa per l'umanista, il *litteratus* ipocondriaco, suddito ma anche protetto di Saturno. E umanista (questa, secondo me, è osservazione che ha molta importanza per la concezione del nostro Rinascimento) il Ficino si sente proprio nell'astrologia, tanto da richiamarsi, contro il dubbio razionale sui poteri occulti, alla credenza concorde dell'antichità in essi. Quello che noi saremmo tentati di considerare nel Rinascimento elemento ancora medievale, è in verità greco, cioè ellenistico! Il famoso rame di Alberto Durero, che rappresenta la *Melancholia*, cioè il temperamento derivato da Saturno, è ispirato al Ficino, l'epistolario del quale era stato stampato nel 1497 proprio da un compare del Dürer. Questo pensiero, accennato chiaramente dal Warburg, è stato sviluppato in un libro particolare da due suoi seguaci ricchi d'ingegno e di dottrina, E. Panofsky e Fr. Saxl.

La ricerca del Warburg non è stata mai così fruttuosa come quando ha potuto incontrarsi con quella di un filologo classico puro, che sentì poeti greci, come i suoi scolari ci testimoniano ora dopo la sua morte, con tutto il calore e la chiarezza di un vero umanista, ma che scrisse soprattutto sull'astrologia ellenistica e le sue relazioni con l'Oriente, Franz Boll. In appendice alla sua opera principale, sulla *Sphaera barbarica*, sono stampati per opera dell'orientalista Dyroff il testo arabo e la versione tedesca dell' "Introduzione" del maggiore astrologo del medioevo islamitico, Abu Ma' zar († 886). Ora grazie ad Abu Ma' zar riuscì al Warburg di decifrare il fregio mediano degli affreschi che Borso d'Este fece dipingere nel suo palazzo ferrarese di Schifanoia da Francesco Cossa. In esso, oltre ai segni dello zodiaco e ai loro signori, sono rappresentati tre simboli astrali, tre "decani", cioè divinità sotto il dominio di ciascuna delle quali stanno i tre gruppi di dieci gradi che sommati formano i trenta gradi spettanti a ciascun segno dello zodiaco. Questi decani si ritrovano nell'astrologo arabo, ma hanno molto d'indiano, perché l'Arabo li ha desunti dall'opera di un Indiano, Varahamihira. Questi rifaceva alla sua volta l'opera greca di Teucro detto il Babilonio, ma nato a Cizico nel Nord dell'Asia Minore.

Quest'astrologia giunse probabilmente a Ferrara da Padova, dalla città universitaria e umanistica: gli affreschi originari della Sala della Ragione, che rappresentano pianeti, segni zodiacali e le professioni che sono sotto l'influsso dei singoli astri, erano stati compiuti già nel principio del secolo

XIV, e furono forse ideati dal noto incantatore Pietro da Abano. La sala dipinta dal Peruzzi nella Farnesina dei Chigi simboleggia in divinità astrali la natività di Agostino così precisamente da consentire a un astronomo moderno di calcolarne l'anno.

Dall'Italia umanistica, anzi proprio da Padova, dove tanti Tedeschi sono stati studenti, l'astrologia prosegue il suo cammino trionfale verso la Germania della Riforma. La polemica contro e pro Lutero fu condotta anche da astrologi. Se Lutero non credette all'influsso degli astri, vi credette Melanchthon, e gli amici di Lutero consentirono nell'interesse di un presagio favorevole a spostare di un anno la sua nascita contro il suo volere, contro la testimonianza di sua madre. L'astrologia ellenistico-orientale approda alfine nelle figure dei calendari compilati al principio del XVI secolo per i contadini della Germania del Nord. Il Warburg parlava audacemente quanto spiritosamente di un itinerario Cizico-Alessandria-Oxene-Bagdad-Toledo-Roma-Padova-Ferrara-Augusta-Erfurt-Wittenberg-Goslar-Lüneburg. Qualche tratto minore fu forse percorso in senso inverso, com'è possibile fare anche sulle ferrovie dello Stato con i biglietti circolari, ma la direzione generale e le più tra le tappe sono sicure: averle stabilite, è il frutto grandioso di un'indagine che durò tutta una vita.

III

Il Warburg ha diretto lo sguardo specie sugli elementi dionisiaci e su quelli demoniaci che il nostro Rinascimento attinge dall'ellenismo, rispettivamente attraverso l'arte imperiale romana e manuali del medioevo orientale e islamico. Uomo nella ricerca equilibrato, egli non ha mai inteso negare che il Rinascimento abbia desunto dall'antichità anche elementi di serenità e di gravità, "apollinei". La reazione contro il Winckelmann non l'ha mai trasportato a disconoscere quel molto di vero, seppure di troppo parziale ed esclusivo, che è contenuto nella concezione tradizionale dell'antichità. Ma egli si è chiesto: la concezione e il sentimento nuovo della cultura e dell'arte nel Rinascimento italiano e fiorentino è vittoria: vittoria su che? Che cos'era, il mondo estetico il cui giogo hanno scosso i grandi artisti fiorentini del Rinascimento? Il Warburg risponde con una formula sintetica: il naturalismo fiammingo. Alla sua indagine universale confini di territori, di nazioni, di razze non riescono alla lunga a sbarrare il passo. Egli sapeva che il nostro mondo occidentale era nel Medioevo meno livellato che ora, ma percorso con altrettanta facilità, seppure con rapidità

un po' minore, da movimenti spirituali. Gl'Italiani del Medioevo ultimo e del Rinascimento, e specie i mercanti fiorentini, hanno viaggiato, e le Fiandre erano nel secolo XV in certo senso meno lontane dall'Italia e da Firenze che oggi. I rappresentanti delle grandi case commerciali fiorentine, i quali divengono poi i capistipiti del nostro patriziato, ch'è appunto mercantile, si fanno ritrarre nelle Fiandre dai grandi artisti di lassù; i Medici decorano i loro palazzi di "tele fiandresche"; in pitture di qua figura gente vestita "alla franzese". Ma le osservazioni iconografiche e stilistiche servono anche questa volta al Warburg a intendere un contrasto culturale, un'evoluzione nell'anima dei tempi di cui l'arte è quasi un simbolo. Egli prosegue il nascere e le vicende di questo naturalismo fiammingo nelle figurazioni degli dèi olimpici, contenute nelle illustrazioni a un libretto medioevale, al *Libellus de imaginibus deorum* di un certo Albricus, che non si sa bene chi sia, ma che forse è tutt'uno con quell'Alexander Neckam de Sancto Albano, chierico dotto morto nel 1217 a Londra. Egli, e del pari l'altro Inglese francescano che inserisce nelle sue edificanti considerazioni descrizioni di divinità antiche, il cosiddetto *Fulgentius metaphoralis*, attingono non all'arte figurata, ma, attraverso compilazioni latine, a filosofi greci del tempo imperiale stoici e neoplatonici, che, per salvare gli dèi li riducono a simboli. Ma Albricus, che non aveva scritto per pittori, è presto illustrato: e le illustrazioni si rinnovano continuamente nei tre secoli che il libriccino impiega per arrivare dall'Inghilterra passando per Francia e Borgogna, nell'Italia Settentrionale. Gli illustratori primi sono davvero medioevali o vedono negli dei simboli e nulla più; ma ben presto i Francesi subiscono influssi meridionali, giotteschi, imparano presto a dare alle loro miniature unità, restringendo il numero dei personaggi. Più tardi anche questo stile muta: ai compositori giotteschi, così severi nella loro architettura, sottentra il nuovo naturalismo; le illustrazioni divengono più narrative, si compiacciono di raccontar miti come mai sin allora, e non si fanno più scrupolo di allontanarsi dal testo, introducendo figure; né si peritano di disegnare corpi nudi, se pure corpi non ancora classici, anticheggianti. Quest'arte discende in Italia verso il 1420 e si trasforma colà di nuovo: un codice scoperto dal Warburg nella Vaticana, scritto probabilmente in Pavia, ci mostra una gioia di vita ormai incontenibile; un interesse estetico che sa allontanarsi dalla tradizione, ogniqualvolta l'arte lo richieda; una sintesi felice d'italiano e di francese. Verso il 1460 le carte da giuoco cosiddette del Mantegna proseguono la tradizione nordica, francese dell'Albricus; ma le figure sinora piatte sono divenute plastiche; e

una di esse, anzi, riproduce una delle antiche opere di arte più celebri nel secolo XV, un Hermes del V a.C. portato in Italia da Ciriaco d'Ancona. Questo il primo contatto tra illustrazioni che vogliono mostrarci gli dèi dell'antichità, e statue veramente antiche di dèi!

Il fregio mediano di Schifanoia mostra, abbiamo detto, influssi orientali, arabi e indiani; quello superiore che rappresenta il trionfo degli Olimpi, per quanto ispirato nel complesso a un poeta classico riscoperto di fresco, Manilio, non nasconde in certe figure influssi nordici o, se volete, occidentali, di Fiandra e di Francia. Gli dèi incedono su carri trionfali, come solevano incedere le figure mascherate nelle feste del tempo, appunto i "trionfi". Quelle feste volevano essere classiche, ma erano insieme una continuazione di forme già familiari all'età di Dante e insieme delle cerimonie della Francia medievale, il paese dell'Europa d'allora più festoso e più cavalleresco; un'altra radice sarà stata, come già sapeva il Burckhardt, la processione, che è anche istituzione cristiana e medievale. Anche per questo rispetto al Rinascimento è sintesi più complessa che non si creda comunemente. Il Warburg voleva delineare la storia delle relazioni culturali tra Nord e Sud, giovandosi appunto delle feste; e proprio su feste italiane, toscane, aveva raccolto nella sua biblioteca un materiale abbondante e raro. Ancora una conferenza tenuta in Firenze pochi anni or sono trattava quel tema: io sono lieto di essere stato fra gli ascoltatori.

IV

Il Warburg, per rimaner fedele alla sua Amburgo e alla biblioteca che già andava radunando, rinunzia due volte a salire cattedre di storia dell'arte, offertegli, con la consueta libertà di spirito, dal Ministero prussiano. Ma poiché egli non volle andare alla montagna, la montagna venne da lui. Quando in Amburgo dalle *Vorlesungen*, libere letture in qualche modo appoggiate al glorioso Istituto Coloniale, sorse l'Università, il Warburg fu nel '913 nominato professore onorario di storia dell'arte.

Maestro egli era nato, tant'è vero che le sue scoperte più importanti sono, più spesso che ragionate in memorie, esposte in suntini di conferenze, in fogli volanti o in appendici di giornali, difficili talvolta a trovarsi se non per chi li abbia avuti in dono da lui, anche in questo generosissimo. E del maestro egli aveva la dote più necessaria, più costitutiva, la calda umanità: il Warburg non ha mai fatto sentire, perché non ha mai sentito egli stesso,

la distanza tra sé e il giovane che per la prima volta lo accostava con sentimenti stranamente divisi, per metà fiero di un modesto resultato raggiunto, per metà trepidante nel dubbio che cosa ne avrebbe pensato l'uomo celebre. E in tempi difficili ha considerato quale proprio dovere aiutare i principianti anche finanziariamente senza umiliarli, procurando loro lavoro scientifico a pagamento, facendone tanti collaboratori della sua impresa maggiore, la biblioteca Warburg.

Il Warburg sentiva il bisogno di espandersi. Quest'uomo turbato da ombre paurose riacquistava di colpo la letizia, sapeva essere sereno e arguto, ogniqualvolta parlava in una cerchia di gente disposta a capirlo. Io ho ascoltato di lui parecchie conferenze. Non so s'egli fosse o no buon parlatore nel senso convenzionale, retorico della parola; ma so che parlava a volte di séguito per ben più a lungo dell'ora accademica, perfino due ore, perfino più di due ore: eppure non mi sono mai stancato. Poiché non pensava mai alla forma ma sempre alla cosa, riusciva sempre efficace, e mai noioso. Parlava senza manoscritto, spesso senz'appunti, senza aver dinanzi agli occhi altro che il materiale figurativo necessario. Parlava *ex plenitudine cordis* senza far nulla per celare quel suo accento di signore amburghese, che urtava più ancora certi Tedeschi del Sud che noi stranieri. E non si peritava di intrecciare frizzi al suo discorso, se frizzi gli venivano in bocca, di rivolgersi personalmente a qualcuno dell'uditorio, quando sapeva che qualche particolare avrebbe interessato questo in modo particolare. Un parlatore, dunque, spontaneo; qualche mio collega lo avrebbe probabilmente trovato privo di dignità accademica. Ma già il suo stile didattico (e il suo stile era sempre didattico) era più vivo che austero, e non rifuggiva da immagini della vita comune, da frasi di moda tratte a un nuovo senso, da adagi: se volete, diatriba cinico-stoica, o anche dialogo socratico-platonico; conferenza sofistica mai.

Era un maestro divertente, perch'era un uomo divertente. Io credo che molti, Tedeschi e stranieri, cioè Italiani, si ricorderanno con piacere delle ore passate in compagnia dell'omino piccino, coi baffi color pepe e sale e cogli occhi indicibilmente dolorosi. Ed era una vera festa, quand'egli, profittando di un talento più diffuso fra i Tedeschi che in qualunque altro popolo (ho visto io un grande filologo di Berlino, Fregoli nuovo e maggiore, rifare un'adunanza di Facoltà con ventiquattro membri presenti), imitava tipi o persone che lo avevano colpito. Non so se parlasse

perfettamente l'italiano, ma sapeva riprodurre i modi e l'accento fiorentino in tal modo che, pregato di sostituire momentaneamente un venditore di biglietti di lotteria allontanatosi per spicciolare in una bottega una sua banconota troppo grossa, accettò, e trasse in inganno un altro popolano che veniva anche lui a comprare il biglietto, finché una risata degli accompagnatori del Warburg non gli ebbe rivelato l'errore.

Un uomo di questa fatta doveva avere molti amici tra i coetanei e tra i giovani. Fascino di simpatia è necessario a chiunque voglia conquistare al servizio della sua scienza i propri compagni di umanità. Grazie principalmente all'umano calore che si sprigionava dalla personcina del Warburg, egli ha potuto trar profitto per la sua storia della cultura da vecchi e da giovani, da teologi, filologi classici, archeologi, orientalisti, medievalisti, storici puri, filosofi, astronomi, medici. E grazie a questi suoi pregi d'animo, che si combinavano in lui con la facoltà organizzatrice, la sua opera sarà anche dopo la sua morte proseguita in tutte le direzioni, anche in quelle in essa appena accennate.

V

Dal '18 al '24 il Warburg ha combattuto con una malattia mentale. Testimoni autorevoli ci rivelano ora dopo la sua morte ch'egli a un certo momento aveva cominciato a vivere i suoi problemi non soltanto quali storicità. L'impulso a ricercare quale eterna realtà abbia animato la magia, e l'astrologia dell'ellenismo e del Rinascimento, ma anche la magia degli uomini primitivi, vivo in lui almeno da Bonn in qua, divenne a poco a poco, nell'animo suo, centrale. Egli credette, in certo senso, alla magia, risentì tutti i timori irrazionali dell'uomo primitivo. La malattia fu in un certo senso la continuazione della sua ricerca scientifica; e, che è più strano, egli continuò durante la malattia, profittando di quelle esperienze morbose, la sua attività scientifica. Il suo scolaro più caro narra: "Nel 1920 il professore parla nel pomeriggio di Lutero" (la memoria, profonda ma sana, su Lutero e l'astrologia della Riforma è stata finita durante la pazzia), "scrive nel pomeriggio le pagine meravigliose su logica e magia; la mattina era stato un uomo magico, che credeva al demonismo delle cose inanimate". Ma alla malattia egli seppe resistere, vincendola per mezzo del pensiero scientifico e dell'attività scientifica: in uno strano sdoppiamento il Warburg non cessò mai di osservare se stesso, e in se stesso di scoprire l'uomo primitivo che ha nella magia la sua logica.

Gli anni dopo la guarigione furono, e anche questo è singolare, i più sereni della vita del Warburg; io l'ho riveduto più quieto e più lieto al suo ritorno in Italia, nel '27, di come l'avevo lasciato nel '15, spaventato al pensiero della guerra inevitabile tra Germania e Italia, che avrebbe, egli temeva, scavato per sempre un abisso tra i due paesi che amava. È morto improvvisamente, ma la sua vita è in certo senso compiuta. Egli lascia pronto per la pubblicazione un atlante figurativo, che prende nome dalla memoria, *Mnemosyne*, e deve mostrare come i diversi paesi e le diverse generazioni, l'Oriente mediterraneo del Medioevo e il Medioevo Europeo, il Rinascimento italiano e tedesco, infine la generazione e la cerchia del Rembrandt (sul Rembrandt egli aveva pronto un lavoro) abbiano successivamente concepito, e concependo trasformato, l'eredità "patetica", dionisiaca dell'antichità. In quell'atlante egli ha voluto vivere per i posteri. Gli studiosi giovani opereranno secondo le sue intenzioni, secondo il suo spirito, se non accetteranno senz'altro concezioni che sono strettamente legate con la potente personalità di lui, se invece di quell'atlante si serviranno come di una pietra di paragone dei propri pensieri. Gli storici dell'arte e gli scienziati della cultura hanno il dovere di rendere fruttifera l'opera del Warburg, lasciando che essa operi su loro, cioè trasformandola.

Aby Warburg, Gesammelte Schriften

Hrsg. von der Bibliothek Warburg, unter Mitarbeit von Fritz Rougemont, Hrsg. von Gertrud Bing, Teubner, Leipzig-Berlin, 1932, due voll. illustrati, Mk. 40 ("Pan" II, 1934, 624-626)

Mario Praz

Di Aby Warburg e della sua opera parlò Giorgio Pasquali in "Pegaso" (aprile 1930) in modo tale che anche i lettori che prima ignoravano fino il nome dell'umanista israelita non avranno dimenticato "l'omino piccino, coi baffi color pepe e sale e cogli occhi indicibilmente dolorosi" che era un maestro grande e divertente. Umanista è un titolo comodo e capace, ma al Warburg mi pare che meglio si confaccia del nome di dotto col quale i più connettono freddezza e aridità. Ardore di ricerca e disinteresse erano invece tratti così salienti del Warburg che le sue opere più gli premeva diffonderle fra i discepoli che farle rendere fino all'ultima stilla d'inchiostro. Di certe sue vaste concezioni non è serbato nei saggi ora raccolti che il canovaccio; ed è evidente che occorre illuminare l'opera con l'uomo, per non rischiare di confonderlo con un paziente coordinatore di curiose notizie, con uno spigolatore ai margini del prato vivo della storia. Alto era il suo disegno se la ricerca era minuta e pareva perdersi in infinitesimi. Studiare le sfumature dei trapassi da periodo a periodo in quella storia della cultura che era la sua passione, ecco il suo compito; e la trasmissione dell'eredità classica fu il pernio delle sue ricerche. Un particolare del costume osservato in un disegno, la ricorrenza di un motivo ornamentale, uno svolazzo di veste, una chioma fluttuante, una piega ovale, un exvoto di cera, un coperchio di scatola effigiante un'impresa d'amore, tutte queste cose che gli uomini di alta statura e di grandi gesti non curano, l'omino piccino le accarezzava con le sue mani amorose di collezionista; ma i suoi occhi vedevano lontano e profondo e non è detto che quella ossessione che lo dominò per un lungo periodo d'anni, ossessione di poteri occulti operanti dietro le piccole cose e le grandi, fosse in tutto e per tutto pazzia. Forse quell' "impaziente aspirazione ad un punto di vista più ampio" contro cui egli insorge (nel saggio sulle *Imprese amorose nelle più antiche incisioni fiorentine*) come quella che fa

troppo in fretta sorvolare su particolari significativi, conduce al superficialismo non solo nella storia della cultura: e per mancare di quella impaziente e comoda aspirazione i suoi occhi divennero "indicibilmente dolorosi".

I due bei volumi delle opere editi dal Teubner mettono ora a disposizione d'ogni biblioteca il contenuto di quegli opuscoli esauriti o difficili a trovarsi che i suoi amici e discepoli avevano la fortuna di ricevere in dono dal Warburg. Sulla moltitudine delle osservazioni singole presiedono quei motivi conduttori che il Pasquali ha così chiaramente riassunti per i lettori di "Pegaso"; è un arsenale in cui ogni studioso della storia della cultura trova di che giovarsi, anche se le idee del Warburg non toccano direttamente il suo periodo speciale. Che i Fiorentini del Quattrocento, per esempio, cercassero negli antichi soprattutto schemi dinamici (il cosiddetto elemento dionisiaco), spiega non soltanto l'arte del Rinascimento; spiega pure il perché del contrasto tra quell'arte e il neoclassicismo esaltato dal Winckelmann e trionfante nello stile Impero, ispirato a un ideale di solenne calma; e un capitolo della storia del gusto che il Warburg avrebbe saputo condurre da pari suo, potrebbe mostrare il diverso trattamento, nei due periodi, dei medesimi motivi ornamentali desunti dagli antichi, e, insieme, la curiosa deformazione o cristallizzazione neoclassica di motivi rinascimentali. Da un medesimo punto di partenza classico si giunge ai due estremi del nervosismo di Botticelli e Filippo Lippi, e della statica freddezza di tante opere neoclassiche.

Quella imponente raccolta di materiale per servire alla storia della cultura che va sotto il nome di Biblioteca Warburg, non è più ora un vanto di Amburgo. Gli uomini di alta statura e di grandi gesti, fissi nella loro impaziente aspirazione a un punto di vista più ampio, non si sono accorti, o, se se ne sono accorti, non si sono curati che la bella raccolta passasse al di là del Mare del Nord. Una questione di razza, basata su categorie metafisiche e culminante in manifestazioni d'un vertiginoso sintetismo, ha determinato un'altra di quelle piccole tragedie individuali il cui cumulo influisce sul corso della storia non meno efficacemente dei grandi gesti. Quando gl'israeliti tedeschi cominciarono a cercar rifugio in Inghilterra, gl'inglesi, popolo quant'altri mai attaccato alla propria razza, di fatto il solo popolo del mondo che ancor conservi una concezione aristocratica

all'antica, decisero di ospitarli, poiché sapevano che quegl'israeliti portavano con sé come fardello d'esilio non i luridi stracci e gli avari forzieri e i leggendari sacrifici umani dei ghetti, ma le più feconde idee scientifiche e i più vasti tesori di cultura del mondo germanico. E si parlò allora dei greci che migrarono da Bisanzio nel Rinascimento, e aprirono nuovi orizzonti all'Occidente. Ora la Biblioteca Warburg risiede al pianterreno di un modernissimo palazzo di Westminster, Thames House, a pochi minuti dal Parlamento. Forse la riva del Tamigi non è così diversa dalla riva dell'Elba; anche qui il traffico fluviale si svolge sotto un grigio cielo, e gli studiosi israeliti tedeschi ospitati da Thames House potranno sentir meno la nostalgia della patria che li ha ripudiati.

English abstract

Two important Italian contributions to the history of Aby Warburg and the transfer of the Warburg Institute to London. In October 1929, Aby Warburg died in Hamburg. A few months after the event, Giorgio Pasquali dedicated a 'memory' to the scholar, and published it in "Pegaso". Gertrud Bing would later describe it as amongst the most beautiful and intelligent tributes to Warburg. In the first few months of 1933, Warburg's edition of *Gesammelte Schriften* was published by Teubner. Shortly after, following the rise to power of the National Socialist Party, and under 'pressure of political events' (as Gertrud Biing wrote), the Warburg Institute was transferred to London. In 1934, Mario Praz reviewed and commented on the exile to London of the valubale cultural Institution in the journal "Pan".

Il Laocoonte: desiderio di una formula patetica antica e fortuna del soggetto

Letture grafiche di Mnemosyne Atlas, Tavola 41a

Seminario Mnemosyne, coordinato da Monica Centanni

Percorso A. "Laocoonte" prima di Laocoonte

Il montaggio apparentemente uniforme delle opere presenti in Tavola 41a trova una immediata schematizzazione tematica e cronologica: nella parte superiore del pannello vediamo infatti assemblati illustrazioni, dipinti e disegni realizzati prima del 1506, ossia prima della scoperta del Laocoonte vaticano. In anticipo rispetto alla nascita - o rinascita - della figura del sacerdote sacrificato, questa sezione del pannello mostra non solo diverse - anche tecnicamente - raffigurazioni del mito (più o meno legate alla trasmissione del testo virgiliano), ma anche altri "soggetti patetici" (cristiani e non) che, paradossalmente, spianano la strada alla scoperta e poi alla fortuna (si vedano le riproduzioni) del marmo vaticano.

1 | *Morte di Laocoonte*, miniatura da un manoscritto virgiliano, 1470 ca., Roma, Biblioteca Vaticana, Cod. Vat. Lat. 2761, fol. 15r.

2 | *Morte di Laocoonte*, illustrazione da un codice miscellaneo, nei foll. 54-99 una storia della distruzione di Troia (*Excidium Troiae*), 1275 o inizio sec. XIV, Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 881, fol. 59r.

3 | *Sacrificio di Laocoonte*, miniatura da un manoscritto virgiliano, 1470 ca., Roma, Biblioteca Vaticana, Cod. Vat. Lat. 2761, fol. 15r.

4 | *Laocoonte*, iniziale P miniata dalle *Epistulae canonicae septem* Francese, prima metà del sec. XII, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 1055, theol. 453, fol. 11v.

5 | Antonio Pisanello (attribuito), *Testa di uomo barbuto*, probabile disegno preparatorio per l'affresco di San Giorgio e la principessa in S. Anastasia a Verona, 1435 ca., Paris, Musée du Louvre, Départment des Arts Graphiques.

7 | Apollonio di Giovanni, *Serpenti attraversano il mare, Morte di Laocoonte*, miniatura da un manoscritto dell'Eneide, secondo terzo del sec XV, Firenze, Biblioteca Riccardiana, cod. 492, fol. 77v.

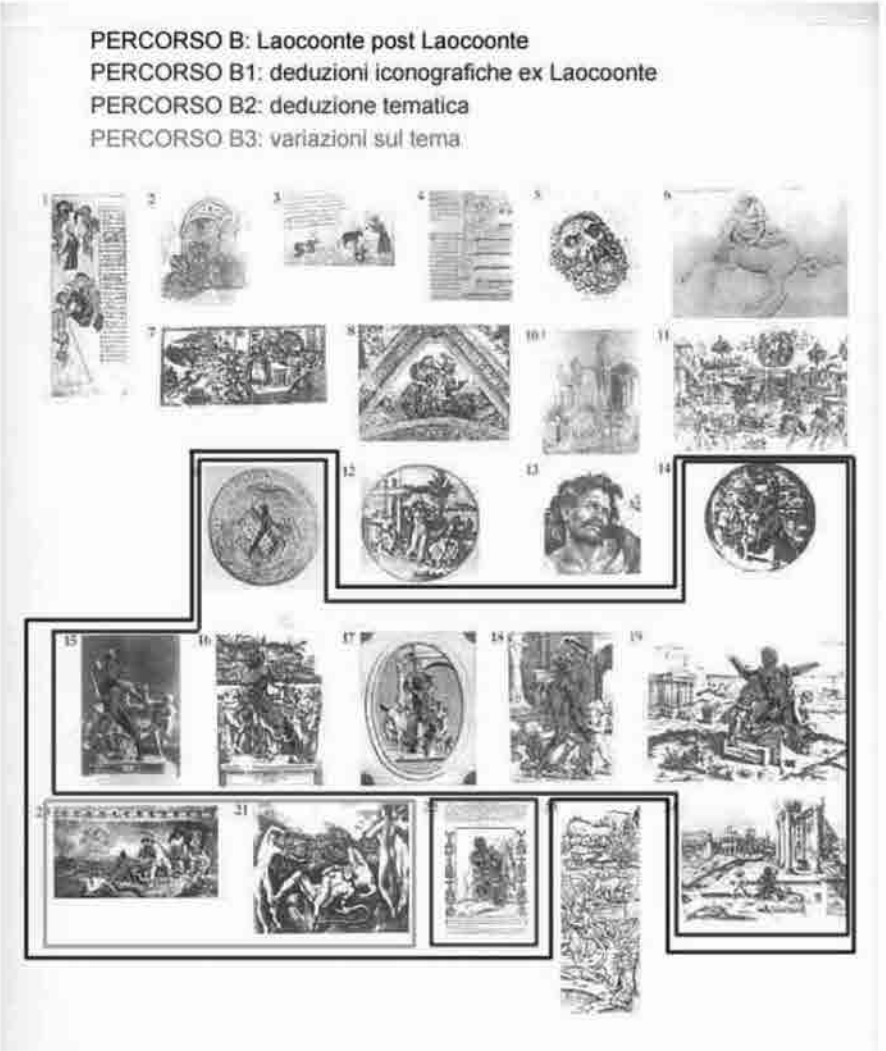
8 | Filippino Lippi, *Adamo Patriarca*, affresco, 1494-1495, Firenze, Chiesa di S. Maria Novella, Cappella Strozzi.

10 | Filippino Lippi, *Morte di Laocoonte*, disegno, 1490-1495, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.

11 | Baccio Baldini (attribuito), *Conversione di Paolo*, acquaforte su rame, 1460-1470.

13 | Filippino Lippi, *Adamo Patriarca*, particolare della testa, affresco, 1494-1495, Firenze, Chiesa di S. Maria Novella, Cappella Strozzi.

Percorso B. Deduzioni ex Laocoonte



In una possibile bipartizione orizzontale del pannello 41a, come griglia d'orientamento, la sezione inferiore della tavola risulta quasi interamente occupata da opere realizzate dopo il ritrovamento del Laocoonte presso la chiesa di San Pietro in Vincoli. Ciascuna illustrazione del mito manifesta il proprio legame con il marmo romano divenuto presto celeberrimo – e in qualche modo riferimento obbligato. Dalla vera e propria riproduzione o ripresa iconografica (B1 deduzioni iconografiche) allo slittamento

semantico (B2 deduzione tematica) alla variante formale (B3 variazioni sul tema), le opere assemblate marcano alcune tappe della diffusione e della deriva di un vero e proprio marchio del pathos antico, in un tracciato che è inscindibilmente formale e semantico.

B1 deduzioni iconografiche

9 | *Morte di Laocoonte*, cosiddetto *Scudo tondo di Milano*, ferro a sbalzo, sec. XVI, Paris, Musée du Louvre.

14 | *Morte di Laocoonte*, piatto in ceramica di Gubbio, 1540 ca., Berlin, Staatliche Museen, Kunstgewerbemuseum.

15 | *Morte di Laocoonte*, bronzetto copia dal gruppo statuario antico, sec. XVI, Venezia, Galleria Franchetti alla Ca' d'Oro.

16 | Marco Dente, *Morte di Laocoonte*,acquaforte su rame, 1520 ca.

17 | *Morte di Laocoonte*, riproduzione grafica di una pietra intagliata, dal rovescio di una gemma del sec. XVI, dal gruppo del Laocoonte in Vaticano, Paris, Bibliothéque Nationale, Cabinet des Medailles, 1895.

18 | Hans Brosamer, Morte di Laocoonte, acquaforte su rame, 1538.

19 | Marco Dente, *Morte di Laocoonte*, acquaforte su rame, dal gruppo statuario antico, 1520 ca.

24 | Jean de Gourmont, *Laocoonte*, acquaforte su rame, 1550 ca., Paris, Bibliothéque Nationale.

B2 deduzione tematica

22 | Laocoonte come metafora del *Dolore*, illustrazione da Cesare Ripa, *Iconologia overo descrittione di diverse imagini cavate dall'antichità, e di propria invenzione*, 1603, 102.

B3 variazioni sul tema

20 | Giulio Romano, *Morte di Laocoonte*, affresco, 1538 ca., Mantova, Palazzo Te, Sala di Troia.

21 | El Greco, *Morte di Laocoonte*, dipinto, 1610 ca., Washington, The National Gallery of Art.

L'originale assente. L'invenzione del Laocoonte

Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola 41a

Monica Centanni

§ Appendice | "Warburg aveva torto...": una lezione di metodo di Gertrud Bing (da applicare al caso dei "tre faunetti")

Il pannello 41a dell'Atlante Mnemosyne di Aby Warburg è dedicato interamente al Laocoonte. In Tavola 41a manca però l'immagine del gruppo ellenistico-romano, ritrovato a Roma nel 1506.

Significativo il dato che anche nel contratto appunto che Warburg lascia come titolo tematico per questo pannello "Leidenspathos. Tod des Priesters" non compaia il nome dell'infelice sacerdote di Poseidone, che pure è il protagonista assoluto del montaggio.

a sin: Mnemosyne Atlas, Tavola 41a; *a dex*: Mnemosyne Atlas, Tavola 6

Il gruppo del Laocoonte compare invece in un altro punto dell'Atlante: l'immagine è presente in Tavola 6, uno dei cinque pannelli 'archeologici' (il gruppo di Tavole 4-8) in cui vengono presentati esempi delle preformazioni antiche dei soggetti e delle formule di pathos destinati a riemergere – formalmente e tematicamente – nel Rinascimento (Mnemosyne Atlas, Tavola 6). Posto al mezzo di una serie di rilievi e di affreschi che raffigurano Polissena trascinata all'altare, la Menade-sacerdotessa rapita nell'estasi dionisiaca, scene pompeiane con culti di Iside, immagini di danze funerarie; al centro insomma di una serie eloquente di raffigurazioni di forme violente o rituali di 'sacrificio', il gruppo – che rappresenta il sacerdote morente per volere del suo stesso dio – spicca come elemento centrale di un discorso che ha come coordinate tematiche il sacrificio e il dolore: all'incrocio tra queste linee, come esempio supremo delle loro risultanti formali, sta l'immagine simbolo che in sé contiene sia il pathos dell'officiante sia il pathos del sacrificato. Questo ruolo centrale del 'Laocoonte' in Tavola 6 è confermato, oltre che dalla posizione centrale nella sintassi del pannello, anche dal fatto che si tratta dell'unica scultura a tutto tondo tra reperti bidimensionali, per lo più bassorilievi e affreschi: il "sacerdote sacrificato" si propone così come figura superlativa del dolore della vittima e insieme della *pietas* del sacerdote.

La presenza del gruppo del Laocoonte in Tavola 6 di per sé non basta però a motivare l'assenza dell'immagine in Tavola 41a. Nella composizione dell'Atlante non è inconsueto, infatti, che figure tematicamente o formalmente importanti vengano puntualmente riprese da un pannello all'altro. Nella ratio che regola il funzionamento interno di Mnemosyne la ripresa di una figura o di un dettaglio ha spesso la funzione precisa di collegare a distanza temi, formule e idee: come nel meccanismo del funzionamento della memoria, la ripetizione o la citazione di un'immagine funziona come collegamento per sinapsi, che apre a un orizzonte più ampio attivando un campo di ragionamento che include l'argomentazione specifica nel tessuto complessivo di senso.

Non esiste, dunque, alcuna regola compositiva interna all'Atlante che precluda la possibilità di ripetere un'immagine da una tavola all'altra; al contrario, il gruppo del Laocoonte, proprio perché già presente, e con un

ruolo cruciale, in Tavola 6, avrebbe potuto a buona ragione essere funzionalmente ripreso in Tavola 41a.

Sappiamo per altro da Gertrud Bing che il Laocoonte – come opera e come soggetto della speculazione estetica filosofica – ebbe un ruolo fondamentale nell'indirizzare gli interessi di Aby Warburg quando era ancora uno studente di storia dell'arte. Scrive Gertrud Bing nella prefazione all'edizione italiana dei saggi di Warburg:

> Il Laocoonte di Lessing [...] per sua testimonianza, fu il libro che avviò Warburg ancora giovane ai propri studi (Bing in RPA 1966, XXVI).

La testimonianza è confermata da Ernst Gombrich che ribadisce il ruolo del 'Laocoonte' nell'imprimere una direzione agli studi di Warburg.

> Non era stata comunque la cultura letteraria dell'antichità classica ad attrarre la sua immaginazione, ma un problema psicologico di etica e di espressione tradizionalmente connesso nella cultura tedesca con un'opera d'arte dell'antichità. Warburg diceva spesso che era stata la lettura del Laocoonte di Lessing, con il suo maestro Oscar Ohlendorff, a imprimere una direzione ai suoi pensieri (Gombrich [1970] 2003, 28).

Sulla cattiva comprensione di Ernst Gombrich rispetto all'"attrazione" di Warburg per il Laocoonte v. in questo stesso numero di Engramma, *L'attrazione psicologica di Warburg per il 'Laocoonte'*.

Ma per capire il senso dell'assenza del 'Laocoonte' in Tavola 41a proviamo a interrogare lo stesso studioso, che dedica al tema alcune pagine importanti.
In realtà nei saggi destinati alla pubblicazione, Warburg non menziona mai il Laocoonte di Lessing. Cita invece, polemicamente, la pagina che Winckelmann dedica al 'Laocoonte' in cui l'opera ellenistica è menzionata come esempio limite della "nobile semplicità" e della "quieta grandezza" che costituirebbero la peculiare caratteristica dei capolavori greci: quell'anima "grande e posata" che – a quanto sostiene Winckelmann – trasparirebbe per quanto possa essere turbata da grandi passioni "come la profondità del mare che resta sempre immobile per quanto agitata ne sia la superficie" (Warburg [1914] in RPA 1966, 305).

Con una mossa retorica paradossale Winckelmann impone anche al 'Laocoonte' la sua estetica consolatoria dell'antico - tutta olimpica e apollinea. Warburg ribalta a sua volta retoricamente questo schema come sponda dialettica per affermare una concezione dell'antico "diametralmente opposta". Ma la diametrale opposizione non va nel senso della rivendicazione (inversa, ma altrettanto univoca) di una antichità tutta "dionisiaca". Per Warburg, infatti, "una qualità essenziale dell'arte dell'antichità greco-romana" sta nel suo essere, costitutivamente, duplice ed equivoca, come nel simbolo dell' "erma bifronte" in cui "l'ethos apollineo germoglia insieme al pathos dionisiaco" (Warburg [1914] in RPA 1966, 306-307). E questa duplice lettura dell'antico viene propugnata tenacemente da Warburg, perché secondo quanto vede lo studioso è propriamente la concezione dell'arte classica "che corrisponde allo spirito del Quattrocento": Warburg, dunque, ha fatto senza dubbio tesoro della lezione nietzscheana, ma traduce lo schema apollineo/dionisiaco in una prospettiva rigorosamente storica, mai astratta o generica. Secondo Warburg l'estetica winckelmanniana dell'antico risulta "sbagliata" rispetto all'antico non secondo un metro assoluto, ma perché inefficiente rispetto alla prospettiva rinascimentale sull'antico. Il Rinascimento, infatti, cerca non già (o non solo) paradigmi di "quieta grandezza" e di serena compostezza, ma cerca e trova, piuttosto, nei modelli classici mobilità e irrequietezza: casi esemplari che restituiscano, nelle espressioni del volto e nei movimenti del corpo e degli accessori, l'intensità del pathos.

E non a caso: perché questo, per i suoi caratteri dinamici e iper-espressivi, era l'antico che poteva funzionare, e che funzionò da innesco per la rivoluzione della sensibilità e del gusto rinascimentale rispetto alla compostezza estetica medievale. Pertanto il Rinascimento che questo stile - mimico e patetico - cercava, esattamente quello stile dell'antico nel 'Laocoonte' finisce per trovare. L'espressione intensificata, l'enfasi del movimento che il 'Laocoonte' esprimeva si proponeva agli occhi degli artisti rinascimentali come l'elemento riconoscibile di una lingua comune, un "emblema di partito" antimedievale (si potrebbe dire mutuando una bella espressione da Eugenio Garin); e perciò connotò l'estetica rinascimentale e si impose, in modo prepotente rispetto ad altre possibili tendenze. Secondo Warburg il Rinascimento sarebbe stato a tal punto impegnato nella ricerca del modello - e per esso di quel particolare stile

dell'antico – che del 'Laocoonte' sarebbe stato trovato un esemplare già prima del ritrovamento ufficiale del gruppo nel 1506:

> E quando nel 1488 fu ritrovata durante scavi notturni a Roma, una piccola rielaborazione del gruppo del Laocoonte, gli scopritori, senza prender nota del contenuto mitologico, ammirarono con acceso entusiasmo artistico l'espressione delle figure tormentate e "certi gesti mirabili" che così fortemente li colpivano; era il latino volgare della mimica patetica che si capiva internazionalmente e istintivamente ovunque si trattasse di spezzare i vincoli imposti dal Medioevo all'espressione (Warburg [1905] in RPA 1966, 199).

Di questo ritrovamento Warburg rintraccia notizia in una lettera di Luigi Lotti a Lorenzo il Magnifico:

> Luigi Lotti il quale insieme con il nostro Giovanni Tornabuoni dava la caccia alle cose antiche a Roma per conto dei Medici [...] ebbe la fortuna durante scavi notturni in una villa del Cardinal Della Rovere, di ritrovare nel 1488 una piccola replica del gruppo del Laocoonte. Il contenuto mitologico non gli riusciva chiaro e gli era indifferente. La sua ammirazione entusiastica si rivolgeva soltanto al pathos della forma: "et ha trovato tre belli faunetti in una basetta di marmo, cinti tutti e tre da una grande serpe, e quali mei iudicio sono bellissimi, et quali que del udire da voce in fuora (in ceteris) pare spirino, gridino et si fendino con certi gesti mirabili: quello del mezzo videte quasi cadere et expirare". Non abbiamo più notizia di questo gruppo il cui trasferimento a Firenze fu probabilmente impedito: la riscoperta ufficiale del grande gruppo del Laocoonte stesso che mise in agitazione tutta Roma avvenne soltanto nel 1506. Ma ciò nonostante non si dovrebbe far dipendere l'influenza del Laocoonte soltanto dal fatto del suo tangibile ritorno (Warburg [1914] in RPA 1966, 306-307).

Nel caso dei "tre faunetti" Warburg sbaglia sul dettaglio dell'identificazione del reperto (sull'identificazione sbagliata da parte di Warburg, v. Appendice) ma questo dato non compromette la validità della sua argomentazione e del suo giudizio che vede nel 'Laocoonte' il "sintomo" di una sensibilità già predisposta a quell'esperienza; "sintomo", e non già causa della "degenerazione" dell'estetica patetica verso la maniera barocca:

In modo del tutto errato si ritiene infatti che il ritrovamento del Laocoonte del 1506 sia una delle cause dello stile barocco romano del grande gesto, che in quell'epoca ha il suo inizio. La scoperta del 'Laocoonte' è per così dire solo il sintomo esterno di un processo storico-stilistico che trova in se stesso la propria logica e sta allo zenith, non all'inizio della degenerazione barocca. Si trovò semplicemente quanto da tempo si era cercato nell'antichità e perciò si era trovato: la forma stilizzata in sublime tragicità per i valori-limite dell'espressione mimica e fisionomica (Warburg [1905] in RPA 1966, 199).

Warburg ha quindi ragione per quanto riguarda il senso della sua argomentazione. Ma il senso della 'ragione' di Warburg, l'articolazione della sua argomentazione, piuttosto che nei brani dei suoi saggi che si soffermano incidentalmente sul tema, si trova espressa più chiaramente e con maggior sistematicità nel ragionamento per immagini proposto in Tavola 41a, che è tutto incentrato proprio su questo tema.

Tutta la fascia superiore di Tavola 41a propone immagini del Laocoonte prima del 'Laocoonte': tracce di una conoscenza del soggetto-Laocoonte, precedenti al ritrovamento dell'opera. Le figure 1, 2, 3, 4, 7 (illustrazioni tratte da manoscritti dal XII al XV secolo) testimoniano della conoscenza del tema mitologico e di una sua sporadica fortuna iconografica: Fig. 4, in particolare, è la riproduzione di una pagina di un manoscritto in cui il corpo di un (presunto) 'Laocoonte' è stretto nelle spire di una grande lettera P, fornendo lo spunto decorativo per la capitale miniata.

Ma nella stessa sezione del pannello vengono proposte anche testimonianze di volti precedenti al ritrovamento del gruppo segnati da un'espressione patetica assimilabile a quella del disgraziato sacerdote del capolavoro antico. L'esempio di due disegni di Pisanello datati circa 1435 [Figg. 5 e 6] e dell'*Adamo* dell'affresco di S. Maria Novella a Firenze, datato 1494-1495 [Figg. 8 e 13], sono funzionali al teorema che Warburg propone secondo cui il volto del 'Laocoonte', e proprio quel volto

contratto dal dolore, non genericamente il tema-Laocoonte, era così avidamente ricercato nel Quattrocento da essere preinventato ben prima della scoperta dell'esemplare antico.

Un dettaglio nel montaggio del pannello rivela la cura nella strategia compositiva che Warburg adopera nella composizione dell'Atlante: all'immagine di insieme dell'affresco di Filippino Lippi [Fig. 8] viene giustapposto un disegno conservato agli Uffizi dello stesso Lippi sul tema della morte di Laocoonte [Fig. 10]: l'iconografia del tutto particolare del disegno attesta un interesse dell'artista per il soggetto (e forse una certa famigliarità con la tradizione manoscritta relativa al tema), ma anche, inequivocabilmente, una totale ignoranza del modello ellenistico e di quella che diverrà l'iconografia più famosa di Laocoonte, a partire dal ritrovamento del 1506. Sotto il disegno del Laocoonte di Lippi compare però il dettaglio del volto dell'*Adamo* [Fig. 13; dettaglio da Fig. 8]: un volto che prelude cronologicamente al volto ellenistico del 'Laocoonte' e che viene però in questo modo iscritto, con intenzionale forzatura anacronistica, nella serie dei "Laocoonte dopo 'Laocoonte'" che dal modello antico risultano direttamente dedotti.

Dal montaggio stesso del pannello si ricava dunque l'idea di un avvicinamento progressivo a quell'espressione del patetico, che, finalmente, viene inventata (ovvero etimologicamente 'ritrovata') soltanto nel 1506, nel volto del vero 'Laocoonte'. A conforto ulteriore di questo discorso per immagini che Warburg ci propone, potremmo aggiungere un altro tassello: la sinopia di Michelangelo, nella sacrestia di San Lorenzo a Firenze, quasi certamente precedente al ritrovamento del gruppo, ma che pur tuttavia somiglia in modo impressionante al modello.

Esempio sublime di quell' "eloquenza patetica" che gli artisti rinascimentali nell'antico avidamente ricercavano, il ritrovamento del 1506 è una sorta di

come volevasi dimostrare. Ma addirittura – sostiene Warburg – "il gruppo dei dolori del 'Laocoonte', se il Rinascimento non lo avesse scoperto avrebbe dovuto inventarlo" (Warburg [1914] in RPA 1966, 307). L'affermazione che nella redazione scritta ha un'intonazione dichiaratamente provocatoria, nella versione figurata di Tavola 41a è declinata in modo del tutto puntuale e rigoroso.

Le presenze e le assenze in Tavola 41a confermano che per Warburg il ritrovamento del 'Laocoonte' del 1506 rappresenta lo snodo, il punto di non ritorno verso la maniera enfatica del pathos. Nella fascia centrale Tavola 41a illustra anche, *per exempla*, la storia della precocissima fortuna del gruppo e del soggetto.

Appena scoperto, il 'Laocoonte' come un oggetto del desiderio a lungo agognato, viene prontamente divulgato, variamente imitato e presto riprodotto su tutti i tipi di supporto (compresi oggetti di 'uso', o quanto meno di mercato divulgativo, come i piatti in ceramica, di cui Tavola 41a porta due esempi [Figg. 12 e 14].

Un considerevole numero di documenti relativi alla subitanea fama del 'Laocoonte' e all'accendersi immediato di interesse nei confronti dell'opera, sono stati raccolti da Sonia Maffei in Settis 1999, 85 ss. La prova più eclatante della diffusione dell'immagine e della sua riconoscibilità è la trasfigurazione satirico-burlesca di Tiziano, di cui c'è traccia in un'incisione di Nicolò Boldrin conservata agli Uffizi: il gruppo è ridisegnato facendone protagonisti uno scimpanzè e i suoi piccoli.

Nel saggio che Lorenzo Bonoldi presenta in questo stesso numero di Engramma si può apprezzare, in positivo e in negativo, la fortuna dell'opera, prima avidamente desiderata dalla corte mantovana, e poi a distanza di pochi anni a tal punto inflazionata da indurre Giulio Romano a proporre invece, nel Palazzo Ducale di Mantova, una variante sul tema (ma con citazione).

Il gruppo del 'Laocoonte', ritrovato perché cercato, una volta scoperto e divulgato confermò e contemporaneamente condizionò irreversibilmente l'idea di antico degli artisti rinascimentali. Dopo che fu disponibile quel paradigma dell'eloquenza patetica, il Rinascimento non si tiene più in equilibrio: diventa subito, in consonanza stilistica con i suoi modelli, "ellenismo" e rivela una sua, già connaturata, tendenza alla maniera.

Tavola 41a disegna dunque la linea iperbolica dell'assunzione di consapevolezza di un'estetica "barocca" dell'antico, imparata certo dagli esemplari ellenistici che erano a disposizione, ma anche immaginata sul filo di fantasie che, soprattutto nel campo della plastica, si nutrivano di suggestioni squisitamente ellenistiche.

Dopo lo zenith segnato dal ritrovamento del 'Laocoonte' - come ci dice Warburg nei suoi scritti e attraverso la trama compositiva di Tavola 41a - il pathos espressivo può soltanto declinare e perdere di intensità, diventando un esercizio manierato e comune: via via sempre più diluito, finché l'intensità emotiva e l'espressività caricata peculiare del nucleo mitico (l'enfasi che si apprezza nel Laocoonte di Virgilio: *Eneide* II, 201) non si attenua e finisce per evaporare.

Da un lato dunque il mito potente di Laocoonte e del suo sacrificio perde in carnalità e in potenza, riducendosi ad astratta allegoria. Così accade nella descrizione e poi nell'illustrazione dell'*Iconologia* di Cesare Ripa, in cui il corpo avvinghiato dal serpente marino del sacerdote diventa astratta raffigurazione del 'Dolore', come corredo figurativo di un testo che così recita:

> Huomo mezo ignudo con le mani & piedi incatenati & circondato da un serpente, che fieramente gli morda il lato manco, sarà in vista molto malinconioso [...].

Dall'altro lato le raffigurazioni di Laocoonte tendono via via a distaccarsi sempre più nettamente dal modello ellenistico-romano, conservandone solo una blanda ispirazione.

Nello slittamento delle variazioni sul tema, viene privilegiato un tipo di composizione in cui prevale il compiacimento per la resa delle sinuosità delle membra delle vittime implicate nelle spire tortuose dei serpenti: un contorcimento che pare preludere alla fusione tra il corpo del sacerdote e dei figli e le spire stesse dei rettili, alludendo a una nuova *fabula* di metamorfosi. A quel punto non interessa più restituire la potenza del soggetto mitico, rappresentato nella sua più intensa *Pathosformel*; ci si compiace invece di raffigurare il languore delle forme intricate in cui vittime e demoni carnefici tendono a confondersi nelle forme di ibridi marini. La stessa sensibilità, già espressa in età tardo antica nello stile delle pitture parietali pompeiane, viene ripresa come engramma da El Greco nella sua nuovissima reinvenzione del Laocoonte a Toledo.

Laocoonte dunque non manca in Tavola 41a: è assente e, in *absentia*, incombe e avverte della sua latitanza.

Warburg esclude, con un atto intenzionale e fortemente significativo, l'originale dalla composizione del pannello: perché Tavola 41a non è una tavola archeologica o iconografica sulla scoperta del 'Laocoonte', o sulla precoce fortuna del gruppo. Anche in questo pannello, come sempre, Mnemosyne ci propone invece un ragionamento complesso sulla riemersione – anche preventiva alla scoperta del modello, ma per cui, al limite, potrebbe non essere necessario ipotizzare un modello – di un tema e di uno stile patetico ispirato all'antico.

Tavola 41a è la dimostrazione che il 'Laocoonte', il Rinascimento l'ha trovato perché lo cercava; l'ha visto e lo ha apprezzato perché lo voleva; che il Rinascimento – e in particolare Michelangelo – si inventa il 'Laocoonte' perché ha bisogno proprio di quel riflesso per conformare un suo stile. Così il Rinascimento culmina con la scoperta annunciata di quella cifra dell'antico che nel gruppo del Laocoonte è paradigmaticamente tradotta in marmo.

Ma Tavola 41a è anche un ottimo esempio di metodologia dello studio della tradizione classica; giocando con presenze e assenze esemplari, Warburg in questo pannello apparentemente monotematico mostra *per figuras* la trama complessa di un percorso che vede in atto simultaneamente tutti i meccanismi della tradizione: persistenza-reinvenzione-ritrovamento-variazione e infine scarto rispetto all' "originale" antico.

Riferimenti bibliografici

RPA 1966
Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, a cura di G. Bing, tr. it. di E. Cantimori, Firenze 1966.

Bing in RPA 1966
G. Bing, Introduzione, in A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, a cura di G. Bing, tr. it. di E. Cantimori, Firenze 1966.

Forster [1999] 2002
K. Forster, *Aby Warburg cartografo delle passioni*. Introduzione a Aby Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity*, a cura di K. Forster, Los Angeles 1999; tr. it. di G. Bordignon in K. Forster, K. Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, a cura di M. Centanni, Milano 2002.

Gombrich [1970] 2003
E.H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale* [1970] tr. it. di A. Dal Lago e P.A. Rovatti, Milano 1983, nuova edizione con prefazione di K. Mazzucco, Milano 2003.

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

Warburg[1929] 1998
A. Warburg, *Introduzione all'Atlante Mnemosyne*, tr. it. di G. Sampaolo in *Mnemosyne. L'Atlante della Memoria di Aby Warburg*, materiali a cura di I. Spinelli e R. Venuti, Roma 1998.

Appendice

"Warburg aveva torto...": una lezione di metodo di Gertrud Bing (da applicare al caso dei "tre faunetti")

I "tre faunetti" trovati nel 1488 in una vigna a Roma vengono presentati correttamente da Warburg come l'esito trionfale di una "caccia di cose antiche". Ma Warburg arriva ad affermare anche che il rinvenimento anticiperebbe la "scoperta" del Laocoonte di quasi vent'anni. Sulla scorta di Burckhardt infatti, Warburg sostiene l'identificazione dei "tre faunetti" rinvenuti nel 1488 con una replica del 'Laocoonte'.

Sul punto specifico, come ha ribadito da ultimo Salvatore Settis, Warburg sbaglia: la piccola scultura trovata dai cercatori di antichità per conto dei Medici non era un bronzetto e, quasi certamente, non era neppure una replica del gruppo scultoreo ricordato da Plinio. Si trattava invece, molto probabilmente, del gruppo dei Satiri in lotta con i serpenti già a Graz (Settis 1999, 20-21 e n. 6, con bibliografia).

Dunque la prova addotta da Warburg di una tensione verso il Laocoonte prima del "ri-trovamento" del vero 'Laocoonte', alla luce degli aggiornamenti critici viene a cadere. Non è, ovviamente, l'unico "errore" che Warburg commette nel corso delle sue ricerche; come ammoniva puntualmente Gertrud Bing:

> Parecchie sue attribuzioni e derivazioni devono essere corrette alla luce delle cognizioni moderne (Bing in RPA 1966, XIII).

Bing introduceva così la segnalazione di un'altra - più clamorosa - svista di Warburg: la deduzione del gesto del David "del Pollajuolo" - in realtà

attribuito poi ad Andrea del Castagno - dalla postura del Pedagogo del gruppo dei Niobidi.

Nel caso, si tratta di un vero e proprio abbaglio che va contro i dati assodati della disciplina storico archeologica: il Pedagogo infatti - nota Bing - "fu ritrovato appena nel 1583 ed è fortemente restaurato". Bing però, nel rilevare puntualmente l'errore del Maestro, riconosce che sotto quell'errore si cela un'argomentazione che non va obliterata in fase di correzione dell'errore stesso. Infatti nonostante Warburg sul punto avesse torto, la posa che come rilevava lo studioso stesso "non appare antica" è comunque una derivazione dall'antico "di fatto documentata da antichi manoscritti di origine classica: bisogna guardarsi bene dal respingere, insieme con i suoi errori, anche i suoi argomenti" (Bing in RPA 1966, XIII).

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

L'attrazione psicologica di Warburg per il 'Laocoonte'. Un esempio di cattiva lettura di Ernst Gombrich

Monica Centanni

Nella Biografia intellettuale Ernst Gombrich ribadisce che il Laocoonte ebbe un ruolo significativo nell'imprimere una direzione agli studi di Warburg:

> Non era stata comunque la cultura letteraria dell'antichità classica ad attrarre la sua immaginazione, ma un problema psicologico di etica e di espressione tradizionalmente connesso nella cultura tedesca con un'opera d'arte dell'antichità. Warburg diceva spesso che era stata la lettura del Laocoonte di Lessing, con il suo maestro Oscar Ohlendorff, a imprimere una direzione ai suoi pensieri (Gombrich [1970] 2003, 28).

Gombrich dà testimonianza di una relazione – a oggi inedita – tenuta dallo studente Warburg il 24 maggio 1889 al seminario di Carl Justi, dal titolo: "Abbozzo di una critica del Laocoonte alla luce del Quattrocento fiorentino". A quanto si evince dallo schema e dalle note pubblicate da Gombrich il Laocoonte in questione è senza dubbio il Laocoonte di Lessing (Gombrich [1970] 2003, 52). Gombrich non resiste alla tentazione di trovare una spiegazione psicologica a questa influenza esercitata dal testo filosofico e dal soggetto artistico sul giovane Warburg:

> I problemi intellettuali posti da questo classico della critica avrebbero accompagnato Warburg per tutta la sua vita e siffatte questioni astratte come la natura dell'immagine visiva e la sua specifica funzione nella gerarchia dei segni avrebbero continuato a interessarlo. Ma può essere stato un altro tema a spiegare il fascino che il trattato di Lessing esercitava su Warburg. Era il problema dell'espressione della sofferenza, del riserbo e dell'abbandono negli estremi stati emotivi, un problema destinato a far vibrare una nota nella mente di un adolescente ipersensibile, soggetto a crisi di nervi (Gombrich [1970] 2003, 28).

La considerazione dell'aspetto "psicologico" e il richiamo continuo alle debolezze nervose di Warburg come causa obbligatoria delle sue scelte, nella Biografia di Gombrich risulta essere, com'è noto, un filtro fisso che interferisce con i dati e, spesso, ne inquina il vaglio. Nel caso specifico Gombrich riconosce che l'interesse di Warburg verso il 'Laocoonte' è volto verso il pathos, i movimenti e i gesti violenti; ma legge però in Warburg, del tutto impropriamente, una considerazione di tali movimenti come derive estreme dell'arte: forme patologiche che, sempre secondo Gombrich, Warburg "non smise mai di considerare [...] come segni di debolezza piuttosto che di forza, come una prova di decadenza morale" (Gombrich [1970] 2003, 29).

Da un punto di vista meno teorico, ma estetico ed esperienziale, secondo Gombrich il giovane studente Warburg avrebbe mutuato da Burckhardt la passione incoercibile per alcune, particolari, immagini antiche: il Laocoonte, la 'Ninfa', le scene di violenza nelle metope del Partenone (Gombrich [1970] 2003, 64-65). Questa passione sarebbe dunque la manifestazione di una sensibilità particolarmente eccitabile e attratta quasi fisicamente dalle figure più morbose e sensuali dell'arte antica. Così Gombrich a proposito dei temi che 'psicologicamente' attraevano il giovane Warburg (il riferimento è ai reperti antichi e ai soggetti presentati nelle Tavole 4-8 dell'Atlante):

> Un altro simbolo perenne viene qui richiamato – il sacrificio umano richiesto dagli dei. Rappresentazioni del sacrificio di Polissena sono collocate significativamente vicino al grande simbolo del dolore non redento, la figura del sacerdote morente, Laocoonte, e quella della 'Magna Mater', Cibele, i cui macabri rituali rappresentano tutto quel che vi è di oscuro nella religione greca (Gombrich [1970] 2003, 249).

Gombrich è indotto dal suo stesso schema interpretativo – pesantemente psicologistico – a stigmatizzare l'attrazione psicologica coatta di Warburg. Ma in realtà Warburg – proprio da grande storico della cultura – si interroga non su ciò che il 'Laocoonte' è, ma su ciò che il 'Laocoonte' rappresenta nell'estetica rinascimentale. Se, dunque, sotto il rispetto estetico, la passione per il Laocoonte sarebbe un sintomo della sensibilità malata di Warburg, dal punto di vista metodologico, nel capitolo della

Biografia "Il posto di Warburg nella storia dell'arte", lo "storico dell'arte" Gombrich contesta al maestro:

> La legittimità di identificare il paganesimo come tale con l'arte ellenistica, con quella fase relativamente tarda della scultura classica che ci ha trasmesso il 'Laocoonte' e gli archetipi dei sarcofagi classici. Warburg fa riferimento ai riti orgiastici del culto dionisiaco e ad altri culti misterici per dar fondamento alla sua identificazione, ma queste reminiscenze nietzscheane e questi rimandi ai paralleli antropologici non possono spiegare da soli il fatto che tali gesti e tali movimenti vennero rappresentati solo in una fase particolare dell'arte antica. La lacuna non deriva da una svista: essa ha in Warburg un carattere sistematico. Egli non fu mai interessato all'approccio ortodosso in storia dell'arte, consistente nel concentrarsi sulla lenta evoluzione dei mezzi stilistici in rappresentazione (Gombrich [1970] 2003, 262).

Gombrich misconosce dunque la qualifica di "storico" a Warburg, anche sulla scorta di questo argomento: Warburg avrebbe avuto una visione unilaterale – tutta dionisiaca – dell'arte classica che non si poneva neppure la questione (e quindi non rendeva ragione) delle fasi diversificate dell'arte greca e romana. Il fraintendimento di Gombrich è grave e (probabilmente) non totalmente in buona fede, Gombrich infatti non capisce – o non rileva – che Warburg si interroga invece continuamente sulla sua prospettiva sull'arte antica: il fatto è che riguardo all'essenza dell'arte antica Warburg è convinto (nietzscheanamente, per l'appunto) non già che essa sia univocamente dionisiaca, ma – come ripete ogniqualvolta gli capita di toccare il punto in questione – essenzialmente duplice, costitutivamente "a doppio taglio". Una prospettiva aperta da Nietzsche che molto precocemente pare a Warburg acquisita, e oramai irrinunciabile:

> Dopo Nietzsche, per ravvisare l'essenza dell'antichità nel simbolo di un'erma bifronte di Apollo-Dioniso non occorrono più pose rivoluzionarie. Al contrario, l'uso quotidiano e superficiale di questa teoria dell'opposizione nel considerare le forme dell'arte pagana impedisce semmai che si intraprenda con serietà una comprensione dell'unitarietà organica della sophrosyne e dell'estasi nella loro funzione polare di coniare i valori limite della volontà d'espressione dell'uomo (Warburg [1929] 1998, 40).

Nello specifico Warburg evita sempre di porre al centro della sua indagine cosa l'arte antica realmente sia, ma ricerca quale nel Rinascimento fosse il filtro di ricezione e in generale l'estetica dell'antico.

Quanto al "paganesimo" sui cui lati più oscuri Warburg concentrerebbe la sua, personalissima e parziale, percezione dell'antico, in realtà Warburg dichiara ripetutamente il suo interesse non già genericamente per "il paganesimo" in quanto tale, ma ancora una volta per quanto del paganesimo volevano, sapevano, cercavano gli uomini del Rinascimento. E ciò non significa negare – come infatti Warburg non nega, ma anzi tenacemente afferma – che esistano nel Rinascimento anche altre estetiche dell'antico, altre tendenze che rispetto alla cifra dell' "antico ellenistico" che finirà col prevalere innescando la nuova stagione ellenistica della maniera, stanno in polarità: separatamente irresolubili, come in un'equazione a più incognite. Sul punto, come ricorda Kurt Forster, così scriveva Warburg:

> Non dobbiamo intimare all'antichità che essa risponda al quesito se sia classicamente serena o affetta da una frenesia demoniaca, puntandole al petto la pistola dell'aut aut. Sapere se l'antichità ci spinge all'azione appassionata o ci induce alla serenità di una tranquilla saggezza, dipende in realtà dal carattere soggettivo dei posteri piuttosto che dalla consistenza oggettiva dell'eredità classica. Ogni epoca ha la rinascita dell'antichità che si merita.

E ancora:

> Ogni epoca è capace di vedere solo quei simboli dell'Olimpo che può riconoscere e assimilare in virtù dello sviluppo dei suoi strumenti di visione interiori. Noi, per esempio, abbiamo appreso solo da Nietzsche a "vedere" Dioniso (Forster [1999] 2002, 7 e 19).

Riguardo al "movente psicologico" dunque Gombrich ha un briciolo di ragione nella diagnosi, ma torto pieno nel giudizio e nelle deduzioni. Warburg si interroga sulla questione del dionisiaco come necessaria compresenza di uno dei due "tagli" nella cifra complessa, ed essenzialmente pericolosa, dell'antico: e questo interrogativo e questa ricerca non vengono perseguiti soltanto avvalendosi delle armi

dell'erudizione (ed è quanto probabilmente disturba, quello che 'non torna' nella Biografia che Gombrich dedica a Warburg). Di fronte al pathos, per esempio, che il 'Laocoonte' incarna e a quanto quella visione poteva trasmettere all'artista rinascimentale, Warburg mette in azione acuti e preziosi terminali sensoriali, sfruttando anche la propria ipersensibilità.

Warburg fa storia della cultura non solo comprando, procurando all'Istituto e studiando molti libri, guardando e fotografando molte immagini, ma virando la sua instabilità psichica a farsi 'organo' della ricerca; mettendo nel gioco, come sensori estetici raffinati, anche la sua emotività e i suoi propri nervi.

Il desiderio del Laocoonte alla corte di Mantova

Lorenzo Bonoldi

La notizia del ritrovamento del *Laocoonte* (14 gennaio 1506) giunse rapidissima, per via diretta, alla corte dei Gonzaga. Il 17 gennaio, infatti, a soli tre giorni dal rinvenimento, Ludovico Brognolo, emissario mantovano presso la Curia Papale, partiva da Roma alla volta di Mantova, portando con sé il racconto della scoperta. Di ciò ci informa una lettera di Ludovico Canossa, altro diplomatico mantovano, spedita il giorno seguente alla Marchesa Isabella d'Este Gonzaga: "De le statue novamente trovate non scrivo a quella rimettendomi a messer Lodovico [Brognolo]". Questa lettera del Canossa, datata 18 gennaio 1506, è in assoluto il primo documento relativo al ritrovamento del Laocoonte.

Pochi giorni dopo, il 31 gennaio, è il letterato Sabadino degli Arienti a scrivere da Bologna a Isabella per fornirle ulteriori indicazioni sul rinvenimento:

> Questo dì per lo ducal cavalcator ex Roma ho receputo una lettera de uno mio honorando amico, adoperato assai per il suo reverendissimo patrone, cardinale Sancti Giorgii, in la quale receputa lettera gli è questo infrascripto capitulo de verbo ad verbum, il quale a mi è piaciuto scrivere a la vostra excellentia, considerando quella ne haverà piacere per essere vaga de la pictura et statuaria vetuste."Per questa intenderete, Johannes mi, che uno romano, a questi dì, in una sua vigna in Roma, in loco dicto Capoce, appresso la chiesa de San Pietro in Vincula, non longe ab Amphitheatro, ha trovato tre figure ex lapide pario in una camera antiquissima, subterranea, bellissima, pavimentata et incrustata mirifice et haveva murato l'usso. Le figure son queste Laocoon, sacerdos Neptuni, cum duobus liberis amplexus a serpentibus duobus. Ipse et liberi de quibus apud Virgilium, in secundo Aenedios: 'Primus ibi ante omnes, magna comitante caterva, Laocoon ardens

summa decurrit ab arce et cetera'. De le quale figure parla Plinio, libro XXXVI, Naturalis Historiae, capitulo quinto in hec verba: 'Nec plures pariter nuncupari possunt, sicuti Laocoonte, qui est in Titi imperatoris domo, opus omnibus et picturae et statuariae artis preponendum; ex uno lapide eum et liberos draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere summi artifices Agesandres et Polidorus er Athenadorus Rhodii'. Che queste siano quelle figure che tempore Plinii erano in domo Titi imperatoris est clarissimum signum perché sono de mirabile excellencia et pre se ferunt maximam venustatem et dignitatem. Et quel loco vulgariter se chiama 'la casa de Tito imperatore' et quelle Capoçe, che sono sale subterranee cum molte porte de prospectiva, erant Thermae Titi imperatoris.
Queste figure son fragmentate, che al patre mancha uno brazo in quo habebat telum, ad uno de li figliuoli mancha un brazo similiter. Del resto sono assai integre et sane. Se existima che qualche volta, in eversione urbis a barbaris, passae fuerint ruinam et che qualche homo dabene per paura de qualche altra furia barbarica, quia istud saepe eveniebat, non le murasse in quella camera subterranea ne totum perierint, et cetera.
El cardinale San Piero in Vincula glie ne ha voluto dare mille ducati, monsignor nostro reverendissimo le voleva, el papa gli ha decto che nun ne facia contracto alchuno che lui le vole. Tutta Roma die noctuque concorre a quella casa che lì pare el iubileo. La magior parte de li cardinali li sono iti a vedere. Lui ne tene in la sua camera apresso lo lecto ben guardate.

Il successivo 7 marzo il tema del Laocoonte riemerge nuovamente nella corrispondenza fra Roma e Mantova, infatti Ludovico Canossa scrive a Isabella d'Este fornendole dettagli sulla collocazione voluta per il gruppo marmoreo da papa Giulio II:

Alla quale vostra signoria significho nostro signore havere havuto el Lacheonte er ponerasse in Belvedere, in loco assai publico, che Dio volesse fusse in la Grotta de vostra signoria, come di tale imagine più degna.

Fra le righe del carteggio isabelliano qui riportato si evince immediatamente un dato importante: in meno di due mesi "le statue novamente ritrovate", le "tre figure ex marmo pario" si sono trasformate in "el Lacheonte". Il mito è ormai consacrato.

Alcuni anni più tardi, nel 1511, il desiderio di poter annoverare il Laocoonte fra i *mirabilia* della Grotta di Isabella contagiava anche il giovane erede dei Gonzaga, Federico, all'epoca ospite/ostaggio del papa Giulio II. Come riferisce l'ambasciatore Stazio Gadio, il principe undicenne "augura et desidera spesso a Vostra Excellentia il Laocoonte qua e voria poterglilo mandare, chíel sa la lo istimaria et serialo charo como cosa excellentissima et opra divina".

I corrispondenti e il figlio di Isabella ben conoscevano "l'insaciabile desiderio di cose antique" che animava la Marchesa di Mantova. Primadonna di un mondo che aveva inventato il tema del Laocoonte ancor prima di scoprirlo, Isabella avrà l'occasione di ammirare il gruppo ellenistico in occasione dei due soggiorni romani del 1514-1515 e del 1525-27. Per la sua Grotta, invece, se ne procurò due repliche, registrate nel 1542 nell'inventario della collezione e descritte come "un Laochoonte moderno" e "un altro Laochoonte di bronzo".

Nell'inventario la spia linguistica mette in luce uno spunto interessante: il termine "Laochoonte" diventa il significante sia del soggetto che delle copie dell'opera. Dall'originale romano la formula del pathos si irradia a tutti i campi delle arti trascinando con sé anche la fortuna del soggetto mitologico: repliche in marmo e in metallo, bronzetti, maioliche, oreficerie e quant'altro. Lo stesso Federico Gonzaga ebbe l'idea, poi abbandonata per motivi economici, di commissionare al più grande orafo del momento, il milanese Caradosso, "uno Laocoonte d'oro di tutto relevo con li suoi figlioli e serpenti come è qua de marmore [...] per portar in uno capello".

Col passare del tempo e con la produzione 'a cascata' di repliche e derivazioni del Laocoonte, il tema mitologico e iconografico divenne un vero e proprio cliché, al punto che i committenti e

i collezionisti più esigenti, nella fattispecie Isabella d'Este e Federico Gonzaga, oramai divenuto adulto, sentirono la necessità di distaccarsene.

Nel 1530 circa, Isabella d'Este commissionava al Correggio due tele per il proprio Studiolo. In una delle due, l'*Allegoria del Vizio*, la figura centrale, un uomo legato a una pianta e tormentato da serpenti e baccanti, deriva bensì la postura dal Laocoonte, ma si discosta dal modello per numerose varianti (oltre che per il soggetto).

Nello stesso torno d'anni anche Federico Gonzaga, che ancora nel 1525 commissionava a Jacopo Sansovino una copia in stucco del Laocoonte alta un braccio, avvertiva il desiderio di distaccarsi dalla moda ormai troppo inflazionata della replica del gruppo romano: per decorare la sua Sala di Troia (inizio dei lavori: 1536) il Marchese di Mantova chiese a Giulio Romano di rappresentare la *Morte di Laocoonte* in maniera diversa rispetto al Gruppo del Belvedere, rifacendosi non alla versione del mito narrata nell'*Eneide* ma a quella di Igino (come attestato dalla presenza della moglie del sacerdote, cfr. Fab. CXXXV).

Ancora una volta, quindi, il gusto erudito per le versioni meno note del mito antico diventa il marchio ostentato di una sorta di "sprezzatura" culturale. Tuttavia, nell'apparente distacco dal cliché iconografico del gruppo del Belvedere, Giulio Romano non rinunciò del tutto a un'allusione puntuale all'illustre modello: in uno dei figli del Sacerdote il pittore cita 'in disguise' la postura del gruppo ellenistico del Belvedere.

Da notare che in Tavola 41a del Mnemosyne Atlas di Aby Warburg, l'immagine dell'affresco di Giulio Romano *Morte di Laocoonte* è riprodotta con la destra e la sinistra invertite. Al momento non è possibile sapere se Warburg conoscesse l'originale, se fosse in possesso di una riproduzione corretta e se quindi fosse consapevole del basculamento fotografico. Pertanto non sappiamo con certezza se Warburg, inserendo questa immagine in quella determinata posizione della tavola, volesse sottolineare un rapporto di continuità o di distanza con il mito iconografico rinascimentale del Laocoonte.

Venus volubilis/venusta Victoria

Tradimenti, travestimenti, capricci, denudamenti dell'Afrodite di Brescia

Lorenzo Bonoldi, Monica Centanni, Luana Lovisetto

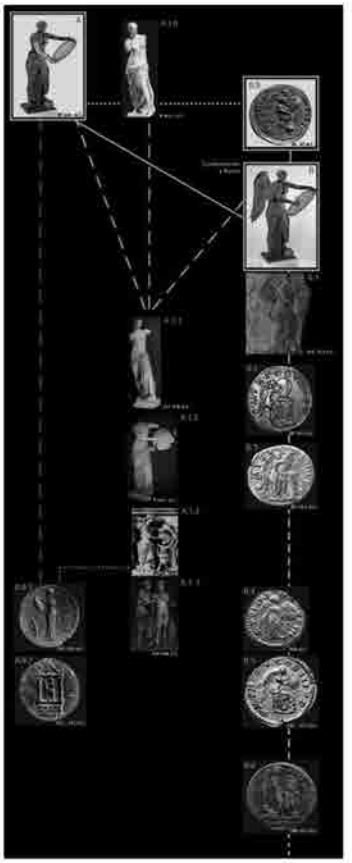
A | Ricostruzione grafica dell'originale dell'Afrodite del III sec. a.C.
B | Ricostruzione grafica della modifica di età vespasianea.
C | Vittoria alata di Brescia.
D | Vittoria privata delle ali in conformità all'originale = Afrodite.

Nella fascia in alto, in sequenza orizzontale, sono giustapposte le quattro fasi successive che hanno visto come protagonista una statua in bronzo, risalente al III secolo a.C., che originalmente rappresentava Afrodite che si specchia nello scudo (A).

Mediante aggiunte e sottrazioni di attributi, forse attraverso contaminazioni e suggestioni da altre tipologie e mediante la modifica del gesto compiuto con la mano destra, Afrodite diventò nel I secolo d.C. una *Victoria in clipeo scribens* e in questa veste fu collocata nel foro di Brescia da Vespasiano (B).

Le altre immagini presentano le ultime due fasi di questa secolare metamorfosi: la statua così come fu ritrovata nel XIX secolo ed esposta a Brescia, diventando il simbolo risorgimentale della città (C); e infine lo stato in cui si trova attualmente (D), spogliata di tutti gli attributi (scudo/

elmo, poi ali posticce) che l'avevano caratterizzata nel corso della sua storia. La tavola qui di seguito rappresenta graficamente le dinamiche di questa metamorfosi dal III secolo a.C. fino alla tarda età imperiale romana.



Fascia verticale di sinistra *

A | Vittoria di Brescia, ricostruzione dell'aspetto originario prima del rifacimento romano: Afrodite ellenistica che si specchia nello scudo, mentre con il piede sinistro poggia su un elmo, bronzo, III sec. a.C.

A.0.1 | Afrodite che si specchia in uno scudo offertole da un piccolo Eros, verso di moneta corinzia in bronzo, Lucio Vero (161-169 d.C.).

A.0.2 | Afrodite che si specchia in uno scudo, statua di culto entro il tempio sull'Acrocorinto, verso di moneta corinzia in bronzo, Settimio Severo (193-211 d.C.).

Fascia centrale

A.1.0. | Afrodite di Milo, marmo, II sec. a.C., Paris, Musée du Louvre.

A.1.1 | Venere di Capua, con gamba sinistra leggermente sollevata e piede appoggiato su un elmo, calco precedente al restauro del 1828, Oxford, Ashmolean Museum, Cast Gallery (originale in marmo bianco, età adrianea, 117-138 d.C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale).

A.1.2 | Afrodite di Perge, con gamba sinistra leggermente sollevata e piede appoggiato su un rialzo del terreno, marmo, II sec. d.C., Antalya (Turchia), Antalya Museum.

A.1.3 | Venere che mostra uno scudo retto da un amorino, bassorilievo, II sec. d.C., Atene, Museo Archeologico Nazionale.

A.1.4 | Coppia di personaggi raffigurati in aspetto di Venere e Marte, 'Pasticcio di Ostia', marmo, 150-160 d.C., Roma, Museo Nazionale Romano.

Fascia verticale di destra

B.0 | Vittoria stante, volta a destra, con il piede destro poggia sopra un globo, con la mano destra scrive su uno scudo, verso di moneta romana in oro, Claudio (41-42 d.C.).

B | Vittoria di Brescia, ricostruzione dell'aspetto dopo il rifacimento romano.

B.1 | Vittoria stante, volta a destra, con il piede sinistro poggia su un elmo, con la mano destra scrive su uno scudo sostenuto da una colonna, particolare dalla Colonna Traiana, 110-113 d.C., Roma.

B.2 | Vittoria stante, volta a destra, con il piede sinistro poggia su un elmo, con la mano destra scrive su uno scudo sostenuto da una colonna, verso di moneta romana, Traiano (98-117 d.C.).

B.3 | Vittoria stante, volta a destra, con il piede sinistro poggia su un elmo, con la mano destra scrive su uno scudo sostenuto da una colonna, verso di moneta romana, Traiano (98-117 d.C.).

B.4 | Vittoria stante, volta a destra, reggente su una palma uno scudo su cui appare l'iscrizione VIC PAR, verso di moneta romana, Lucio Vero, 166 d.C.

B.5 | Vittoria stante, volta a destra, con il piede sinistro poggia su un elmo, con la mano destra scrive su uno scudo sostenuto da una palma, verso di moneta romana, Settimio Severo (193-211 d.C.).

B.6 | Vittoria stante, volta a destra, con il piede sinistro poggia su un elmo, con la mano destra scrive su uno scudo sostenuto da una colonna, verso di moneta romana, Massenzio (308-312 d.C.).

L'immagine A è una ricostruzione grafica dell'Afrodite in bronzo datata al III secolo a.C.; per motivi stilistici relativi al movimento e al panneggio, l'opera è stata assegnata dagli archeologi a un'area improntata all' "ellenismo di Rodi o di Alessandria" (Paolo Moreno).

La dea - secondo il mito che la vuole amante del dio della guerra - ha vinto con la forza dell'amore Ares e lo ha convinto a spogliarsi delle sue armi: la rappresentazione però non celebra astrattamente il trionfo, ma coglie, in un'istantanea, un momento preciso della vittoria ormai conseguita da Afrodite sul dio della guerra. Afrodite si è impadronita di due elementi dell'armatura di cui Ares si è già spogliato: in mano tiene lo scudo, ma lo usa come uno specchio; sotto il piede tiene un elmo. Il piede destro è sollevato, manca l'oggetto sottostante, ma il confronto con altre opere che in tutto o in parte traggono ispirazione da questa iconografia, induce a supporre che Afrodite poggi il piede sull'elmo di Ares: il copricapo guerresco è a terra, ridotto a supporto su cui la dea con distratta grazia appoggia il piede. L'elmo di Ares sostituisce, coerentemente nel contesto, la tartaruga che nel tipo dell'Afrodite Urania opera di Fidia in Elide la dea calpestava con il piede sinistro.

Il dio della guerra è stato dunque disarmato, o forse proprio in questo momento si sta spogliando delle sue armi per amare Afrodite, e gli elementi più mobili della sua armatura - scudo ed elmo, i primi ad essere dismessi - sono nelle mani della sua amante: la vittoriosa, potente Afrodite che, intenta a specchiarsi nello scudo, fa dell'arma guerresca uno strumento di voluttà in cui ammirare rapita la sua stessa bellezza.

In un brano delle Argonautiche di Apollonio Rodio si trova una descrizione di una Afrodite raffigurata proprio mentre è intenta in questa azione. Il brano è inserito in una serie di descrizioni di alcuni motivi che decorano il mantello di porpora, dono di Atena, che Giasone indossa al momento di presentarsi a Ipsipile, figlia di Toante e regina di Lemno.

> C'era Citerea dai folti riccioli/ che lo scudo leggero di Ares in mano reggeva: dalla spalla/ il bordo del chitone scendeva allentato sul braccio sinistro/ al di sotto del seno; lo teneva di fronte e chiara/ la sua immagine riflessa nel bronzo dello scudo appariva (*Argonautiche* I, vv. 742-746).

> ἐξείης δ' ἤσκητο βαθυπλόκαμος Κυθέρεια / Ἄρεος ὀχμάζουσα θοὸν σάκος. ἐκ δέ οἱ ὤμου / πῆχυν ἔπι σκαιὸν ξυνοχὴ κεχάλαστο χιτῶνος / νέρθεν ὑπὲκ μαζοῖο: τὸ δ' ἀντίον ἀτρεκὲς αὖτως / χαλκείῃ δείκηλον ἐν ἀσπίδι φαίνετ' ἰδέσθαι.

Il testo di Apollonio Rodio messo a confronto coincide puntualmente nei dettagli con la statua di Brescia. In particolare:

- lo scudo definito "leggero" nel testo (per distinguerlo da un altro tipo di scudo, quello pesante e ingombrante destinato a coprire l'intero corpo del guerriero) corrisponde alle dimensioni dello scudo che la statua tratteneva tra le mani: il diametro ridotto si desume infatti dalla distanza tra le due mani che lo impugnavano; ancora una conferma della 'leggerezza' dell'oggetto e della agilità con cui la dea lo maneggia;

- la spallina del chitone scivola allentata fino sotto il seno sia nella descrizione letteraria che nell'Afrodite di Brescia;

- la direzione del volto di Afrodite, intenta a guardarsi dentro l'improvvisato specchio, così come è indicata nel testo coincide con la leggera torsione del collo della statua in direzione delle braccia tese (e quindi dello scudo trattenuto).

L'unica difformità tra l'Afrodite intessuta nel manto di Giasone secondo Apollonio e la nostra Afrodite in bronzo è la distinzione destra/sinistra. La questione è così posta e risolta da Paolo Moreno:

> Come accade nelle fonti antiche, rimane per noi ambigua la distinzione sinistra/destra: di solito il punto di vista dell'osservatore prevale sull'obiettività dell'anatomia, per cui il 'gomito sinistro' nella visione del poeta può essere quello destro della donna in coerenza con la statua di Brescia.

L'opera di Apollonio Rodio è datata circa 240 a.C.: la dettagliata descrizione dell'immagine suggerisce che l'autore restituisca nella forma dell'*ekphrasis* una tipologia iconografica inedita, rivelando forse la novità di un'invenzione artistica recente e probabilmente nata a Rodi - peraltro gli archeologi, sulla scorta di argomentazioni stilistiche, indicano proprio Rodi come una possibile patria del bronzo ellenistico.

L'*Afrodite che si specchia*, in questa precisa posizione e con il chitone allentato (ma il busto solo parzialmente scoperto) resta quasi un *hapax* iconografico. Gli unici due casi apparentabili genericamente al soggetto,

piuttosto che alla precisa tipologia del bronzo ellenistico, si trovano sul verso di due esemplari di monete in bronzo di Lucio Vero (161-169 d.C.) e di Settimio Severo (193-211 d.C.).

Nella raffigurazione della moneta di Lucio Vero (A.0.1) la dea impugna un disco, evidentemente uno scudo, in cui si specchia. In basso, a sinistra, è abbozzata la sagoma di un piccolo Eros che sta sotto lo scudo e tende le braccia verso di esso. L'aggiunta dell'amorino è interpretabile come una contaminazione da un'altra iconografia di *Venere con scudo* (in tavola nella fascia centrale A.1): l'esemplare formalmente più vicino è un bassorilievo di poco precedente datato all'epoca di Antonino Pio (A.1.3).

La moneta di Settimio Severo (A.0.2), di pochi decenni posteriore, presenta rispetto alla precedente una variante che illumina il senso dell'intera serie iconografica A.0: la dea è nella stessa posizione rispetto alla moneta precedente, manca l'amorino, e Afrodite è collocata dentro l'edicola di un tempio. L'iconografia è stata messa in relazione con le fonti - *in primis* Pausania - che testimoniano della presenza sull'Acrocorinto di un tempio di Afrodite in cui c'erano statue di *Afrodite armata*, Helios e Eros con l'arco (Pausania, II, 5.1). Il testo di Pausania fa riferimento a una *Afrodite armata* (*hoplisméne*); secondo Plutarco il tempietto era stato fondato da Medea e l'*Afrodite armata* venerata a Corinto rappresenta un aspetto della divinità in cui ai connotati propri della dea greca si intrecciano sincreticamente attributi dell'orientale Astarte.

Il fatto che entrambe le monete imperiali romane siano di conio corinzio conforta l'ipotesi che l'immagine rappresenti un omaggio alla città e alla statua dell'*Afrodite armata* che a Corinto era oggetto di culto. Sulle monete degli imperatori Lucio Vero e Settimio Severo, dunque, non sta propriamente una *Afrodite che si specchia* ma una riproduzione della statua corinzia dell'*Afrodite armata*: ovvero di un'Afrodite che verosimilmente imbracciava un suo proprio scudo e che probabilmente, nel clima neo-ellenistico dell'epoca post-adrianea, fu reinterpretata come *Afrodite che si specchia nello scudo* per via della contaminazione con l'iconografia ellenistica con il tipo A, e così venne raffigurata nelle due monete.

Qui si mostrano una serie di opere di età imperiale romana, datate a partire dal II sec. d.C., esempi di una tipologia di *Afrodite indicante lo scudo* (A.1): a partire dagli esemplari più integri (soprattutto l'Afrodite di Perge: A.1.2) è possibile ricostruire il senso dell'iconografia anche per gli esemplari mutili (A.1.1 e forse A.1.0).

La serie A.1, dunque, presenta un'iconografia diversa dell'*Afrodite con scudo*, in cui la dea non si specchia, ma indica il clipeo che sorregge agevolmente con la sola mano sinistra. Questa tipologia presenta alcune analogie con la tipologia A (*Afrodite che si specchia*) e alcune differenze.

Analisi delle parziali analogie e delle differenze tra A.1 e A
La postura delle gambe (e specialmente della gamba sinistra), la leggera torsione del busto e l'inclinazione del collo e del volto in A.1 sono varianti della tipologia A, declinate a un grado inferiore di intensità motoria:

- la gamba sinistra è leggermente alzata, ma il piede della dea non fa pressione sull'oggetto di appoggio (che risulta quasi inutile) e rimane invece sollevato su di esso; il baricentro è in equilibrio e semmai tendenzialmente in posizione leggermente arretrata (all'inverso rispetto al tipo A), incline ad appoggiare sulla gamba destra;

- il busto e il collo presentano una torsione verso sinistra, molto meno marcata rispetto al tipo A;

- le braccia (ricostruibili dagli esemplari in cui sono conservate: A.1.2, A.1.3, A.1.4) presentano un moto verso sinistra, ma la tensione che il movimento sottende è, ancora, decisamente inferiore rispetto al tipo A. La

posizione delle braccia costruisce un parallelismo tra la linea disegnata dall'intero braccio sinistro e quella disegnata dall'avambraccio destro: il braccio sinistro è infatti teso ad angolo retto con il busto mentre il braccio destro è piegato ad angolo retto all'altezza del gomito. La funzione di questa postura infatti non è, come nel tipo A, sostenere lo scudo per potervisi specchiare, ma semplicemente sorreggerlo per esibirlo;

- il busto, nel tipo A coperto dal chitone allentato sulla spalla, in A.1 è completamente scoperto;

- il panneggio morbido scivola mollemente lungo i fianchi, fino ad appoggiarsi sulle cosce: è trattenuto soltanto dalla movenza della gamba sinistra, leggermente piegata. Il mantello ripiegato si avvolge tra le gambe e ricade con un lembo verso destra (a differenza di A in cui il panneggio dell'*himation* indossato dalla dea ricade prima mollemente sulle gambe e poi ripiega in un abbondante lembo di tessuto verso sinistra, all'esterno della gamba piegata, con un effetto di tridimensionalità che, come nota Paolo Moreno, "invita lo spettatore a girare intorno alla scultura per identificare altri punti di vista significativi").

Come primo esemplare, apparentabile a questa serie almeno per alcuni elementi caratterizzanti, abbiamo posto in testa alla sezione centrale della tavola la Venere di Milo (A.1.0), scultura in marmo del II sec. a.C., che è stata iscritta a sua volta nella genealogia iconografica dell'Afrodite di Cirene (del IV sec. a.C.) e prima dell'Afrodite Urania di Fidia in Elide (circa 425 a.C.). Il tipo Cirene-Elide prevedeva che Afrodite appoggiasse lievemente il piede destro sul dorso di una tartaruga, uno degli animali simbolici della dea.

A.1.0 si può dunque considerare:

- il più antico esemplare conservato, e quindi l'antigrafo (se non l'archetipo) della tipologia *Afrodite che indica lo scudo*. In questo caso l'ipotesi di ricostruzione della Venere di Milo dovrebbe tenere conto dei suoi apografi (soprattutto della Afrodite di Perge: A.1.2) e sarebbe dunque da privilegiare l'idea, già avanzata da alcuni studiosi, secondo cui le braccia mancanti della dea reggerebbero uno scudo. Oppure:

– una delle fonti da cui, per contaminazione con il tipo A (e con il tipo B), deriva la tipologia A.1 *Afrodite che indica lo scudo*. Indubbia comunque è la derivazione di A.1.1, A.1.2 (e successive) da A.1.0, almeno per quanto riguarda il busto e il panneggio.

Il secondo esemplare della serie A.1 è la Venere di Capua (A.1.1) datata all'epoca del principato di Adriano (117-138 d.C.). La statua fu rinvenuta nella summa cavea dell'Anfiteatro di Capua priva di braccia: la perdita degli arti ha provocato la perdita anche dello scudo (probabilmente appoggiato su un sostegno esterno). La Venere di Capua presenta tutti gli elementi connotanti il tipo A.1: il busto completamente scoperto, la posizione quasi totalmente frontale, la testa leggermente volta verso sinistra, nella stessa direzione del movimento delle braccia; il panneggio morbido che scivola mollemente lungo i fianchi trattenuto soltanto dalla movenza della gamba sinistra, leggermente piegata e sollevata, l'*himation* presenta il lembo che ricade tra le gambe (accentuando il richiamo alla visione frontale); tra i capelli la dea porta un diadema; il piede sinistro appoggia su un elmo marmoreo; analogamente all'elmo, verosimilmente anche lo scudo, ora perduto, era in marmo. Il confronto con l'Afrodite di Perge (A.1.2) consente di correggere la posizione delle braccia, rispetto all'errata ricostruzione ottocentesca (v. infra B): anche questa Venere, molto probabilmente, teneva sospeso lo scudo di Marte con la mano sinistra e con la destra lo indicava.

Un esemplare importante per la ricostruzione della serie *Venere con scudo indicato* è l'Afrodite di Perge (A.1.2) ritrovata in stato frammentario nel

1981 e datata al II secolo d.C. Come la Venere di Capua la statua presenta il busto completamente scoperto: le fattezze del busto e del panneggio avvicinano ancor più (rispetto alla Venere di Capua) questo esemplare alla tipologia della Venere di Milo. I frammenti delle braccia e dello scudo hanno consentito di ricostruire quasi integralmente la statua. La dea con la mano sinistra tiene sospeso uno scudo e con la mano destra indica lo scudo stesso. Sotto il piede destro non c'è un elmo ma un rialzo del terreno (che ha in questo caso la mera funzione statica di condizionare la postura).

Adriano dunque, a quanto ci è dato ricostruire dai dati assodati, è il primo a proporre, a Capua e probabilmente altrove, una (forse nuova) tipologia di *Afrodite che indica lo scudo*.

L'ipotesi di una invenzione adrianea, piuttosto che di una diretta derivazione da un modello greco (la Venere di Milo o ancora precedente), è confortata dalla considerazione che tra l'ipotetico modello greco del II sec. a.C. e i primi esemplari certi di *Venus indicans* (il tipo Capua-Perge del II sec. d.C.) c'è una latenza di circa tre secoli (che diventano quasi sei, se si risale a un archetipo attico): trecento anni almeno in cui non si trova neppure un esempio di Venere che indica o scrive sullo scudo. Il tipo Capua-Perge (*Venus indicans*) potrebbe essere quindi il risultato di una contaminazione, di età adrianea, tra il tipo A.1.0 - *Venere di Milo* - e il tipo A - *Afrodite che si specchia* - che dalla prima età imperiale romana era stata modificata in B - *Victoria scribens* (v. infra B). In questo caso il tipo Capua-Perge - *Venus indicans* - sarebbe stata composta aggiustando il busto e la postura della Venere tipo Milo (A.1.0) all'azione della *Afrodite speciosa* (A)/*Victoria scribens* (B).

Anche il soggetto appare molto debole e totalmente svincolato dalla storia mitica dell'Afrodite che vince su Ares e la postura è strettamente funzionale all'indicazione del nome iscritto sullo scudo. Al punto che l'Afrodite di Perge è evidentemente pensata come un'icona auto-promozionale dello sponsor delle terme cittadine, Claudio Pisone, il cui nome è iscritto sullo scudo: nell'esemplare manca l'elmo sotto il piede (che nel contesto non avrebbe alcun senso) e l'appoggio è sostituito da una montagnola che ha la sola funzione di garantire all'esemplare una postura analoga rispetto al modello.

Il tipo *Venus indicans* ha comunque, intorno all'età adrianea, una breve stagione di fortuna: in un bassorilievo microasiatico, di età antoniniana (A.1.3: datato all'epoca di Antonino Pio, 138-161), Afrodite è rappresentata di tre quarti. Tra i capelli porta un diadema; indossa una tunica che le copre completamente il busto, ma l'*himation* è lento sui fianchi come nel tipo Capua-Perge; i piedi sono entrambi poggiati a terra, la gamba destra è leggermente avanzata. Con la mano sinistra la dea tiene sospeso lo scudo, con la mano destra è intenta a indicarlo (e forse a scriverci sopra). Un piccolo Eros alato posto in piedi sotto lo scudo aiuta la dea a sostenerlo. Questa rara tipologia di *Afrodite con scudo e Amore* è forse la trascrizione iconografica di una tarda favoletta mitologica (riportata da Stazio nelle Selve, opera datata all'ultimo quarto del I sec.d.C.) secondo cui Afrodite avrebbe avuto il magico potere di fissare per sempre la sua immagine riflessa e un Cupido tenendo uno specchio di fronte alla dea la avrebbe indotta a imprimere la sua effigie nello specchio (così Stazio, Selve, 93-98). Da questa tipologia deriva probabilmente la presenza dell'amorino sotto lo scudo della dea nella moneta di Lucio Vero (che affianca Marco Aurelio come imperatore in immediata successione rispetto ad Antonino Pio).

Coevo al bassorilievo antoniniano è il gruppo di Ostia (A.1.4) in cui una coppia di personaggi si fa raffigurare in veste di Venere e Marte: la signora-Venere ha aspetto, postura e attributi della Venere di Capua-Perge, ma tra le braccia – per sineddoche, *totum pro parte* – anziché lo scudo dell'amante trattiene lo stesso Marte.

Un aureo di Claudio (41-42 d.C.) porta sul verso il primo testimonio dell'iconografia della *Victoria scribens* [B.0]: una Vittoria callipigia, alata e rivestita da un sottile *himation*, è rappresentata di profilo, ha la gamba destra sollevata e appoggiata su un globo. È intenta a scrivere su uno

scudo e intorno corre la scritta *Victoria August[a]*. È ipotizzabile che l'iconografia nasca sotto Claudio: la forte funzione simbolico-emblematica richiesta dalla moneta (che per di più, nello specifico, è un conio in oro) suggerisce un'intenzione tutta allegorica, scevra da ogni preoccupazione di, seppur minimo, fondamento mitologico. Risulta dunque che in età post-augustea, con la moneta di Claudio, si inaugura una iconografia prima inesistente, di *Vittoria che scrive su uno scudo il nome dell'imperatore*.

L'immagine B è una ricostruzione grafica della statua, così come doveva apparire a Brixia, dove fu collocata come "Vittoria" probabilmente da Vespasiano, dopo la sua vittoria nel 69 d.C. e in occasione del rifacimento monumentale del Capitolium della città promosso dal nuovo imperatore.

Una prima ipotesi è che il bronzo ellenistico fosse stato trasportato a Roma in seguito al saccheggio di Corinto (146 a.C.). Motivi storici e stilistici inducono però Paolo Moreno ad avanzare un'ipotesi diversa: il bronzo, che risente di un influsso stilistico rodio o alessandrino, potrebbe essere stato portato a Roma dall'Egitto per volontà di Ottaviano dopo la morte di Cleopatra (29 a.C.). L'ipotesi di un trasferimento a Roma ad opera di Ottaviano Augusto offre il vantaggio di giustificare il fatto che la tipologia di *Afrodite con scudo* (come pure la tipologia di *Vittoria con scudo*, attestata solo a partire dal principato di Claudio) conosce una stagione di fortuna, in tutte le sue varianti, soltanto a partire dall'età post-augustea e non prima.

Non è escluso comunque che il bronzo ellenistico fosse già a Brescia, trasportato precedentemente da Cesare o da Augusto in segno di benevolenza verso Brixia. In questo caso non è da escludere nemmeno che la statua avesse già subito, prima dell'età di Vespasiano, modifiche e adattamenti in funzione della nuova destinazione. Se l'esemplare dell'Afrodite di Brescia (A) fu portato in Italia dall'Egitto resta aperta infatti anche l'ipotesi che sia stato lo stesso Augusto a promuovere una prima

fase di metamorfosi della statua e di adattamento da Afrodite a Vittoria (B). In questo caso la nascita dell'iconografia della "Vittoria alata che scrive su uno scudo il nome dell'imperatore", attestata già dall'aureo di Claudio (e quindi prima di Vespasiano), potrebbe essere stata influenzata dalla tipologia dell'*Afrodite con scudo*, già modificata da Augusto.

Sono da segnalare due particolarità - una analogia e una differenza - della Vittoria scelta come impresa da Claudio (B.0) rispetto all'iconografia della *Victoria scribens* così come si consoliderà dopo la trasformazione dell'Afrodite-Vittoria di Brescia:

- analogamente alla Vittoria di Brescia già nell'aureo di Claudio Victoria poggia lo scudo sulla coscia della gamba sollevata; in seguito invece, dalla ripresa sulla Colonna Traiana (B.1) in poi, lo scudo è generalmente appoggiato a un supporto esterno (palma o colonna);

- diversamente dalla Vittoria di Brescia, la Vittoria di Claudio ha il piede destro alzato, mentre da Brescia in poi il piede alzato sarà sempre il sinistro (per 'destra' e 'sinistra' si intende la parte anatomica: ma vedi sul punto la nota alle didascalie nella tavola sopra).

A Vespasiano, comunque, si deve probabilmente l'intervento sul bronzo che trasforma l'*Afrodite che si specchia* in una *Victoria scribens*. Al bronzo originale vengono apportate le seguenti modifiche:

- vengono aggiunte le ali, che semantizzano decisamente la figura come "Vittoria";

- l'avambraccio della mano destra viene girato e le dita che trattenevano l'orlo inferiore dello scudo impugnano ora un bulino ancora puntato sullo stesso disco del clipeo;

- rilievi emersi nel corso dei recenti restauri hanno dimostrato che a questa fase della manipolazione è da attribuire anche la modifica per cui la dea, anziché tenere lo scudo sospeso per aria, lo appoggia alla gamba sinistra (già leggermente sollevata per la presenza dell'elmo sotto il piede). L'appoggio sulla coscia, già presente sull'aureo di Claudio anche se sulla gamba opposta, sostituisce la precedente doppia impugnatura dello

scudo; la dea infatti non può più impugnarlo con entrambe le mani, dato che ora la mano destra è occupata dal *caelum*, il bulino con cui sta incidendo la scritta sullo scudo. La modifica da scudo impugnato a scudo appoggiato rende più plausibile l'attuazione della nuova azione che vede ora la dea impegnata a sostenere lo scudo e contemporaneamente a inciderlo;

- sulla superficie dello scudo viene aggiunta un'iscrizione (probabilmente celebrativa dell'imperatore); più probabilmente lo scudo fu sostituito con un altro di diametro più ampio (così, nella ricostruzione grafica B proposta in questo saggio, è risultato necessario modificare le prime proporzioni dello scudo per ottenere un diametro che coprisse l'intervallo di spazio tra la mano sinistra rimasta immutata e la coscia in cui ci sono le tracce del nuovo punto di appoggio dello scudo).

L'Afrodite-Victoria di Brescia, proprio in quanto frutto di un rifacimento, resta di per sé un *unicum*. Dal punto di vista del significato, il soggetto originario del bronzo ellenistico viene virato decisamente in chiave celebrativa della gloria pubblica dell'imperatore. La figura così modificata bene si presta a entrare nel repertorio allegorico della simbologia imperiale. Il significato desunto dal mito - significato erotico, cultuale ma insieme anche allegorico-filosofico - dell'Afrodite vittoriosa su Ares viene tradotto-tradito in un ambito astrattamente allegorico, in cui emerge la figura edificante di Victoria che incide sullo scudo il nome dell'*imperator victor*: lo scudo su cui Vittoria scrive (così come l'elmo su cui appoggia il piede) evidentemente non simboleggia più il trionfo erotico-filosofico della grazia di Afrodite sulla furia di Ares, bensì il trionfo bellico - reale e allegorico - dell'imperatore sui suoi nemici.

Il penultimo capitolo della lunga storia di Venus-Victoria riguarda il suo ritrovamento ottocentesco (C). Ritrovata il 20 luglio 1826 durante gli scavi presso il Capitolium di Brescia, dietro la Vittoria già gli archeologi del tempo sospettarono un camuffamento romano di una statua ellenistica; la scoperta archeologica venne salutata come un ritrovamento eccezionale e cantata dai poeti nei loro carmi patriottici.

Dal punto di vista della storia dell'archeologia è probabile che l'immagine della statua abbia condizionato il restauro della Venere di Capua a cui nel

1828 (ovvero subito dopo il ritrovamento del bronzo a Brescia) vennero ricostruite le braccia.

La ricostruzione dei gesti, in particolare del gesto della mano sinistra che impegnerebbe la dea in una movenza tanto leziosa quanto inutile, è di fantasia, ma il movimento delle braccia richiama genericamente la nostra Venus-Victoria.

La *Vittoria di Brescia* divenne in età risorgimentale non solo un simbolo di Brescia, ma una sorta di palladio che prometteva alla sua città protezione e vittoria. Riprodotta come emblema della città, l'antica Afrodite conobbe una nuova stagione di gloria: un'ennesima prova dell'efficacia delle strategie di sopravvivenza degli antichi dei.

L'ultimo capitolo della lunga storia di Afrodite riguarda il recente restauro e il nuovo allestimento espositivo della statua (D). L'Afrodite ellenistica, identificata ormai inequivocabilmente come tale, è esposta nella mostra "L'Afrodite ritrovata", attualmente in corso a Brescia al Museo di Santa Giulia (all'evento è stata dedicata una nota in "La Rivista di Engramma" n. 24, aprile 2003: Centanni, Ferlenga, *Le ali di Afrodite*).

Per restituire alla dea la sua originale identità, la statua è stata smontata: sono state asportate le ali romane, di cui la dea si vantava in veste di Vittoria. Perso lo scudo che caratterizzava sia l'*Afrodite specchiata* sia la *Victoria scribens*, le braccia della dea sono rimaste sospese in un moto aggraziato ma del tutto insensato; il piede destro cerca vanamente un appoggio per aria, dato che da tempo è andato smarrito l'elmo di Ares che la dea doveva adoperare come base poggia-piede.

Per sottrazioni successive Afrodite ha finito per perdere tutti i suoi attributi, originali e rifatti; rimane traccia della contraffazione già antica nel polso e nella mano destra girati che gli archeologi hanno mantenuto per rispetto del rifacimento romano: ma quel braccio montato alla rovescia rispetto all'originale sembra ora solo la cicatrice di un intervento chirurgico-plastico di cui non è più percepibile l'intenzione. Un altro segno ormai privato di senso.

Nel mito Afrodite vince contro l'invincibile Ares; ma la dea era uscita vittoriosa anche passando per la morsa degli spietati meccanismi della tradizione: in età romana aveva prestato le sue fattezze camuffando la sua vittoria erotica in un edificante manifesto allegorico della Vittoria imperiale romana sulle armi nemiche.

Per molti secoli la dea ha saputo giocare vittoriosamente le sue partite, mettendo in campo diversificate strategie di sopravvivenza. Da ultimo però la potente e abile dea è incappata nel gelido mostro della neutralizzazione museografica e, per il momento, Afrodite sembrerebbe aver perso l'ultima battaglia.

Di questa lunga storia di tradimenti e mascheramenti, di capricci e di travestimenti, resta ora un algido (e comunque contraffatto) scheletro archeologico. In fiduciosa attesa che la dea dia nuova prova della sua infinita e volubile potenza, oggi denudata e immiserita a figura graziosa, Afrodite è ridotta a uno splendido relitto, il cui significato è affidato non all'immediatezza espressiva, ma alle erudite didascalie.

* Per una maggiore chiarezza nel confronto fra i diversi reperti presi in esame (statue, bassorilievi e monete), si è deciso di utilizzare le definizioni di 'destra' e 'sinistra' sempre in senso oggettivo e anatomico, contravvenendo alla convenzione numismatica.

English abstract | Deceptions, disguises, and denudings of the Aphrodite of Brescia

In the upper register of the plate discussed in this essay, the four phases of a bronze C3rd BC statue that originally represented Aphrodite looking at her herself in a shield (A), are sequentially juxtaposed. With additions and subtractions of attributes, and perhaps through contaminations and influences from other typologies and via the modifaction of the gesture of her right hand, Aphrodite became in the C1st AD a *Victoria in clipeo scribens*. And in this guise was placed in the Forum of Brescia by Vespasian (B).

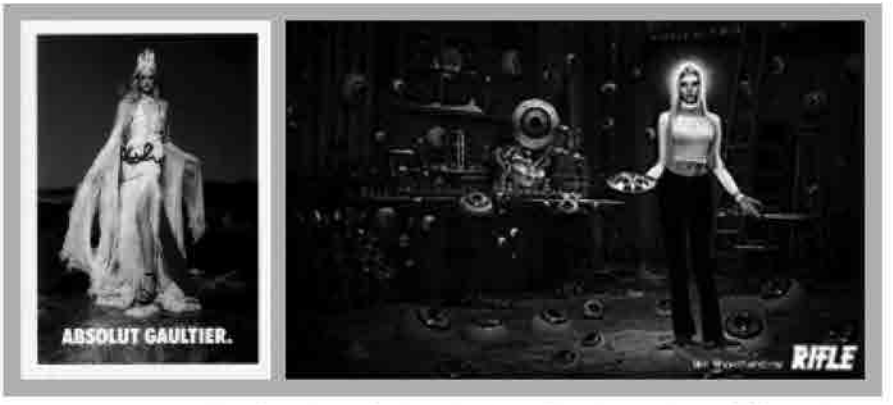
The other images show the final two phases of this lengthy metamorphosis: the statue as it was found in the C19th and shown in Brescia, becoming a symbol of the Risorgimento in the city (C); and finally as it is today (D), stripped of all her attributes (shield/helmet and fake wings) that had characterized her during her history. The plate depicts the dynamics of this metamorphisis from the C3rd BC to late Imperial Rome, graphically.

P&M

I due volti di Lucia

a cura del Seminario di Tradizione Classica, coordinato da Lorenzo Bonoldi

L'immagine di Lucia, vergine martire di Siracusa, nelle creazioni pubblicitarie di due diversi fotografi di grido: per Erwin Olaf secondo l'iconografia cultuale mediterranea, per Jean Baptiste Mondino secondo la tradizione nordica (sullo stesso argomento, vedi anche: Seminario di Tradizione Classica, coordinato da L. Bonoldi, *Ripresa/uso provocatorio di un'iconografia cristiana*, "La Rivista di engramma" n. 1, settembre 2000).



a sin: Jean Baptiste Mondino, Lucia by Jean-Paul Gaultier, immagine pubblicitaria per la marca svedese di vodka Absolut (Svezia, 2002).
a dex: Erwin Olaf, Santa Lucia, immagine pubblicitaria per la linea di abbigliamento Rifle (Italia, 1999).

a sin: Iconografia nordica di Santa Lucia, giovane donna vestita di bianco con fascia rossa in vita e corona di candele sul capo, (illustrazione da testo sulle tradizioni natalizie europee).
a dex: Immagine devozionale di Santa Lucia secondo il canone dell'iconografia cultuale, giovane donna con piatto su cui poggiano due occhi, nimbo attorno al capo e palma del martirio.

NEWS Gaspare Vanvitelli e le origini del vedutismo

Presentazione della mostra, Venezia, Museo Correr, 28 febbraio-18 maggio 2003

Giacomo Dalla Pietà

Gli studi introduttivi al catalogo della mostra curato da Claudio Strinati, Fabio Benzi, Ludovica Trezzani, Laura Laureati, William L. Barchal (Viviani Arte Editore, Roma 2002) intendono inquadrare Gaspare Vanvitelli in una nuova prospettiva critica. Fino ad ora i non molti studiosi occupatisi di lui (soprattutto Giuliano Briganti) ne sottolineavano il gusto bozzettistico nelle vedute di Roma (con diminuzione per l'interesse puramente archeologico), o la predilezione per punti di vista che saranno poi ripresi da Canaletto (Basilica della Salute, San Marco ecc.). Ma ciò non basta a caratterizzare l'arte di questo autore. Gli accurati disegni preparatori alle sue tele dimostrano che egli, semplificando la pratica cinquecentesca della prospettiva, si valse della camera oscura – che già gli era familiare nella natia Olanda (si pensi a Vermeer) ma non lo era certo in Italia – e che gli permise di riprendere con insolita precisione i più minuti particolari che compaiono nelle sue vedute. Come molti intellettuali coevi, Vanvitelli credeva nella conciliazione tra l'arte e gli ultimi ritrovati della scienza. Giunto poco più che ventenne in Italia, si stabilì a Roma nel 1675, dove trovò impiego come disegnatore nell'ambito dei progetti di ingegneria promossi dal governo pontificio per assicurare una maggior navigabilità del Tevere. Mosse dunque i primi passi della sua carriera in un ambito

tecnico. La mostra, oltre alle vedute romane documenta tra l'altro il lavoro svolto a Venezia e in Lombardia, al servizio dell'aristocrazia lombardo-romana negli anni novanta del Seicento, e a Napoli.

Negli anni '10 del Settecento visiterà anche la Sicilia (notevole la sua amicizia con Juvarra); si specializzerà poi nelle vedute romane, sempre più richieste da quanti compivano il *grand tour*. Egli riprese monumenti come l'arco di Settimio Severo e il tempio di Saturno, ma da punti di vista che non ne sottolineassero la spettacolarità e che riportassero il tutto ad una affatto settecentesca misura d'uomo. Ma fu anche il primo, a quanto sembra, a fare del Colosseo il protagonista assoluto di un dipinto. Si conoscono almeno otto redazioni di vedute del Colosseo, ripreso anche da punti di vista assolutamente secondari. L'immagine dell'Anfiteatro Flavio, che per il comune turista odierno significa Roma per antonomasia, ha il suo 'archetipo' nelle vedute vanvitelliane. Laura Laureati postula la conoscenza diretta di Vanvitelli da parte del giovane Canaletto, che fu attivo come scenografo a Roma negli anni '20 del '700, e che derivò certamente l'impostazione progettuale delle sue vedute anche dal pittore olandese.

La mostra comprende anche una sezione dedicata a Luca Carlevarijs, che nelle sue vedute veneziane esalta la comunità cittadina; e una dedicata a Joseph Heintz il giovane, 'vedutista' secentesco che, con meticolosità nordica, pone particolare cura nella resa degli edifici, e soprattutto in quella delle macchiette che popolano le scene.

NEWS Warburg a Ferrara

Recensione: Marco Bertozzi, Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dèi, Ferrara 2002

Claudia Daniotti

Il volume collettaneo che, per cura di Marco Bertozzi, è uscito nelle scorse settimane per l'editore Franco Cosimo Panini, raccoglie e riunisce gli atti del convegno, ospitato nelle sale di Palazzo Schifanoia in Ferrara nel settembre 1998, dedicato alla figura e all'opera di Aby Warburg. Pur dichiarando con scarsa evidenza la natura dei testi qui raccolti – vale a dire quella di interventi redatti e presentati in occasione delle tre giornate di studio ferraresi – il volume trae dalla polifonia delle voci degli studiosi chiamati ad animare il convegno l'occasione per avvicinare e tentare di restituire la poliedricità degli interessi e la complessità dell'opera di Warburg. Dagli studi astrologici all'individuazione e alla definizione di formule di pathos, dal viaggio – fin troppo, e non sempre a proposito, qui citato – tra i Pueblos americani allo studio dell'influsso, dell'eredità, della tradizione dell'antico. Sono da segnalare alcuni interventi importanti e di indubbio rilievo, costruiti intorno alle lettere, agli appunti, al materiale di lavoro di Warburg – oggi all'Archivio di Londra e ancora in gran parte da studiare – oppure frutto di indagini accurate e tentativi di comprensione, *per exempla*, dell'incompiuto ma perfetto "congegno Mnemosyne" (Michaud). Accanto a questi, non mancano però i contributi che, nell'apparente o dichiarato tentativo di meglio comprendere, rischiano continuamente – e spesso immotivatamente – di cadere e inoltrarsi su piste e sentieri, se non lontani, certo prossimi ma non coincidenti con quelli che Warburg aveva praticato o solamente indicato.

NEWS Le nuove Rappresentazioni in scena al Teatro Greco di Siracusa

Recensioni: Persiani, Eumenidi di Eschilo, regia di Antonio Calenda; Vespe di Aristofane, regia di Renato Giordano

Daniela Sacco

La nuova stagione teatrale organizzata dall'Istituto Nazionale del Dramma Antico (16 maggio-2 luglio 2003) prevede la messa in scena di due tragedie e una commedia: la scelta delle opere ha il pregio di porsi in continuità con la tradizione delle rappresentazioni siracusane e allo stesso tempo di collocarsi, per le vicende raccontate nei drammi, in un frangente storico che li rende sinistramente attuali e capaci di far vibrare corde emotive oggigiorno sensibilissime. La rappresentazione dei *Persiani* vanta a Siracusa una tradizione risalente forse al 470 a.C., come probabile replica diretta dallo stesso Eschilo, e riproposta poi altre due volte nel corso del Novecento, nel '50 e '90. È la tragedia più antica e l'unica di contenuto storico pervenuta integralmente; il drammatico conflitto che inscena è quello tra Ateniesi e Persiani, tra Occidente e Oriente, due mondi, due religioni, due culture differenti, che si contrastano nella strenua volontà di annullarsi l'un l'altro. La violenza del conflitto è massimamente potenziata nella sua espressione dal geniale espediente drammaturgico di Eschilo di dare parola esclusivamente ai vinti, unici testimoni del dramma. La storia, narrata nell'ottica di un rovesciamento prospettico, è quella delle vittime, è la trama intessuta dal dolore degli sconfitti, ma per questo, come di rado accade nelle ricostruzioni storiche, pienamente riconosciuti nella loro identità altra rispetto ai 'nemici', e quindi dignitosi nella loro sofferenza e nella consapevole assunzione delle colpe commesse.

Con le *Eumenidi* Antonio Calenda torna a Siracusa e conclude la trilogia apertasi nella stagione 2001 con Agamennone e *Coefore*; anche per *Eumenidi* si tratta della terza messa in scena a Siracusa, dopo le rappresentazioni del '48 e del '60, entrambe accompagnate dagli altri due drammi dell'*Orestea*.

La storia per il regista è ripresa quindi là dove si era interrotta, "con l'immagine di Oreste ancora confuso, sofferente e desideroso di "conoscere", di poter contare – aspirazione condivisa pienamente dall'uomo contemporaneo – su una certezza del diritto, su norme chiare, su cui misurare il proprio agire e fondare una civiltà limpida" e prosegue con il dramma che si annuncia risolutivo, come prefigurazione della possibilità di una civiltà finalmente pacificata e democratica.

La rappresentazione delle *Vespe* – in linea con la volontà dell'Istituto del Dramma Antico, a partire dal 1927, di dare spazio anche alla commedia – è invece per Siracusa una novità assoluta, e per questo molto attesa, anche per cercare l'ennesima conferma della constatazione che le commedie di Aristofane si sono dimostrate in ogni tempo perfettamente in grado di calarsi nella realtà storico-politica del momento, prendendo a prestito di volta in volta volti noti e protagonisti delle misere e troppo umane vicende che gestiscono i giochi del potere. Forte quindi è la curiosità e il desiderio di assistere al modo in cui, ancora una volta, quest'anno, i fantasmi del passato si 'reincarneranno' nel Teatro greco di Siracusa in una sorta di annullamento spazio-temporale.

NEWS Narciso: storie di acque e ninfe, di lacrime e specchi

Recensione: Maurizio Bettini, Ezio Pellizer, Il mito di Narciso. Immagini e racconti dalla Grecia ad oggi, Torino 2003

Federico Boschetti

La verità del mito consiste nella totalità delle sue varianti o, in termini più formali, il valore di verità del discorso mitico è dato dalla somma logica delle sue negazioni. Ciò significa che nella dimensione del mito non sono in vigore il principio del terzo escluso, il principio di non contraddizione e il principio di identità. E fra tutti i racconti degli antichi ce n'è uno giocato interamente sui paradossi generati dal rifiuto di quest'ultimo principio, dunque un mito che, parlando d'altro (storie di acque e ninfe, di lacrime e specchi), in realtà parla dell'essenza stessa del discorso mitico: il mito di Narciso, appunto.

Alle sue metamorfosi nella letteratura e nell'arte è dedicato il libro pubblicato recentemente da Einaudi nella serie "Mythologica" dal titolo *Il mito di Narciso. Immagini e racconti dalla Grecia ad oggi*, diviso in due parti costituite da un racconto di Maurizio Bettini e da un saggio di Ezio Pellizer.

Il saggio, destinato a un pubblico non specialistico, si rende godibile alla lettura, rimandando in nota gli approfondimenti. Pellizer, indagando le fonti letterarie e iconografiche, afferma che in Grecia la storia di Narciso esisteva in una forma alquanto semplice, mentre il mito di Eco costituiva un tema del tutto indipendente. Si può supporre quindi, in mancanza di prove contrarie, che sia Ovidio il primo a far confluire nel medesimo

racconto la follia del fanciullo che s'innamora della propria immagine riflessa nell'acqua e le pene della ninfa che rimanda gli ultimi suoni della voce altrui.

In questo modo il gioco di specchi si moltiplica, offrendo al tema della riflessione ottica una controparte acustica. Dopo Ovidio, il mito conosce una fortuna straordinaria, come si può dedurre dall'onomastica e dalla ripresa del tema nella letteratura e nell'arte. Uno dei pregi di questo saggio è proprio l'attenzione al patrimonio iconografico sulla figura di Narciso: attraverso i dipinti e le sculture è possibile scoprire nuove varianti, studiare la diffusione di una particolare versione, seguire il gioco di rimandi fra letteratura e arti visive, nelle *ekphraseis*, le descrizioni di opere d'arte. Ma chi ha visto Narciso nella fonte? A questa domanda, che il pubblico non specialistico cui è destinato il saggio potrebbe liquidare con un affrettato "se stesso", l'indagine di Pellizer offre le risposte più stimolanti. Intrecciando metodo filologico, semantica strutturale e psicanalisi, l'autore scopre nella fonte una vera e propria lanterna magica capace di proiettare, attraverso i secoli, sempre nuove immagini: quell'enigmatico e profondissimo "se stesso" contenuto nella profezia di Tiresia: "vivrà a lungo, se non conoscerà se stesso" si è frantumato infatti in un gioco caleidoscopico di varianti che hanno mostrato nella fonte, di volta in volta, l'ombra della madre, del padre, di una sorella gemella, di Eco, della ninfa della fonte o addirittura della fonte stessa, che nella versione di Oscar Wilde confessa di avere amato Narciso perché poteva specchiarsi e ammirare se stessa nel riflesso degli occhi del fanciullo.

Le varianti di un mito non sono propriamente assimilabili a varianti testuali (per le quali accogliere la più vicina all'archetipo nel testo è relegare tutte le altre in apparato) quanto piuttosto a variazioni musicali, dove il tema si trasforma pur mantenendo la propria identità e dove ciascuna mutazione non è negazione delle altre ma anzi acquista valore solo in rapporto ad esse. Ecco allora che l'analisi narratologica offre strumenti adeguati per seguire queste variazioni disponendo su diversi righi, come su una partitura musicale, le interazioni sincroniche fra personaggi, oggetti o entità astratte sulla scena (gli attanti), gli sviluppi diacronici della vicenda narrata, nello spazio di poche battute o di più ampi fraseggi, e le trasformazioni diatopiche e diacroniche del mito stesso dalla Grecia a Roma, all'intero Occidente, dall'Antichità al Medioevo, ai giorni nostri. Il

racconto di Bettini è posto all'inizio del libro per essere letto due volte, prima e dopo il saggio, come lettore ingenuo capace di raccogliere le emozioni di una storia inaudita, la prima volta, e come lettore critico in cerca delle fonti, la seconda volta. Il Narciso di Bettini infatti vive ai nostri giorni, ha attraversato tutte le epoche, ha viaggiato dalla Grecia fino all'America e tutte le varianti fanno parte della sua biografia.

Tuttavia, a questo Narciso non è destinata l'*Ewigkeit*, l'Eternità dei Romantici, ma una vita lunga quanto quella delle ninfe, quanto quella di Eco dunque, da lui calcolata in novemila settecento venti anni, il tempo quindi della memoria storica, il tempo sufficiente a seppellire nell'oblio nomi e cose, per lasciare rifiorire, rinnovate, solo le strutture profonde del mito. Bettini riconosce che la nostra sensibilità moderna è l'erede di Narciso, così, se per Pausania "è una storia completamente idiota" che qualcuno si innamori della propria immagine, e, possiamo dedurre, di se stesso (si veda p. 89, nella sezione *Testi*), nel racconto moderno il rimprovero viene rivolto, invertito di segno, ad Eco:

> Come si può essere così stupidi da morire per amore? [...] Come si può pensare di amare un'altra persona più di se stessi?

NEWS Corale greca

Recensione: Attraverso lo specchio: miti, riflessi, riscritture. Mostra di Octavia Monaco, Bologna, Associazione Culturale Hamelin, 4 aprile-16 maggio 2003

Ilaria Tontardini

Attraverso lo specchio: miti, riflessi, riscritture è una piccola e preziosa mostra inaugurata a Bologna il 4 aprile, presso la sede dell'Associazione culturale Hamelin in via Zamboni 15, che presenta alcuni lavori dell'illustratrice Octavia Monaco. L'esposizione è un'occasione per riflettere su "l'interpretazione visiva della riscrittura e della persistenza nel nostro immaginario di simboli archetipici che per la loro profondità continuano ad abitare l'immaginario collettivo, tanto da porsi come paradigmi mitici" (presentazione della mostra sulla rivista "Hamelin", n. 7, maggio 2003). In particolare, la prima sezione della mostra propone otto tavole, frutto di un particolare progetto di riscrittura del mito; la casa editrice per ragazzi EL, ha appena lanciato *Sirene*, una nuova collana editoriale 'al femminile' rivolta al pubblico adolescente, in cui una scrittrice e una illustratrice sono invitate a reinterpretare le storie di alcune grandi donne: Beatrice Masini e Octavia Monaco si sono così affiancate in una rilettura delle figure femminili della tragedia greca, e nasce *Signore e Signorine. Corale greca* (ed. EL, Trieste 2002).

Le protagoniste sono voci narranti che ri-raccontano, abbandonata la musa tragica, la loro umanità e il proprio dramma in brevi "diari"; le tavole dipinte non mirano meramente a 'illustrare' lo scritto, ma costruiscono un vero e proprio racconto parallelo, un'altra faccia dello stesso personaggio o a volte, casualmente, la stessa, tradotta in un differente linguaggio.

Ciò che colpisce nella mostra oltre alla finezza da "orafo" delle tavole della Monaco è lo spessore, propriamente materico ma soprattutto psicologico, e la profondità delle immagini, che rileggono "le Signore" costruendo il mito come universo simbolico molto preciso, fatto di velature e livelli di lettura sovrapposti, dalla classicità alla pittura novecentesca. Al tempo stesso c'è nelle figure della Monaco una sorta di fuoco, un calore che rende vivo e pulsante la tragedia delle protagoniste: Arianna si ritrova con l'imperioso labirinto alle spalle, avviluppato nel lunghissimo filo che condurrà, o forse ha già condotto, Teseo alla salvezza, che si srotola poi, scomposto, sotto i piedi di lei, abbandonato come lo sguardo di Arianna, che sembra già aver intuito il suo destino; Cassandra vede oltre le dita di un Agamennone, ovvero la sua maschera funebre, che le copre gli occhi, occhi azzurri fatti, come lei, della stessa consistenza del cielo, una Cassandra che guarda in alto e la sua voce è:

> [...] una farfalla che batte le ali. Non c'è bisogno di urlare la verità per farla più vera (*Signore e Signorine. Corale greca*, 60).

Anche il resto delle tavole esposte lavora sulla ridefinizione concettuale della riscrittura, all'interno di un ambito particolare della letteratura che è quello della letteratura per ragazzi, attraverso la figura di Alice e le illustrazioni di alcune delle favole di Clemens Maria Brentano, che completano e arricchiscono anche la visione e la comprensione delle prime tavole. In queste ultime la Monaco recupera la ricerca sulla figura archetipica, esemplare ed eterna: emblematica è l'immagine della tessitrice, un po' Penelope, ma soprattutto maliarda e paziente creatrice di storie, di vite, che suona, come corde di arpa, i dorati fili del telaio in cui si impigliano brandelli di vita vissuta.

pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
progetto grafico di Elisa Bastianello
editing a cura di Francesca Romana Dell'Aglio
Venezia · aprile 2015

www.engramma.org

26
luglio/agosto **2003**

La Rivista di Engramma n. 26

Centanni | Bordignon | Sacco | Bonoldi | Selmin | Nanni
Viero | Guidi

Progetto Mnemosyne

a cura di Monica Centanni

edizioni**engramma**

Direttore
monica centanni

Redazione
daniela sacco, linda selmin, katia mazzucco, alessandra pedersoli, lorenzo bonoldi, federica pellati, maria bergamo, claudia daniotti, elizabeth thomson, giulia bordignon, giacomo dalla pietà, sara agnoletto, luana lovisetto, valentina rachiele, luca tonin, giovanna pasini, valentina rachiele, monica centanni

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

© 2019
edizioni**engramma**
La Rivista di Engramma n. 26 | luglio/agosto 2003
www.engramma.it
Sede legale | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia
Redazione | Centro studi classicA Iuav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia
Tel. 041 2571461
this is a peer-revewed journal

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 | Dentro Mnemosyne: percorsi di lettura e di ricerca nell'Atlante di Aby Warburg
Monica Centanni

sezione Mnemosyne Atlas

17 | Progetto Mnemosyne: prototipo per una mostra sull'Atlante di Aby Warburg
a cura del Seminario Mnemosyne, coordinato da Monica Centanni

Seminario Tradizione classica

21 | Peithò&Mnemosyne: riemersioni, citazioni, engrammi nella pubblicità
Giulia Bordignon, Daniela Sacco

25 | Lo strabismo di Dioniso

29 | Pepli e ventilate vesti: dalle dèe alle dive
Lorenzo Bonoldi, Linda Selmin

31 | *The Accidental Botticelli*. Vero falso o pubblicità ingannevole?
Lorenzo Bonoldi

35 | Il vetro di Atena: Duilio Cambellotti, un esperimento italiano di arte totale
Monica Centanni, Peppe Nanni

39 | *Mundus, Annus, Homo*. Il progetto editoriale Aragno-The Warburg Institute
Benedetta Cestelli Guidi

43 | Il mito di Arianna abbandonata, dissonanze e assonanze nella parola e nell'immagine
Mosè Viero

Dentro Mnemosyne: percorsi di lettura e di ricerca nell'Atlante di Aby Warburg

Monica Centanni

sezione Mnemosyne Atlas

Il lavoro di analisi e lettura delle tavole dell'Atlante Mnemosyne proposto in Engramma nasce dal Seminario di Tradizione Classica di Venezia (attivo dal 1999, dal 2002 allo IUAV), all'interno di un programma complessivo di studio del metodo di Aby Warburg.

I laboratori, le tesi e le pubblicazioni frutto di questa attività di ricerca e divulgazione confermano la possibilità di considerare l'*Atlante Mnemosyne* come un osservatorio privilegiato per lo studio del metodo di indagine di Aby Warburg.

Il progetto del Bilderatlas nasce tra il 1927 e il 1928 come esito delle ricerche condotte da Warburg e dagli studiosi che con lui collaboravano in quegli anni. Le attività di Aby Warburg, al suo ritorno alla vita activa dopo il ricovero a Kreuzlingen (sul periodo qualche succinta notazione nella Nota biografica), ripresero a pieno ritmo e sfruttarono in modo originale una parte consistente dei suoi materiali di ricerca che fino ad allora erano stati utilizzati come armamentario privato dello studioso. La prima fase della costruzione di tavole con montaggi fotografici nasce in funzione di piccole esposizioni, tenute in quel periodo nella sede amburghese dell'Istituto e altrove. In occasione di convegni e conferenze, lo staff scientifico della KBW, sotto la direzione del suo fondatore, componeva grandi pannelli sui quali era possibile, grazie all'assemblaggio di fotografie, ricostruire i

percorsi che stavano alla base delle indagini. Questo tipo di esposizione accompagnava, supportava e completava le comunicazioni orali e i saggi. Tra gli obiettivi era anche il tentativo di proporre un nuovo stile per la comunicazione scientifica che, senza indulgere a semplificazioni didascaliche della complessità degli itinerari ermeneutici, raggiungesse però il massimo di espressività ed efficacia.

A partire dal 1924 è come se il laboratorio privato del ricercatore, nuova versione dello 'studiolo' umanistico, aprisse le sue porte: e si aprisse non solo come sarebbe stato più ovvio agli allievi e ai collaboratori, ai colleghi e agli studiosi attratti nella sfera di ricerche dell'Istituto Warburg. Lo studio si apre al pubblico e con le esposizioni dei pannelli rende visibili i meccanismi della ricerca: ed esponendoli, li chiarisce e li spiega, attivando un circolo virtuoso tra ricerca e comunicazione. La fototeca, la raccolta di fotografie della Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg di Amburgo, nata praticamente in parallelo alla collezione di libri, si arricchì notevolemente proprio negli anni successivi al 1924.

Fu dunque a partire dai pannelli montati per le esposizioni della KBW che Warburg, intorno ai primi mesi del 1928, ebbe l'idea di realizzare un'opera unica in forma di atlante: un'opera che avrebbe raccolto, attraverso la scelta di documenti esemplari, i frutti delle ricerche che Warburg aveva condotto per tutto il corso della sua vita e che aveva stimolato nei suoi allievi e collaboratori.

L'Atlante nasce quindi come esito di ricerche stratificate negli anni: ricerche che avevano avuto ciascuna una loro storia e un loro esito più o meno formalizzato (dagli articoli per convegni agli studi più sistematici; ma anche conferenze e lezioni lasciate in forma di appunti). Il progetto Atlante nasce infatti, e procede in parallelo, con la stesura dei saggi principali di Warburg (alcuni dei quali in vita inediti) e con la creazione della Biblioteca e dell'Istitituto.

Tutte le linee di ricerca dell'Istituto confluiscono in Mnemosyne e l'opera della KBW si propone in forma di atlante: un'esplicazione figurata e argomentata dei meccanismi della tradizione classica e delle dinamiche di trasmissione culturale da un'epoca a un'altra. Il tema delle derive iconografiche e della tradizione, morfologica e tematica, delle immagini – un tema centrale nella ricerca warburghiana, che non era mai stato consegnato da Warburg a un lavoro di impianto metodologico – trova forma esplicita

nell'Atlante. Mnemosyne si propone dunque come esito originale ed ultimo della metodologia warburghiana e nel contempo come repertorio di partenza per le sue applicazioni.

Problemi nella lettura dell'Atlante

Nel 1929 Warburg muore lasciando incompiuta la sua ultima grande opera. Le difficoltà intrinseche nella ricostruzione del disegno originale dell'opera, in assenza del suo promotore, si incrociarono con le circostanze storiche che nel 1934, dopo la svolta politica nazionalsocialista in Germania, portarono al trasferimento dell'Istituto Warburg da Amburgo a Londra. Questi fattori oggettivi si intrecciarono sfavorevolmente con gravi fraintendimenti critici sul valore e il significato di Mnemosyne, che portarono di fatto a intendere l'Atlante come una sorta di 'opera fantasma'. Dopo un silenzio quasi un oblio durato più di sessant'anni, solo di recente l'ultima versione dell'Atlante a cui Warburg lavorò è stata ricostruita in pannelli ed esposta in due allestimenti (Vienna 1994, Siena 1998). La raccolta delle tavole dell'Atlante è stata quindi pubblicata, sulla base di fotografie degli originali del 1929, in tre edizioni diverse uscite tra il 1998 e il 2002 in Germania e in Italia. Il primo problema da affrontare per il Seminario di *Engramma* era rappresentato proprio dallo stato dei materiali: un archetipo assente (e non ricostruibile); testi di supporto rimasti inediti e frammentari (presso l'Archivio del Warburg Institute di Londra); la disponibilità di un catalogo dell'esposizione italiana di *Mnemosyne* (Siena, 1998) che forniva alcuni brani di testi inediti (tra i quali una presentazione editoriale di pugno di Warburg, leggibile come una Introduzione all'Atlante, messa on-line in *Engramma* già nel 2000 in un testo commentato a cura di Giulia Bordignon); le riproduzioni a schede sciolte in dimensioni ridotte delle tavole; una bibliografia critica specifica esigua.

A questo si aggiungeva l'assoluta multiformità dei documenti che costituiscono i pannelli, per quanto riguarda epoca, ambito culturale, stile, fattura, supporto: in *Mnemosyne*, infatti, sin dalle prime tavole si trovano accostati con pari dignità semantica reperti archeologici, mappe del cielo, manoscritti arabi, fotografie di attualità, capolavori dell'arte, ritagli di giornale.

La pubblicazione nel 2000 per i tipi di Akademie Verlag di una edizione critica della versione 1929 dell'Atlante (proposta di seguito nel 2002, in traduzione italiana e in una nuova versione, dall'editore Aragno) consente ora di lavorare su una base testuale solida e filologicamente più

rigorosa. Al riaccendersi dell'interesse intorno al testo di Mnemosyne si è accompagnato, negli ultimi anni, anche un risveglio critico e, dunque, la possibilità di avvalersi di una bibliografia più ricca e aggiornata (vedi in sezione Mnemosyne Atlas la voce Bibliografia).

Criteri di scelta delle tavole

La scelta dei pannelli dell'Atlante analizzati e pubblicati in Engramma è stata dettata dagli interessi di studiosi e studenti, ovvero dai diversi fili delle ricerche in fieri all'interno del Seminario di tradizione classica.

Il primo lavoro è stata la lettura di Tavola 5. Il Pannello appartiene a un gruppo di tavole (4-8) che assembla materiali archeologici ed è stato selezionato proprio per una maggiore familiarità disciplinare relativamente alla tradizione classica con le immagini che compaiono nel Pannello (ad esempio una serie di sarcofagi pagani), ma anche per la centralità in questo montaggio di un concetto chiave del pensiero warburghiano: la *Pathosformel*.

Un altro indirizzo d'indagine seguito è stata la selezione di pannelli che avessero rapporti espliciti con i saggi editi di Warburg. L'analisi di queste tavole (ad esempio di Tavola 39, in relazione alla dissertazione del 1893 sui dipinti mitologici di Botticelli, o di Tavola 46, in relazione alle ricerche sui maestri del primo Rinascimento italiano e la figura della Ninfa) poteva beneficiare della voce diretta di Warburg sui temi trattati e, contemporaneamente, fornire materiale di approfondimento degli stessi e originali spunti di ricerca.

L'approfondimento della conoscenza dei materiali dell'Atlante, ma anche della struttura intera dell'opera, ha condotto allo studio dei pannelli di apertura di Mnemosyne: le tavole A, B, C, analizzate prima singolarmente e poi come nucleo autonomo nel corpo dell'opera, così come segnala lo stesso Warburg identificando soltanto questi tre pannelli con lettere, anziché con cifre: ABC. Le tre tavole di apertura dell'Atlante sono state lette come un accesso ermeneutico a Mnemosyne. Il loro studio, in connessione a quello del Pannello 79 che conclude (ma non chiude) l'opera ha aperto una prospettiva sui temi dell'orientamento, del rapporto uomo-mondo, del ruolo della rappresentazione per l'essere, con uno sfondamento sino all'attualità. Questo ha rappresentato per il Seminario una evoluzione e un nuovo ingresso ai materiali, anche attraverso il delinearsi di originali possibilità metodologiche di utilizzo dell'Atlante.

In questo senso, è stato possibile rintracciare alcune tematiche dell'Atlante attraverso il susseguirsi, efficace, dell'analisi di pannelli che più eloquentemente si prestavano a questo gioco di relazioni.

Metodo di lettura

I problemi di accessibilità e leggibilità dei materiali dell'opera Atlante sono dunque stati il primo filtro per i criteri di scelta delle tavole da analizzare: gli ostacoli, ma anche le risposte trovate di volta in volta ai problemi, hanno condizionato l'evolversi della ricerca su Mnemosyne. La scarsità di materiali di supporto e la costitutiva eloquenza visiva dell'opera Atlante, hanno suggerito un iter di lavoro sui pannelli, che partiva e parte proprio dalla visione.

La traccia di percorsi grafico-ermeneutici, che Engramma propone per ciascun pannello analizzato, nasce dal lavoro seminariale, letteralmente 'a più occhi', e si avvale, per la restituzione a video, di semplici software di grafica. Contorni e velature colorati suggeriscono trame possibili di accesso e comprensione della tavola, basate innanzi tutto sull'evidenziazione di singole sezioni del pannello accostamenti tematici e formali già eloquenti nel montaggio; la sovrapposizione e l'intersezione complessa delle tracce dimostra, poi, la necessaria negazione della riduzione a schema univoco (così avviene ad esempio nella Tavola riassuntiva dei tracciati ermeneutici di Tavola 39).

Il lavoro di analisi prosegue con il commento e l'approfondimento degli ambiti tematici e formali identificati, sulla base di sensibilità e competenze specifiche dei partecipanti al Seminario. Nei testi proposti come letture si cerca di ovviare al difetto di materiali critici originali di Warburg o di studi specifici affidandosi direttamente allo sviluppo dei suggerimenti forniti dalla "legge del buon vicinato" delle immagini e dalla verifica della storia delle singole opere.

I testi pubblicati nei primi numeri sono l'esito di un lavoro a più mani (coordinato da Monica Centanni e Katia Mazzucco) e successivamente sono il frutto di una scrittura corale. Nelle letture di alcuni pannelli un contributo essenziale è venuto del lavoro di approfondimento condotto per corsi universitari di laurea specialistica negli Atenei veneziani: è il caso, ad esempio, della ricerca svolta da Alessandra Pedersoli su Tavola 45 e da Maria Bergamo e Valentina Sinico su Tavola 47.

Una tendenza che si è manifestata in questo iter di lavoro è la progressiva complicazione del metodo. Sulla base di suggerimenti forniti da Salvatore Settis per primo (Incontro Internazionale di studio "Aby Warburg Mnemosyne Italia", Siena 30-31 maggio 1998; Seminario di tradizione classica di Venezia, lezione del 24 febbraio 2000), la lettura procede individuando nelle sequenze iconiche la possibilità di riconoscere un incipit e un explicit, ingresso e uscita dalla tavola, che guidano la tracciatura di percorsi grafici e la stesura del testo (è il caso del nesso genio alato-celebrazione della fama riconosciuto come cifra tematica nel corso della lettura di Tavola 39). Diverse correzioni spesso conferma e non negazione di acquisizioni precedenti si sono rese necessarie di fronte ad assemblaggi che manifestavano altre strategie di combinazione e di montaggio, come ad esempio la centralità e la forza attrattiva di una immagine, o un gruppo di immagini, centrale: è il caso dell'identità Dioniso/Ade (secondo l'apofatica enunciazione eraclitea) che trova figure nello *sparagmos* provocato dal dio, nelle opere centrali del Pannello 5.

Ulteriore acquisizione è stata l'identificazione di precisi espedienti compositivi nel montaggio, come la ripetizione di un dettaglio tratto da un'opera già presente nello stesso pannello in riproduzione integrale. È il caso del dettaglio dei volti di Chloris e Zefiro tratto dalla 'Primavera' di Botticelli in Tavola 39; ma la stessa strategia (complicata dal passaggio originale/copia) si ritrova nel Pannello 46, dedicato all'immagine della Ninfa, che a partire dalla copia di bottega del dettaglio della canefora dalla Natività del Ghirlandaio, apre una sequenza di disegni, incisioni, riproduzioni (anche una fotografia) di figure di 'portatrici'. Ancora: in Tavola 45 si trovano ben tre immagini del Miracolo di San Zaccaria, sempre da Santa Maria Novella; nella sezione verticale sinistra del pannello, disegno e opera finita dimostrano la definizione dei dettagli in fase di realizzazione, ma la stessa composizione finita, riproposta in una riproduzione molto più grande al centro della tavola, rivela il preciso intento di attirare l'attenzione sulla cornice architettonica della scena e sull'espediente pittorico della grisaille.

Tali considerazioni hanno reso necessario mantenere una certa elasticità nell'applicazione dei criteri di lettura via via acquisiti, mai assolutizzabili e necessariamente in costante elaborazione. Contemporaneamente, proprio il riconoscimento della ripetizione di opere, copie o soggetti a distanza di pannelli, ha reso possibile identificare precisi rapporti strutturali tra gruppi di tavole che si richiamano a distanza: l'"originale assente" nella

Tavola 41a dedicata al Laocoonte richiama immediatamente il Pannello 6, al centro del quale campeggia proprio il marmo vaticano scoperto nel 1506.

Sulla base di una vera e propria convenzione (anche grazie all'esercizio linguistico attivato all'interno della testata latina della Rivista) nel tempo è stata acquisita una maggior precisione terminologica. Dall'analisi dei pannelli 39, 46 e 74, ad esempio, sono scaturite, a partire dall'originale concetto di Pathosformel, le derivazioni di "postura" da intendersi (con un raffinamento analitico ulteriore rispetto al concetto warburghiano) come pura convenzione iconografica semantizzata da "gesti eloquenti" o "efficaci" (così avviene nelle letture di Tavola 39 e Tavola 74). Lo sforzo di entrare sempre più all'interno del labirinto-Atlante, ha proiettato lo studio nel vivo delle formulazioni del pensiero warburghiano, fino all'adozione e reinvenzione di termini plasmati a calco sul suo linguaggio: è il caso dell'invenzione del termine *'Statusformel'* (sempre nella lettura di Tavola 39), che definisce una postura morfologicamente e semanticamente connotata ma che, diversamente dalla già warburghiana *Pathosformel*, non è carica di funzioni e valenze patetiche.

Esiti positivi di questo viaggio di ricerca all'interno dell'Atlante sono i tentativi di appropriazione e applicazione diretta di metodologia warburghiana: questo il senso della proposta di alcuni esperimenti originali di montaggio di pannelli elaborati dal Seminario di *Engramma*. Dalla proliferazione a partire da tavole dell'Atlante – è il caso della 'Tavola fantasma' ex 42 (v. immagine e saggio); ma anche alle ricostruzioni di pannelli tematici che attraversano l'Atlante, come il montaggio (Tavola tematica ex 53) che parte dal Pannello 53; fino alla creazione ex novo di assemblaggi di opere eccedenti da *Mnemosyne* ma sviluppate intorno a nuclei tematici dall'Atlante in qualche modo evocati: ad esempio nella costruzione del pannello dedicato al gesto della malinconia .

Una deriva che, se non sorvegliata, può produrre esiti negativi è la progressiva complicazione (nella lunghezza e negli inserti digressivi) dei testi di accompagnamento dei pannelli, che può finire per tradire la prima ed essenziale funzione ermeneutica di queste letture, cadendo nell'insidia, sempre in agguato, della sovrainterpretazione. Una tendenza, questa, rintracciabile proprio in alcuni dei lavori che hanno portato anche agli esiti più proficui, come i testi per Tavola B e per Tavola 39.

Evoluzione del metodo di lettura

In una fase di revisione critica del lavoro di lettura dell'Atlante, svoltasi tra l'autunno 2002 e la primavera 2003, si è approdati a una nuova formula per rendere in Engramma il percorso di analisi dei pannelli di Mnemosyne: l'obiettivo è ripristinare l'asciuttezza delle prime letture, senza rinunciare alla possibilità di approfondimenti su temi specifici.

La nuova struttura della sezione Tavole, sperimentata con la lettura del Pannello 41a nel numero 25 della *Rivista* (maggio-giugno 2003) presenta innanzi tutto una breve scheda descrittiva del pannello, costituita da: appunti di Aby Warburg relativi alle singole tavole finora inediti (conservati al Warburg Institute di Londra [WIA III 104.1] e pubblicati per la prima volta nell'edizione tedesca dell'Atlante, Akademie Verlag, Berlin 2000); una traduzione degli stessi e una descrizione schematica dei principali contenuti della tavola (realizzate sulla base di una recente pubblicazione dedicata a Warburg e Mnemosyne, nata da una tesi di laurea e dal laboratorio di Engramma: Kurt Forster, Katia Mazzucco, Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria, Bruno Mondadori, Milano 2002).

I percorsi grafici sono accompagnati da una breve spiegazione intitolata Percorsi e non invadono più lo spazio del testo, che si presenta così più pulito. A questo scheletro di materiali proposto come strumento primario di lettura della tavola si aggiungono approfondimenti sorti da spunti offerti dallo studio del pannello: il Pannello 41a ad esempio è accompagnato da due brevi saggi di Monica Centanni e Lorenzo Bonoldi, dedicati al pathos del Laocoonte, al meccanismo dell'assenza del modello, svelato attraverso questo pannello come ingranaggio portante della macchina Atlante, e all'immediata fama del celebre marmo vaticano.

In diretta connessione con gli esperimenti delle tavole fantasma, tematiche o ex-novo, questa sezione di approfondimento critico potrà quindi avvalersi anche delle forme comunicative del saggio per immagini o dell'assemblaggio-tavola vero e proprio.

Il nuovo modulo di lettura per ogni singola tavola dell'Atlante si articola dunque su:

- una scheda che riporta gli appunti originali di Warburg, una descrizione schematica dei contenuti, le didascalie;
- una elaborazione grafica della tavola mediante percorsi;
- un breve testo di illustrazione dei percorsi;

– saggi di approfondimento su singoli spunti tematici o formali offerti dal pannello.

Questa struttura rende possibile una progressiva articolazione e un arricchimento in fieri dei materiali su ogni singolo pannello e consente, oltre alla prosecuzione dell'indagine sulle tavole dell'Atlante non analizzate fino ad ora, di tornare sulle letture già pubblicate in Engramma per rivedere i materiali prodotti alla luce delle recenti acquisizioni metodologiche.

Un lavoro di questo tipo è stato condotto nell'ambito del Seminario di tradizione classica, in occasione del corso di Archeologia e Storia dell'arte greca e romana dello IUAV, A.A. 2002-2003, e ha portato alla realizzazione di un prototipo di esposizione dei pannelli di *Mnemosyne*. Il valore didattico e formativo di quest'opera è stato sperimentato concretamente attraverso il ri-assemblaggio del Pannello 5 con nuove riproduzioni delle opere che lo compongono (tecnicamente migliori e quindi più leggibili rispetto alle originali degli anni '20), l'approfondimento dei percorsi di analisi già proposti in Engramma, la revisione dei materiali primari (ad esempio le didascalie delle opere) in base all'aggiornamento critico e bibliografico.

L'esposizione, nata in contemporanea anche come esposizione virtuale, è visitabile, *Mnemosyne Atlas*: si tratta di una fase di sperimentazione, condotta sulla sola Tavola 5, che procederà con lo studio e l'analisi di altri pannelli già presentati in Engramma.

Progetto Mnemosyne: prototipo per una mostra sull'Atlante di Aby Warburg
Montare le tavole per comprendere un metodo

a cura del Seminario Mnemosyne, coordinato da Monica Centanni

Questa mostra, allestita per ora in fase sperimentale come prototipo di una esposizione più ampia e articolata, ha come oggetto la tavola 5 dell'Atlante della Memoria di Aby Warburg: si presenta solo una delle tavole dell'Atlante che sono state sottoposte ad analisi critica da parte di studiosi e di studenti dello IUAV, all'interno del Seminario di Tradizione Classica.

Si tratta di un pannello che fa parte di un gruppo di tavole dell'Atlante (4-8) che presenta quelle che Warburg definisce le "preformazioni": ovvero i modelli classici che riemergono come forme costanti nella tradizione occidentale. Una tavola quindi tutta composta di materiali ellenistico-romani, con l'eccezione di qualche disegno e incisione rinascimentale a testimoniare la volontà di una ripresa puntuale e consapevole di quei modelli antichi.

Il primo obiettivo è ricostruire un pannello, così come era stato progettato da Warburg per l'Atlante: le fonti sono le testimonianze fotografiche dei montaggi risalenti agli anni '20 del '900. Ma le riproduzioni 'originali' delle tavole sono servite soltanto come punto di partenza: il criterio della riproposta delle tavole warburghiane non è infatti meramente filologico e l'intento non è quello di riprodurre con scatti di migliore definizione i montaggi originali.

Nel ricercare le riproduzioni delle singole opere è stata avviata infatti, in parallelo, una revisione critica delle fonti (delle stesse didascalie, attri-

buzioni e cronologia delle opere); ma anche una rivisitazione dei temi contenuti nel pannello e dei percorsi già studiati e proposti all'interno del seminario e del laboratorio di Engramma.

Recuperare le immagini e riassemblarle, ridisegnando l'architettura pensata originalmente dall'autore per il pannello, è un esercizio molto utile per sperimentare praticamente l'applicazione del metodo di Warburg attraverso l'uso di riproduzioni di immagini.

È risultato evidente che, come Warburg suggeriva lasciando mobili le figure appuntate sui pannelli, la possibilità di smontare e riassemblare le immagini attiva nuovi meccanismi di associazione e di sintesi e fa misurare distanze e vicinanze che solo nell'accostamento rivelano il loro significato. L'operazione di analisi prevede di staccare e ritagliare non solo le figure, ma anche i temi di ricerca dal contesto 'naturale', originariamente imposto dall'archetipo del montaggio: l'esito non è la banalizzazione ma la rivisitazione della complessità dei significati, della polivalenza dei possibili nessi.

Ogni singola opera si presenta così come snodo di una rete che è sempre possibile smontare e ritessere: e quindi si presenta con riflessi di luce, con intonazioni di senso, plurime e potenzialmente infinite. A seconda della posizione e della strategia di accostamento, le immagini svelano la polifonia mai esausta dei loro significati.

Particolarmente feconda è stata l'applicazione allo studio dei meccanismi della tradizione classica delle forme espressive tecnologicamente più avanzate. Nello stile di ricerca e di comunicazione del seminario di Tradizione Classica e di Engramma, è stato progettato anche questo sito web. Così come la mostra reale, anche il sito si propone come il prototipo dell'allestimento virtuale. Nella fase attuale si possono visualizzare solo le pagine della sola tavola 5: ma sono in lavorazione anche i materiali delle altre tavole.

Per la costruzione del sito abbiamo comunque voluto proporre un modello/modulo di navigazione completo, replicabile anche per l'analisi e la pubblicazione delle altre tavole. Le potenzialità del web ci permettono di presentare e di gestire in modo funzionale i risultati della ricerca e di visualizzare le fasi di lavoro che verranno progressivamente realizzate nelle tappe successive.

Al Progetto Mnemosyne, promosso dal Seminario di Tradizione Classica e da Engramma e coordinato da Monica Centanni, partecipano studenti IUAV-Venezia e studenti della Facoltà di Beni Culturali di Ravenna: Martina Barcelloni, Alessandra Baron, Lucia Bressa, Rachele Cametti, Alessandra Carollo, Chiara Ciarlantini, Costantino dal Bon, Chiara dalla Serra, Andrea de Meo, Irene Garbato, Viviana Guarise, Elisa Marinetti, Elisa Panato, Caterina Pregazzi, Lina Rossi, Serena Scardovì, Monica Zambolin, Alberto Zonta.

La Mostra prototipo è stata realizzata grazie all'impegno di:
- testi: Elisa Panato, Monica Zambolin (coordinamento: Katia Mazzucco, Laura Bumbalova - consulenza: Julie Dutant)
- materiali Tavola 5: Irene Garbato (coordinamento: Katia Mazzucco)
- sito web: Rachele Cametti, Serena Scardovì (coordinamento: Giovanna Pasini - consulenza: Michela Cherici)

Progetto Mnemosyne:
Prototipo per una mostra sull'Atlante di Aby Warburg: tavola 5
IUAV – Ca' Badoer, Aula Giardino - ogni mercoledì di luglio dalla 15.00 alle 19.30
presentazione: mercoledì 2 luglio, ore 17

Approfondimenti su: La Rivista di Engramma

Peithò&Mnemosyne: riemersioni, citazioni, engrammi nella pubblicità

a cura del Seminario di Tradizione classica, coordinato da Lorenzo Bonoldi

La rubrica Peithò & Mnemosyne nasce come applicazione del metodo warburghiano allo studio delle immagini della pubblicità e della grande comunicazione di massa. Aby Warburg fu infatti il primo ad analizzare l'emergenza della tradizione classica nelle immagini delle rèclame a lui contemporanee (si veda tavola 77 dell'Atlante della Memoria). Lo sguardo iconologico – anche non strettamente di taglio warburghiano – trova nelle immagini pubblicitarie un oggetto di studio assai interessante. Infatti, a differenza di molti artisti contemporanei che troppo spesso si riducono a uno stato di afasia introspettiva, lo scopo primario dell'ars publicitaria è quello di veicolare un messaggio e raggiungere efficacemente un obiettivo. Dal punto di vista comunicativo, i veri eredi di Pisanello, Botticelli, Ghirlandaio, etc. sono gli art director degli studi di grafica pubblicitaria.

Nei meccanismi della produzione di immagini divulgative, infatti, riemergono tutti gli elementi che caratterizzano il milieu culturale entro cui l'artista rinascimentale gioca il suo ruolo: la presenza di una committenza forte, economicamente potente ed esigente, la necessità di un 'significato da significare'; e infine il confronto necessario con un target-auditorium in possesso degli strumenti adatti per capire correttamente il messaggio lanciato. Partendo da queste considerazioni, Engramma ha sentito la forte necessità di aprire un occhio sul mondo della pubblicità creando già nei primi numeri della rivista, fin da ottobre 2000, uno spazio specifico sull'arte pubblicitaria. Peithò & Mnemosyne è il nome scelto per questa sezione: si sottolinea così il rapporto di reciproco interesse (simboleggiato dalla '&' commerciale) che esiste fra la memoria occidentale, incarnata

in Mnemosyne, e il mondo della pubblicità, regno di Peithò, la divinità greca, personificazione della Persuasione, che il Seminario di Engramma ha eletto "musa della pubblicità" (mito di Peithò).

All'interno della storia di Engramma, il precorso evolutivo di P&M non conosce particolari sconvolgimenti, né per quanto riguarda la forma né per il contenuto. Fin dall'inizio viene attribuita maggiore importanza alle immagini: la rubrica si articola infatti per giustapposizioni, anche se a volte lo slogan pubblicitario rafforza, esplicita o crea un gioco di contrasti con il significato dell'immagine stessa (P&M maggio 2001). Si crea così un'alchimia tra testo e figura, in cui il primo è in continuo dialogo con la seconda. Anche per questo motivo si è scelto di non censurare il logo o le scritte all'interno delle immagini pubblicitarie, per non tradire la loro funzione primariamente commerciale. La creatività e l'ingegnosità vanno in qualche modo premiate: in questo caso sì al logo. Compito di P&M non è recensire una pubblicità perché 'piace' o funziona, bensì catturare i rinvii ai meccanismi della tradizione classica. Restano fuori dal campo di indagine le immagini che rimandano ad una citazione puramente letterale, ma si indagano i meccanismi di citazione che prevedono una complicità furba o erudita del lettore/visitatore (si veda la differenza tra Venus pudica/Venus pudica novembre 2000 e Venus pudica/Venus impudica gennaio 2001). Tuttavia nel dialogo tradizione occidentale/pubblicità si è deciso di rivolgere l'attenzione indistintamente sia ai rapporti complessi sia a quelli più immediati e 'facili', perché in ogni caso si tratta comunque di segni forti e sensibili della vitalità di Mnemosyne.

Scorrendo le immagini pubblicate nei diversi numeri di Engramma ci si accorge che alcuni marchi appaiono più volte di altri. Una scelta non certo dovuta a favoritismi o simpatie, ma, evidentemente, il sintomo che il team creativo che lavora per quel determinato marchio ha maggiore disponibilità di fondi da investire nella ricerca di un messaggio pubblicitario accattivante; e forse, anche, una maggiore sintonia con i meccanismi di citazione più colti. Bisogna però sottolineare come la riemersione degli engrammi della tradizione classica possa anche giocare, sia da parte dell'artista pubblicitario che del pubblico, sull'inconscio e sull'inconsapevole: P&M cattura i fantasmi ancora vitali del passato attribuendo loro un senso altrimenti non percepibile. Fino ad ora, per motivi tecnici, si sono sempre privilegiate le campagne pubblicitarie a stampa, ma non si esclude di analizzare in futuro anche gli spot filmati. Per l'immediatezza del suo linguaggio la rubrica P&M è diventata uno dei 'cavalli di batta-

glia' di Engramma. Trattando materiali visivi di facile accesso, con i quali il pubblico ha un rapporto di consuetudine quotidiana e di familiarità, la rubrica funge da 'medium' di divulgazione dei meccanismi e dei temi della tradizione classica, strizzando l'occhio anche al lettore mediamente colto, che non abbia particolare interesse per gli studi umanistici, ma che si può comunque lasciar tentare e coinvolgere nel gioco complice di rinvii eruditi.

Va segnalato infine che attorno a P&M si è creato anche un auditorium più attento: alla nostra redazione sono giunte richieste di approfondimenti sul tema, ora da studiosi ora da 'addetti ai lavori', e la rubrica è stata citata in una tesi di diploma sul rapporto arte/pubblicità discussa presso l'Accademia di Belle Arti di Carrara (Luciana Andreani, La pubblicità tra arte e persuasione: le diverse facce della pubblicità, tesi di diploma, A.A. 2000-2001, Accademia di Belle Arti di Carrara, Corso di Pittura – Prof. A. Granchi, relatore Prof. T. Tozzi – Corso di Mass Media)

Lo strabismo di Dioniso: il duplice sguardo sull'antico negli spettacoli classici al Teatro greco di Siracusa

Recensione alle opere: *Persiani*, *Eumenidi* di Eschilo, regia di Antonio Calenda; *Vespe* di Aristofane, regia di Renato Giordano, Siracusa, Teatro Greco, 16 maggio / 2 luglio 2003

Giulia Bordignon, Daniela Sacco

Si è di recente conclusa al Teatro greco di Siracusa la stagione teatrale proposta dall'Istituto Nazionale del Dramma Antico, che quest'anno ha presentato la messa in scena di due tragedie e una commedia, rispettivamente i *Persiani* e le *Eumenidi* di Eschilo, dirette da Antonio Calenda, e le *Vespe* di Aristofane, dirette da Renato Giordano. Gli spettacoli hanno espresso con straordinaria evidenza la questione radicale che inevitabilmente si pone a ogni regista, nel momento in cui intende ridare voce ai miti, alle figure e ai temi del teatro classico: attualizzazione o ricostruzione dell'antico? In scena a Siracusa quest'anno si è visto come la scelta per l'una o per l'altra di queste opzioni significhi la realizzazione di spettacoli non ovviamente o banalmente diversi. Tutti e tre i testi dei drammi hanno potenzialmente chiari legami con problematiche e temi fortemente attuali: la guerra, la giustizia, la legittimità del diritto. Ma mentre da un lato le messe in scena di Calenda guardano ai testi tragici con occhio tutto volto alla volontà di rifarsi alla contemporaneità, o meglio al nostro passato prossimo del Novecento, dall'altro la commedia per la regia di Giordano tende a ricreare atmosfere che suggeriscono un mondo lontano ed evocativo. Per rilevare la differente e diametrale direzione dello sguardo sull'antico dei due registi è sufficiente analizzare un solo aspetto delle messe in scena: l'impostazione drammaturgia del coro, come spia della loro scelta interpretativa. Calenda propone una funzione e una presenza forte del coro: in *Eumenidi*, le Erinni, i demoni della memoria che perseguitano Oreste, sono interpretate da uomini in neri abiti femminili di stampo Otto-Novecento (i costumi sono di Elena Mannini), che si muovono secondo articolate coreografie su musiche ricche di eco

operistiche e risonanze da melodramma ottocentesco (musiche di Germano Mazzocchetti); in *Persiani*, il coro che circonda la Regina è presentato inizialmente come un gruppo di professori superstiti dal nostro recente passato "crociano" (così dichiara lo stesso regista), intenti a custodire, imbalsamata, la memoria e le tracce culturali di un mondo minacciato dalla guerra, rappresentato per allegoria e per frammento dal mosaico ellenistico-romano della battaglia di Isso. Anche nel finale di *Eumenidi* è presente un intervento tutto 'allegorico' del coro: il regista riporta in scena il coro di Ateniesi dell'Agamennone, in soprabito e borsalino, che scoppia in una risata digradante in pianto, offrendo un commento sarcastico alla presunta conciliazione – meglio: al fragile patteggiamento – tra la legge del sangue e il diritto della madre, difeso dalle Erinni, e l'*auctoritas* della polis e la *potestas* del padre, patrocinati dai nuovi dei olimpici.Giordano sceglie invece, per la messa in scena della commedia aristofanesca, di puntare sulla ricostruzione delle musiche antiche, contaminandole con evocazioni di armonie medio-orientali e della musica balcanica (musiche di Stefano Saletti). Il coro di *Vespe* è presentato con costumi – peplo chiaro, decorazioni dorate e *himation* scarlatto – che ricordano un indefinito, favolistico Oriente antico (costumi di Marina Luxardo). Inoltre le funzioni del coro – danza, canto e recitazione, che nelle tragedie dirette da Calenda sono condotte insieme – sono qui disgregate e assegnate a gruppi differenti: in scena sono presenti gruppi di musicisti, ballerini e attori, che si muovono in reciproca autonomia. La volontà di resa filologica del

testo, operata per prudenza rispetto a un dramma mai portato in scena in precedenza dall'INDA, spinge il regista a far cantare alcuni brani corali in greco antico, mentre il resto del testo mantiene nella traduzione tutta la lontananza dei riferimenti alla situazione politica e culturale dell'Atene del V secolo. L'esito dell'avvicinamento o, al contrario, del mantenimento di una distanza rispetto al testo classico nella resa dello spettacolo può conseguire dunque un effetto opposto rispetto all'intenzione che guida la scelta artistica: a riprova del fatto che spesso nell'osare il tradimento di una supposta autorità dell'originale a volte si riesce ad essere, allo spirito dell'antico, paradossalmente più fedeli.

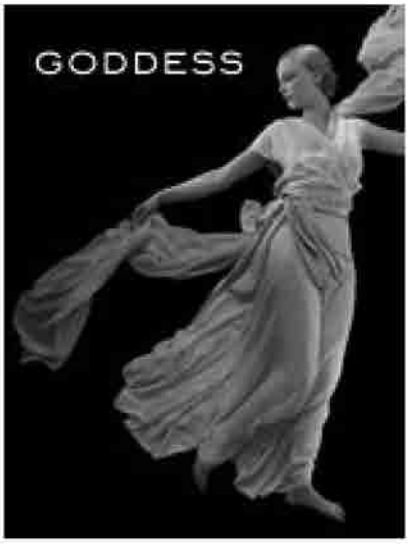
Sito ufficiale dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico: www.indafondazione.org

PEPLI E VENTILATE VESTI: DALLE DÈE ALLE DIVE
Presentazione della mostra: *Goddess*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1 maggio / 3 agosto 2003 (catalogo a cura di Harold Koda)

Lorenzo Bonoldi, Linda Selmin

Le vesti di Atena, Afrodite ed Era accanto agli abiti di Jackie Kennedy, Isadora Duncan e Jennifer Lopez: questa è l'idea che sta alla base della mostra *Goddess*, allestita a New York dal Costume Institute del Metropolitan Museum. In altre parole la storia dell'abito classico e/o classicheggiante rivisto e rivisitato attraverso i secoli, a partire dal '700 per arrivare a stilisti come Gucci, Yves Saint Laurent... 200 pezzi di design vintage e contemporaneo provenienti da case di moda, musei e collezioni private. Il drappeggio, la silhouette disegnata sopra la cintura, la linea del collo, tutte le varietà e le possibilità dell'abito femminile greco – chitone, peplo e *himation* – sono state studiate, copiate, ripetute ed eternate. Fra tutte queste il *leit motiv* più impiegato e quello di maggior fascino è sicuramente il drappeggio: usato ora per coprire ora per evidenziare, aderente o morbido, stimolo per l'invenzione di tecniche sempre nuove (come per le formule segrete di Mariano Fortuny o per le strutture complesse degli abiti di Madeleine Vionnet). E ancora un'attenta analisi del riuso selettivo di motivi decorativi e accessori che gli stilisti hanno scelto di riutilizzare come elementi facilmente riconoscibili, dotati di una forte carica evocativa: il mito condensato in un segno, in un unico particolare in cui è riassunta la ricca narrazione mitica, ormai banalizzata ma sempre efficace. L'attributo carico di storia, simbolo complesso della dea è diventato semplice accessorio, elemento comunque di distinzione, ma per divine mortali. Al di là dell'interesse per l'oggetto di una ricerca di questo tipo, che si inserisce a pieno titolo nel campo di indagine della Storia della tradizione classica, quello che vogliamo qui sottolineare è il taglio metodologico, museotecnico e museografico che sta alla base del progetto, pienamente

apprezzabile e godibile anche solamente nella proiezione della mostra nel mondo iperuranico del web. Il portare avanti il discorso attraverso il semplice accostamento di immagini, documenti e reperti costituisce infatti un'applicazione del metodo inventato da Aby Warburg, una storia spiegata per immagini, dai marmi del Partenone alla creazione di un nuovo olimpo di dèe in passerella.



The Accidental Botticelli. Vero falso o pubblicità ingannevole?

Recensione al quadro: *Diana ed Endimione*, icona promozionale per il film *The Accidental Detective*, regia di Vanna Paoli, Italia/USA 2003

Lorenzo Bonoldi

Fra i vari meccanismi della tradizione, uno dei più interessanti (e, in realtà, uno dei meno indagati) è rappresentato dalla falsificazione. Da sempre, per loro stessa natura, i falsi – siano essi copie, varianti o opere create *ex novo* 'alla maniera di' – moltiplicano, irradiano e tramandano forme, miti, temi e simboli della tradizione figurativa.

Per falso si intende un'opera creata nello stile di un determinato autore o di un determinato periodo storico con l'intento di essere spacciata per autentica: il grado di intenzionalità nell'opera del falsario è quindi determinante per distinguere un 'vero' falso da una copia creata per puro compiacimento estetico o per esercitazione accademica. L'operare del falsario presuppone peraltro un'approfondita conoscenza delle tecniche artistiche delle varie epoche storiche, tant'è che spesso la figura del falsario e quella del restauratore si sovrappongono.

Il quadro riprodotto qui sopra è un'opera realizzata per comparire nell'ultimo film di Vanna Paoli, *The Accidental Detective*. Nel contesto della *fictio* cinematografica, quindi, si tratta di un falso a tutti gli effetti. La trama de film è infatti tutta incentrata su una fantomatica opera di Sandro Botticelli, dipinta in occasione delle nozze di Amerigo Vespucci e rimasta poi nascosta per cinque secoli in un palazzo nel cuore di Firenze. La realizzazione dell'opera è stata affidata alla restauratrice fiorentina Caterina Toso, sotto la supervisione di Cristina Acidini, Soprintendente all'Opificio delle Pietre Dure di Firenze e autrice del romanzo *La Scritta sul vetro*, testo da cui è stato tratto il film.

Diana ed Endimione, tempera su tavola, 173,5 x 69 cm, icona promozionale per il film *The Accidental Detective*, regia di Vanna Paoli, Italia/Usa 2003 (prodotto con il contributo del Ministero per i Beni e le Attività culturali)

La tavola, per dimensioni identica al *Marte e Venere* della National Gallery di Londra (173,5 x 69 cm), raffigura il mito di Diana ed Endimione, tema raro per l'epoca alla quale si vorrebbe ascrivere l'opera, ma comunque consono alla tematica nuziale. Come spesso avviene nei casi di falsificazione, sono riconoscibili con precisione i modelli iconografici, spesso riprodotti in maniera speculare, a cui l'opera si ispira: la posa di Endimione, eccezion fatta per il capo, è quella del Marte della National Gallery invertita e anche il satiretto sullo sfondo deriva dall'opera londinese; il viso di Diana è la riproduzione speculare di quello di una delle Grazie della *Primavera*, e l'onda disegnata dai suoi capelli è presa a prestito da un'altra Grazia. Dalla *Primavera* derivano anche i calzari della Dea e il gesto eloquente della sua mano; la postura del corpo di Diana e il cane in primo piano, nonchè il bosco sullo sfondo, dipendono invece da uno degli episodi della *Novella di Nastagio degli Onesti.*

Dopo essere stata utilizzata per le riprese, la tavola è stata re-impiegata come immagine promozionale per il film: moltiplicata, stampata e divulgata su cartoline distribuite nelle città, l'immagine viaggia accompagnata dallo script: "Cinque secoli fa qualcuno ha nascosto questa tavola del Botticelli... dove? Scoprilo al cinema". Sul retro, il quadro è indicato con la didascalia: "Sandro Botticelli?, *Diana ed Endimione*, tempera su tavola, 173,5 x 69 cm". Da 'falso' vero e proprio l'opera è quindi diventata

l'immagine di una campagna pubblicitaria, se non ingannevole nel vero senso del termine, comunque tutta incentrata sulla dubbia autenticità del quadro. Va infatti notato che, se agli sguardi allenati l'opera si manifesta immediatamente come falsa, non è poi così ovvio che la sua non originalità sia riconoscibile agli occhi di tutti. E mentre l'immagine della tavola è impiegata in questa operazione pubblicitaria, anche l'originale viene fatto rientrare nel piano della campagna promozionale che prevede che l'opera viaggi insieme alla pellicola, divenendo oggetto di mini-esposizioni itineranti insieme ad una copia di *Venere e Marte* della National Gallery, realizzata dal restauratore fiorentino Alfio del Serra.

Al di là di tutto ciò, l'autentico valore di questa falsa epifania va riconosciuto nella capacità del mito antico di perpetuarsi e di sopravvivere all'oblio: lo *hieros gamos*, le nozze sacre fra una dea e un mortale, ha davvero garantito a Endimione l'immortalità. E alla sua immagine una nuova giovinezza.

Il vetro di Atena: Duilio Cambellotti, un esperimento italiano di arte totale

Presentazione alla mostra: Duilio Cambellotti. Opere dall'archivio, Ragusa, Castello di Donnafugata, 27 aprile / 17 luglio 2003

Monica Centanni, Peppe Nanni

La mostra di Ragusa e il catalogo su Duilio Cambellotti (a cura di Renato Miracco, con saggi di Anna Maria Damigella, Francesco Tetro, edizioni Mazzotta, Milano 2003) lasciano affiorare, visibile in filigrana sotto l'allestimento dell'esposizione e l'articolazione dei saggi critici, un nervo della cultura italiana del Novecento che si è teso produttivamente sotto la pelle della storia dell'arte contemporanea. Non pitture da cavalletto chiuse nell'atelier del pensatore e destinate ai collezionisti privati, ma vetrate e scenografie teatrali, illustrazioni grafiche, ceramiche e cartelloni pubblicitari: l'arte irradiante di Cambellotti non si lascia contenere dagli angusti confini di una tela e la sua accentuazione popolare non si presta alla produzione di opere commerciabili al minuto del mercato dell'arte.

Così scrive l'artista nel 1934: "Il libro, il giornale, il cinematografo, il teatro all'aperto! Queste opere sono le strade nuove dell'arte". L'eccesso di discrezione che la critica ha usato nei confronti della personalità di Cambellotti ha diverse motivazioni ma l'esito è comunque paradossale: infatti l'artista che fra i primi scelse forme plurime meno convenzionali di espressione e che con la sua opera, tecnicamente e mediaticamente di avanguardia, si era procurato successo e fama in vita, nella storiografia critica ha scontato la radicalità delle sue scelte pagando un grave pedaggio: un ritardo significativo nel riconoscimento del valore delle sue opere e dell'importanza della teorizzazione estetica che nei suoi scritti trova una forma elaborata e coerente.

Eppure la prospettiva di impegno che emerge dalle stesse note autobiografiche di Cambellotti è – sin dall'inizio della sua lunghissima carriera – estremamente nitida: non c'è arte, non c'è *prodigio*, se l'opera non sortisce l'effetto di modificare l'ambiente, se non è "qualche cosa che sorga dalla terra piatta", cambiando il profilo del paesaggio naturale, politico, intellettuale; al di fuori dell'opera che suscita un'esperienza esteticamente rivoluzionaria – sostiene l'artista – "c'è abilità, ingegno, mestiere, artificio, ma non arte". Nessuna retorica dell'opera assoluta, però: perché non c'è arte, ripete insistentemente Cambellotti nei suoi scritti e nelle sue opere, che non si risolva in comunicazione, magari affidandosi anche al supporto effimero di un cartellone stradale.

La vocazione e la passione pubblica dell'artista si svolgono sotto il segno di Atena, la dea a cui è significativamente dedicata la sua prima scultura. Il carattere greco del suo operare si riverbera in tutti gli aspetti della sua produzione: nella preoccupazione sociale, che non scade in generico filantropismo ma esige che sia facilitata la condivisione di esperienze della bellezza; nella sperimentazione artistica, mai anarchica, sempre sottoposta al rigore calcolante della misura: tanto che l'evocazione di un clima metafisico (nel senso dechirichiano) viene raggiunta con tecniche di eliminazione progressiva, di sottrazione di segni, perché *niente di troppo* ri-

manga. L'*opus* sposa così alchemicamente la pittura con la luce nella trasparenza delle vetrate, realizzando una fotosintesi tra classico e moderno che chiama a sviluppi ulteriori. Infatti, se i soggetti delle vetrofanie consentono a Cambellotti di dare corpo a una consapevole immaginazione civile, resta ancora da riscattare la fissità, quasi iconica, che quel supporto oggettivamente impone.

Per scongelare l'autorappresentazione pubblica l'artista sceglie il Teatro greco di Siracusa, dal 1914 salvato dal destino di rovina archeologica e riconsegnato vitalmente alla funzione della ripresa dei testi classici. E proprio a Siracusa Cambellotti lavorerà fino agli anni '40, reiventando la scena antica secondo uno stile che tende ad avvicinare l'estetica classica a soluzioni formali tenacemente e superbamente contemporanee. Nell'interruzione formale della scenografia, nello scarto rispetto al fondale descrittivo del dramma borghese, spezzando intenzionalmente il *continuum* con lo sfondo naturalistico, l'artista esalta la progressione di movimento della narrazione: fino a raccogliere il senso primo del dramma nel "grembo scenico" che, come in antico, è ambiente superlativamente artistico, cui prima funzione è concentrare l'attenzione sulla finzione, "evitando le distrazioni" del panorama naturale.

Ridando vita artistica allo spazio del Teatro greco, Cambellotti dà plasticamente corpo a una sintonia con l'antico che gioca la sua sfida in un'ardita linea stilistica di totale controtendenza rispetto alla vulgata kitsch-antiquaria dell'antico; e contemporaneamente rappresenta la nuova urgenza di uno spazio pubblico per la comunicazione della cultura di massa. Ma l'esito più notevole è nel percorso di ritorno: dal teatro alla politica. Se il Manifesto per la rappresentazione dei *Sette contro Tebe* a Siracusa del 1924 contiene il ritmo rapido di una sovrapposizione di fotogrammi (in mostra anche lo splendido bozzetto dall'Archivio), la ripresa dello stesso disegno nell'affresco *I Militi e la fondazione della città*, sul Palazzo Comunale di Latina (la città nuova sorta nel bonificato Agro pontino, 1934) compie uno scarto che permette di mitizzare il presente, mettendolo in movimento: il soggetto della politica si mostra in presa diretta, sceneggiando la realtà contemporanea.

Mundus, Annus, Homo. Il progetto editoriale Aragno-The Warburg Institute

Presentazione del convegno: "*Mundus, Annus, Homo*. Le edizioni dell'Istituto Warburg e l'opera di Aby Warburg", Roma, Goethe Institut, 30 maggio 2003

Benedetta Cestelli Guidi

Il 30 maggio si è svolta a Roma la presentazione della collana editoriale Nino Aragno Editore-The Warburg Institute, Londra. L'editore torinese si è assunto da qualche anno l'onere di pubblicare sia tutte le collane editoriali prodotte dal Warburg Institute – *Studies and Textes*, *Colloquia*, *Surveys and Texts*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* – sia le traduzioni italiane degli scritti e delle conferenze di Warburg. Il primo volume de *La Rinascita del Paganesimo antico e altri scritti* (1889-1913) e la corrispondenza tra Aby Warburg e Ernst Cassirer *Il mondo di ieri. Lettere*, entrambi curati da Maurizio Ghelardi, erano offerti agli occhi dei fortunati che affollavano la sala (si troveranno in libreria in autunno). A sostegno ed approfondimento critico degli scritti autografi di Aby Warburg – al cui interno la corrispondenza è di vitale importanza – sono stati indicati alcuni volumi di prossima uscita, a iniziare dall'inedito abbozzo della conferenza di Kreuzlingen del 1923 accompagnato per la prima volta dalle immagini scelte per l'occasione da Warburg, pronto per l'autunno. L'operazione editoriale, articolata nella pubblicazione di editi ed inediti e di testi critici, è gestita da un *gremium* di studiosi di alto livello e la sua cura è affidata a Ghelardi, il quale novera tra i suoi collaboratori Nicholas Mann con un volume sulla matura riflessione di Warburg su Giordano Bruno, Claudia Cieri Via con due saggi dedicati rispettivamente alla conferenza inedita su Rembrandt (1926) e alla mostra delle illustrazioni delle *Metamorfosi* di Ovidio (1927), Susanne Muller con un volume sulla corrispondenza tra Warburg e la moglie Mary Hertz, Charlotte Schoell-Glass e Karen Michels con la traduzione del diario tenuto da Warburg a Roma durante il 1929, Davide Stimilli con un volume su Franz Boll. Ghelardi curerà

inoltre il secondo volume della *Rinascita*, un primo volume di conferenze inedite ed il volume collettaneo sul viaggio americano. Chairman della conferenza-presentazione, in una sala gremita di studiosi, era Gerardo Marotta, presidente dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici di Napoli. Marotta ha salutato caldamente l'apparizione dell'editore Nino Aragno nel panorama culturale ricorrendo ad un motivo tipicamente warburghiano, laddove ha parlato della sua 'irruzione nella storia' quasi fosse una novella ninfa arrivata a scompigliare la politica editoriale italiana ed europea, grazie al suo forte impegno culturale ed economico. Nino Aragno infatti, presente ma schivo come si confà a chi tiene ben salde le redini di una massiccia operazione, presentava in quest'occasione solo una collana dell'ampio progetto cultural-editoriale teso al recupero della cultura classica; progetto articolato in varie collane editoriali curate dalle grandi istituzioni europee preposte alla ricerca sulle *humanities*, tra cui il Collège de France e la Scuola Normale Superiore di Pisa. Riproporre le basi comuni di un umanesimo civile europeo è stata l'urgenza indicata da Marotta che ha letteralmente tuonato contro l'attuale perdita di memoria collettiva, insistendo sulla necessità di rifondare l'entità europea sulla comune cultura classica. A Charles Hope, direttore del Warburg Institute, è toccato piuttosto sminuire il lascito intellettuale di Aby Warburg avanzando la vetusta lettura che lo vede esponente di un 'pensiero debole' i cui prodotti sono caratterizzati da "un'impenetrabilità e un carattere approssimativo". Nicholas Mann, ex direttore del Warburg Institute, al cui impegno si deve innanzitutto l'apertura dell'archivio londinese agli studiosi e la sua catalogazione, ha invece insistito sull'utilità e la necessità di consultare i materiali qui conservati per ridare tono e profondità ai pochi scritti di Warburg: è questo il lavoro che attende coloro che intendono oggi riflettere sullo studioso in maniera autonoma e finalmente svincolata dalla *Biografia Intellettuale* di E.H. Gombrich. Giovanni Pugliese Caratelli

si è soffermato sull'umanesimo di Warburg, accostato a quello di alcuni pensatori del '400 caratterizzati da una spiccata tendenza al misticismo, alla magia e all'astrologia, facendo così drizzare i capelli in testa a non pochi tra i presenti. Giacomo Marramao ha riportato la riflessione warburghiana all'interno del dibattito filosofico a lui contemporaneo – Cassirer e Benjamin – ricordando al pubblico l'importanza dell'attraversamento dei confini disciplinari nel campo delle *humanities*. Ha concluso la presentazione Ghelardi che si è rivolto al consistente pubblico dei più giovani studiosi, sottolineando l'importanza del loro contributo critico nello studio e nella comprensione dei nuovi materiali che si vanno via via pubblicando. In un eccesso di modestia Ghelardi ha paragonato la sua curatela della collana editoriale ad una di quelle figurine miniate che si trovano rappresentate sui bordi dei manoscritti, specificandone poi l'esatta collocazione sul bordo superiore del foglio: silente e presente figura di coordinatore e giudice imparziale.

Sito della casa editrice Nino Aragno Editore: www.ninoaragnoeditore.it
Sito del Warburg Institute: warburg.sas.ac.uk

Il mito di Arianna abbandonata, dissonanze e assonanze nella parola e nell'immagine

Recensione al sito: *Ariane de Catulle, figures d'Ariane*, a cura del Dipartimento di Lettere Antiche dell'Académie di Nancy-Metz

Mosè Viero

Fra le tante fonti antiche che raccontano il mito di Arianna celebre è il componimento LXIV del *Liber* catulliano: l'arrivo di Teseo a Creta, la sconfitta del Minotauro, la fuga dell'eroe con Arianna e il suo abbandono a Nasso sono inseriti come excursus narrativo perché ricamati sulla coltre nuziale, nel più vasto racconto delle nozze fra Peleo e Teti. Catullo raccoglie l'eredità degli autori precedenti, declinando la vicenda in termini prettamente sentimentali e concentrando l'attenzione sulla disperazione della fanciulla abbandonata.

Il sito, a cura del Dipartimento di Lettere Antiche dell'Académie di Nancy-Metz, molto ricco e innovativo se pur ancora *in fieri* in alcune sezioni, incentra la ricerca sul componimento catulliano, in un'analisi della figura di Arianna nella sua dicotomia: da ragazza minoica a regina delle menadi, da eroina abbandonata a furiosa vendicatrice. Si propone un duplice percorso: uno specificamente letterario, che si sviluppa dal *Liber* verso altre fonti relative al medesimo mito, e uno figurativo, concretizzato in una sorta di multiforme e ricca 'galleria' contenente esempi di rappresentazioni artistiche del mito di Arianna. Una terza sezione di carattere introduttivo propone un'analisi del mito, una lettura interpretativa dei testi, per proseguire con un'interessante sezione bibliografica che si sviluppa anche nel web: collegamenti ipertestuali (purtroppo non sempre attivi) ai pochi siti specifici su Arianna e ai molti siti sulla mitologia e la cultura antiche in generale.

La sezione letteraria, com'è ovvio, dedica ampio spazio a Catullo, presentando il suo componimento LXIV nel testo originale e in traduzione francese, corredato di note e commenti molto puntuali. Ma ciò che risulta utile e più interessante è il riferimento a tutte le fonti antiche relative al mito di Arianna, in testo originale e in traduzione francese: da Apollodoro a Igino a Pausania, tutti i grandi mitografi dell'antichità compaiono affiancati per una lettura comparata del mito. La complessità della figura di Arianna però si dispiega dalle fonti letterarie all'iconografia: le sue dissonanze e dicotomie, la feroce rabbia o il perdono quasi fatalistico, Arianna furiosa, Arianna clemente si espletano nella duplicità delle sue rappresentazioni figurative tanto che si può dire che Arianna è, iconograficamente, sintesi di due diverse *Pathosformeln*: l'estasi e la malinconia, la frenesia della ninfa appartenente al corteo dionisiaco e la pensosa depressione della divinità semidistesa. Purtroppo qui si ha la più grossa delusione e l'analisi proposta per la sezione letteraria non prosegue anche a livello rappresentativo. Se pur ogni immagine è corredata di didascalia e talvolta di un piccolo commento – e tutte le immagini sono cliccabili e linkate a siti con ulteriori e più dettagliate riproduzioni dell'opera – la sezione figurativa del sito non offre un percorso ragionato e lascia così i nessi tematici e visivi e la comparazione con la profondità dei testi in soggettiva, mentre la galleria di immagini si limita a una divisione in semplici categorie, gruppi e sottogruppi: le immagini antiche sono articolate in tre gruppi in base al soggetto (Arianna con Dioniso, Arianna con Teseo e Arianna in posture non identificabili) mentre le immagini di epoche successive sono solamente distribuite in due blocchi cronologici. Non ci sono commenti né analisi sulle trasformazioni e sulle eredità iconografiche della figura di Arianna e della sua postura, se pur risultino evidenti anche da un solo sguardo d'insieme, né vengono delineati percorsi interpretativi che allaccino fra loro testimonianze simili o contrarie; in altri termini, al sito manca la componente più propriamente 'iconologica', pur nella ricchezza e puntualità di lavoro.

pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
progetto grafico di Elisa Bastianello
editing a cura di Christian Toson
Venezia • Febbraio 2019

www.engramma.org

27
settembre/ottobre
2003

La Rivista di Engramma n. 27

Mazzucco | Mazzon | Bonoldi

Un ricordo di Aby Warburg

a cura di Katia Mazzucco e Nadia Mazzon

edizioni**engramma**

Direttore
monica centanni

Redazione
daniela sacco, linda selmin, katia mazzucco, alessandra pedersoli, lorenzo bonoldi, federica pellati, maria bergamo, claudia daniotti, elizabeth thomson, giulia bordignon, giacomo dalla pietà, sara agnoletto, luana lovisetto, valentina rachiele, luca tonin, giovanna pasini, valentina rachiele, monica centanni

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

© 2019
edizioni**engramma**
La Rivista di Engramma n. 27 | settembre/ottobre 2003
www.engramma.it
Sede legale | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia
Redazione | Centro studi classicA Iuav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia
Tel. 041 2571461
this is a peer-revewed journal

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 | Un ricordo di Aby Warburg di Gertrud Bing
Gertrud Bing

21 | Aby Warburg, 'ebreo di sangue, amburghese di cuore, d'anima fiorentino'
a cura di Katia Mazzucco

31 | L'arte dell'autoritratto: Francis Bacon a lezione da Rembrandt e Van Gogh
Nadia Mazzon

47 | Una galleria di autoritratti di Francis Bacon
Nadia Mazzon

57 | P&M |Venefiche Venuste Vanità
Lorenzo Bonoldi

Un ricordo di Aby Warburg di Gertrud Bing

Il 31 ottobre 1958, in occasione dello scoprimento del busto di Aby Warburg e della sua collocazione nella Kunsthalle di Amburgo, Gertrud Bing, che era stata la più stretta collaboratrice di Warburg, tenne una conferenza commemorativa. Nelle sue parole il tono ufficiale si mescola al ricordo di episodi divertenti e di aspetti inediti della vita dello studioso, restituendo un ritratto a tutto tondo dell'uomo e del Maestro. Il testo di Bing venne pubblicato in traduzione italiana nel 1960 nella "Rivista Storica Italiana", su proposta di Arnaldo Momigliano e Delio Cantimori.

Gertrud Bing

ABY M. WARBURG ("Rivista storica italiana" LXXII, 1960, pp. 100-113)

Nell'ottobre prossimo si compiranno i trenta anni dalla morte di Aby Warburg, e sono dodici mesi che il suo busto, esiliato nei magazzini della galleria sin dal principio dell'era hitleriana, ha ritrovato un posto degno e congeniale nella *Kunsthalle* della sua natia Amburgo, per le cure affettuose dei suoi amici e l'aiuto sollecito delle autorità municipali. A proposito di questo busto, modesto benché dignitoso, che ora fa parte di un gruppo di ritratti delle notabilità della sua città, vorrei rammentare uno di quei detti allegri, del Warburg, spesso ironici verso se stesso, che facevano della sua compagnia una esperienza così incantevole. Il busto fu modellato soltanto dopo la sua morte perché la moglie, benché scultrice esperta, non era mai riuscita a indurlo a posare. Tutt'al più, soleva dire il Warburg, vi si sarebbe adattato se ella avesse voluto fargli un monumento equestre, di grandezza naturale.

Dopo tanti anni tali ricordi fanno emergere la figura del Warburg nella memoria di quelli che lo conobbero di persona, come se egli vivesse ancora; ma come evocarla alla mente di tutti coloro per cui lo stesso nome non è più che un qualcosa del quale si è vagamente sentito parlare? Com'è possibile disegnare in pochi tratti la figura di un uomo che in ogni sua manifestazione recava in modo così notevole l'impronta dell'inconsueto? Se si chiede di lui a coloro che lo hanno ancora conosciuto, la risposta sarà probabilmente tutt'altro che chiara. Alcuni forse addirittura la maggioranza parleranno del suo spirito effervescente e citeranno qualche

sua parola di scherzo improvvisato con insuperabile, brillante e precisa fantasia linguistica. Qualcuno metterà in rilievo il rigore con il quale la sua vita si conformava alle leggi di condotta che egli si era scelto, che sempre lo sospingevano nella direzione dell'assoluto. Altri ancora ricorderà come potevano essere scomodi i suoi tentativi di rendere accettabili queste leggi ad un ambiente che non era affatto sempre disposto a porgergli ascolto. Nemmeno gli scolari o amici pei quali la sua conversazione scientifica è rimasta indimenticabile, saranno sempre in grado di dire in che cosa consistesse l'importanza di quei colloqui e che cosa li rendesse così straordinariamente efficaci. Il Warburg stesso soleva dire di sé ch'egli era "proprio l'uomo fatto per creare un bel ricordo". In questa ironica formulazione si trova al tempo stesso un riflesso della sua tragica consapevolezza che non gli era concesso vivere in una imperturbata armonia con se stesso o con le persone a lui vicine. Ma di fatto queste sue parole gli hanno dato ragione: il Warburg è diventato quasi una figura mitica.

Non diversamente sono andate le cose per la sua personalità scientifica. La raccolta dei suoi scritti pubblicati comprende solo due volumi. I risultati e le argomentazioni che gli hanno assicurato un posto particolare tra i grandi storici dell'arte della sua generazione, emergono da cinque o sei saggi capolavori di acribia storica, di sensibilità psicologica e di geniale padronanza del materiale, che però non sono di facile lettura. E anche questi saggi danno solo una parte di quanto la sua opera e la sua personalità abbiano significato per la ricerca scientifica. Per averne un quadro completo, bisognerebbe aggiungere a quei saggi i numerosi frammenti, i richiami, appunti e abbozzi che si trovano nelle carte da lui lasciate, e in formulazioni sempre rifatte e sempre di nuovo respinte. Bisognerebbe poter ricostruire le conferenze che egli teneva senza manoscritto, per le quali abbiamo solo schemi e notizie, e bisognerebbe rifare le molte conversazioni familiari in cui non si stancava mai di parlare di quel che muoveva il suo interesse scientifico. Bisognerebbe soprattutto aggiungere i lavori usciti da trentasei anni a questa parte a cura dell'Istituto che porta il suo nome. Penso che in quasi ognuno di essi si potrebbe individuare quello che nel contenuto o nel metodo risale a lui; e mi sembra perfino che ora, in uno sguardo retrospettivo, la sua figura scientifica potrebbe essere enucleata da questi lavori meglio di quanto sarebbe stato possibile in base ai soli suoi scritti, mentre egli era ancora in vita.

Per questo, oggi l'unica cosa possibile mi pare sia questa: far emergere dai miei ricordi alcuni tratti, per me caratteristici, della sua figura e coglier-

ne l'occasione per narrare del suo lavoro quel tanto che impedisca che la nostra commemorazione appaia soltanto una faccenda di patriottismo locale.

Una cosa vorrei mettere in rilievo subito: il Warburg non è stato uno studioso estraneo alle cose del mondo. Suo fratello Max soleva raccontare un aneddoto d'infanzia: egli e Aby, ragazzi di dodici e tredici anni, si erano un giorno divisi l'eredità. A Max e non ad Aby sarebbe passata la banca paterna, ma in cambio Max doveva promettere di comprare al fratello maggiore tutti i libri dei quali questi avrebbe avuto bisogno per i suoi studi. Quando poi Max Warburg aggiungeva che quella promessa era stata la più grossa cambiale in bianco da lui mai firmata in vita sua, il patto suonava come episodio tipico della fanciullezza d'un grande studioso che nella mente non ha null'altro che libri. E nel caso di uno studioso privato che ha coerentemente declinato tutte le chiamate universitarie che gli sono pervenute, non riesce difficile rimaner fermi a quest'idea. Ma se si pensa che il Warburg ha realmente creato una biblioteca scientifica che alla sua morte constava di circa 65.000 volumi e che ora ne conta circa 140.000, neppure in quell'aneddoto della fanciullezza si può disconoscere un certo istinto del meccanismo pratico della vita. Max Warburg stesso conosceva bene questa capacità del fratello, e ha sempre rilevato con quanta vivacità questi si interessasse delle faccende della banca e con quanta saggezza le giudicasse; soleva dire: "Mio fratello sarebbe diventato un ottimo banchiere". In particolare, il professore aveva fiuto per l'atmosfera delle crisi di Borsa, e quando egli si presentava inatteso dai fratelli, nel loro ufficio, dicendo: "Sento frusciare le ali dell'avvoltoio del fallimento", spesso aveva ragione. Il Warburg ha considerato la creazione della sua biblioteca né più né meno che una vocazione e una professione; e, per anni è stato l'unico bibliotecario di se stesso. Non molti saranno stati gli studiosi che avevano familiare come lui il mercato librario internazionale e che come lui strappavano alla stanchezza le tarde ore della serata per sfogliare giorno per giorno i cataloghi delle librerie antiquarie.

Egli applicava la stessa serietà alle cose della vita pubblica, e quando si riferivano all'arte o alla scienza subito ne faceva una causa sua. Anche in questi casi, egli non era mai disposto a venire a patti con la mediocrità, e non era davvero nelle sue abitudini di porsi sul "terreno dei fatti", come si suol dire con una certa bella frase. Ma forse più sorprendente apparirà un altro tratto della sua figura, specialmente nella luce esoterica che ora circonda il Warburg per le generazioni più giovani: la preoccupazione per

l'istruzione degli adulti. L'insegnamento serale allora non era ancora al centro di un interesse generale come di questi giorni; ma per lui costituiva il presupposto indispensabile di ogni vita scientifica feconda. Le sue lezioni al Volksheim ch'egli aveva aiutato a fondare non avevano nulla da invidiare per serietà scientifica a un corso di lezioni universitarie. In quelle conferenze, sia su Leonardo o su Dürer, o sul Primo Rinascimento fiorentino, ci sono molti particolari che sicuramente devono aver superato la capacità di comprensione dei suoi uditori. Ma questo non significava nulla: il suo segreto stava nel saper render accessibile a tutti, a giovani e vecchi, alle persone colte o ai semplici dilettanti, e perfino ai fanciulli, le cose alle quali teneva.

Il Warburg non era un pioniere accecato dall'idea che Amburgo dovesse avere una sua università. Qualche sua osservazione fa pensare che gli sembrasse più importante dischiudere anzitutto a una più larga cerchia di dilettanti interessati le biblioteche già esistenti, la *Stadtbibliothek* e la *Commerzbibliothek*, "indicare", come egli diceva, "a quei lettori potenziali la via del libro". Ma quando, una volta fondata l'Università, vi fu il pericolo che Ernst Cassirer venisse tolto alla sua cattedra di Amburgo da una chiamata a Francoforte, il Warburg non disdegnò di entrare nella lizza della polemica quotidiana. Fece pubblicare nello *Hamburger Fremdenblatt* il suo articolo "Perché Amburgo non deve perdere il filosofo Cassirer", perché fermamente convinto che il largo pubblico avesse il diritto di sapere che cosa fosse veramente in giuoco in simili questioni di chiamate accademiche. Qui si deve ricordare anche l'esposizione da lui progettata per il planetario di Amburgo, la cui attuazione egli non riuscì più a vedere. Essa consisteva in riproduzioni e modelli che illustravano la storia dell'astronomia e dell'astrologia, ed era il risultato di lunghi anni di ricerca erudita. Ma il fine ch'egli si era posto era quello di destare nel pubblico una coscienza storica. Non gli sembrava sufficiente che i visitatori si trovassero dinanzi agli occhi lo spettacolo del moto delle stelle come risultato bell'e pronto; essi dovevano trovare l'indicazione della storia che ha condotto alla nostra odierna immagine dell'universo.

A queste cose pensava, quando diceva di esser sempre tornato ad assicurare ai suoi concittadini: "La cultura non fa mai male". Ma sapeva prendere ben altro tono quando il suo senso d'integrità artistica e intellettuale veniva offeso da coloro che erano chiamati a sapere di che si trattava. Quando avvertiva questo pericolo e per queste cose aveva orecchio finissimo non vi era possibilità di compromesso e non c'era alcun riguardo

per la persona o per la sua posizione sociale; senza clemenza per coloro che egli riteneva responsabili del malfatto, ma anche senza considerare se così si rendesse inviso, egli si gettava nella battaglia con tutte le armi della sua penna e del suo spirito tagliente. Qualcuno ricorderà forse la sua lotta contro gli affreschi di Hugo Vogel nella Sala Grande del Municipio di Amburgo e l'articolo molto bellicoso che scrisse allora. Quando, molti anni dopo, durante la prima guerra mondiale, seppe che Hugo Vogel era stato chiamato nel Gran Quartier Generale per dipingere il ritratto ufficiale di Hindenburg, Warburg disse: "Ormai è certo che perderemo la guerra". Ed era tutt'altro che una battuta di spirito. Per lui, in queste cose, non esisteva nessuna zona di indifferenza e nemmeno di minore importanza. Così, egli protestò anche contro l'arredamento dei vapori della *Hapag* in stile Luigi XIV. Quella illusione di falso splendore non sarebbe servita che a far dimenticare ai passeggeri di essere esposti all'arbitrio di una forza naturale incalcolabile. Questa diffidenza del Warburg non aveva nulla a che fare coi rischi che in quell'epoca si correvano nell'attraversare i mari, rischi dei quali l'affondamento del *Titanic* è rimasto memento minaccioso. Era per lui una questione di principio: non tollerare un ottimismo di lega scadente e non abbandonarsi a un altezzoso senso di sicurezza mentre in ogni evento l'uomo deve dirsi fortunato pel solo fatto che se la cavi senza danni. Vi sono anche storielle di questo tipo meno serie: quando un giorno fu chiamato come perito davanti a una commissione che doveva deliberare se chiudere o continuare la collezione di calchi in gesso nella *Kunsthalle*, rispose al consueto riferimento burocratico ai precedenti e alle forti spese, con l'obiezione che la natura elargisce il gesso in quantità illimitate. Il termine "precedente" era per lui un panno rosso: coi precedenti si poteva uccidere ogni iniziativa. Mi ha fatto piacere sentire che la collezione dei calchi esiste tuttora.

Ma questa immagine di un Warburg militante ha bisogno di una integrazione. Non esisteva amico più fedele di lui. Quando sentiva che poteva tributare il proprio riconoscimento, lo faceva senza riserve, e la sua sacra insoddisfazione ammutoliva.

Questo senso di responsabilità nei confronti della cosa pubblica fa parte integrante della levatura morale del Warburg, e si sarebbe manifestato dovunque egli fosse vissuto. Ma Amburgo occupava pur sempre in lui un posto a parte. Con tutta la dovuta cautela, credo di poter dire che proprio nei suoi lavori scientifici fa capolino un pezzetto di Amburgo. Mi riferisco ai suoi contributi alla storia dell'arte e della civiltà di Firenze.

Ai nostri giorni la predilezione per l'arte fiorentina del Quattrocento è un po' passata di moda; ai tempi del Warburg era generale. Per opera di August Schmarsow il Warburg è andato a Firenze per la prima volta, come studente, e Schmarsow è stato il fondatore dell'Istituto tedesco per la storia dell'arte in quella città. Adolf Hildebrand, l'estetica del quale ebbe un forte influsso sul Warburg, viveva a Firenze. E Jacob Burckhardt, la cui trattazione domina ancora oggi la nostra immagine del Rinascimento, aveva attinto sostanzialmente a fonti e a documenti fiorentini. I lavori del Warburg si ricollegano al Burckhardt, e nessun apprendista può essere stato più chiaramente consapevole del suo debito di riconoscenza verso il maestro della propria arte di quel che sia stato Warburg nella sua ammirazione per Burckhardt. Ciò nonostante oggi possiamo dire che l'immagine del Rinascimento tracciata dal Warburg supera in molti punti quella del Burckhardt.

Il Warburg è vissuto a Firenze circa dieci anni nei primi tempi del suo matrimonio e lì è nata la sua figlia maggiore. Forse non sarebbe ritornato ad Amburgo se non avesse sentito che doveva allontanarsi dalla ricchezza di materiale che gli affluiva dall'archivio, dalle raccolte e dai tesori delle chiese, per poterlo elaborare e ripensare. Ogni parola da lui scritta su Firenze porta l'impronta di un rapporto personalissimo come non si incontra spesso in lavori scientifici. Si potrebbe quasi dire che con i suoi lavori su Firenze il Warburg ha scritto i suoi *Buddenbrooks*. Ancora nei suoi ultimi anni di vita, la sua lingua, la sua gesticolazione, tutto il suo atteggiamento lo facevano credere fiorentino a Firenze, e con la sua corporatura sottile e la sua testa scura ed espressiva, anche come fisionomia, a Firenze egli si staccava meno dall'altra gente che ad Amburgo. Non posso fare a meno di narrare qui una storia che non rientrerebbe affatto nel nostro discorso, se non fosse che ci mostra il Warburg fiorentino in azione. Un'estate circolavano voci di una epidemia di tifo, ed il Warburg correva da un ufficio all'altro per indurre le autorità a prendere disposizioni precauzionali ragionevoli. Ma l'esistenza del pericolo fu negata finché alla fine nell'acquedotto che da Fiesole portava l'acqua potabile a Firenze fu trovata la carcassa di un asino. Quando a questa notizia il Warburg si ripresentò negli uffici con amaro trionfo e con l'intenzione di elevare una vivace protesta, si ebbe la risposta: "Ma che! Era un asino così piccino!". È uno dei pochi casi di questo tipo che io conosca in cui perfino il Warburg si dichiarasse vinto.

Ma per intendere la sua affinità elettiva con la Firenze del Quattrocento, divenuta così importante dal punto di vista scientifico, bisogna ricordare che la Firenze di allora era una città-stato, e precisamente, in contrasto con gli altri Stati del Rinascimento eccettuata Venezia una repubblica; e che la funzione dirigente in seno a questa comunità era esercitata da un patriziato borghese mercantile. Credo che ci sia lecito supporre che nelle esperienze amburghesi del Warburg vi siano stati elementi che potevano trasformarsi senz'altro in una comprensione istintiva dei fiorentini nell'età medicea. Il Warburg era partito da ricerche sul cambiamento dello stile artistico nella seconda metà del Quattrocento, dunque da un problema formale familiare ad ogni storico dell'arte del suo tempo; e nel suo primo scritto aveva trattato dei dipinti mitologici del Botticelli, la *Nascita di Venere* e la cosiddetta *Primavera* alla quale avrebbe preferito dare il nome di *Regno di Venere*. In questo scritto si trova la osservazione che le caratteristiche stilistiche del Botticelli, chioma svolazzante e vesti mosse, si possono ritrovare anche nella poesia e teoria dell'arte di quell'epoca, e che dappertutto esse costituiscono indizi di una nascente predilezione per i modelli classici. Ma quest'osservazione non fu per lui più di un punto di partenza.

Cioè, gli anni dal 1450 al 1490 circa, dei quali egli s'interessava in particolare, erano l'epoca in cui in Firenze s'iniziava una trasformazione dell'intero stile di vita: e il Warburg si rese conto del fatto che i cambiamenti stilistici nell'arte monumentale ne costituivano solo una parte, poiché quella trasformazione si estese anche a tutti gli accessori della vita pratica; cominciò dunque di conseguenza a includere nelle sue considerazioni gli oggetti del fabbisogno quotidiano, e fece ricorso non solo alle grandi testimonianze letterarie, ma anche, anzi, prima d'ogni altra cosa, ai documenti privati. A questo modo creò per la storia dell'arte quello che nell'archeologia classica designiamo col termine di *Realienkunde*. Oggi possiamo riconoscere che era un'eredità del positivismo storico; al tempo del Warburg nessuno storico dell'arte si sarebbe interessato dei contratti d'affari dei Medici o del testamento di un loro socio nel quale non si parlasse d'arte, o delle lettere dei loro rappresentanti d'Oltr'Alpe che lamentano i cattivi affari; cose del genere erano lasciate agli storici dell'economia politica. Gli oggetti d'arredamento delle case rientravano, secondo l'opinione di allora, nell'artigianato, e le loro decorazioni sembravano troppo lontane per stile e per contenuto dai prodotti della cosiddetta arte libera per poter essere prese in considerazione o perché ci si potesse porre il problema che si poneva il Warburg: se in entrambi i casi la scelta del

contenuto figurativo non fosse stata determinata anche dall'uso al quale quegli oggetti erano destinati.

Porterò solo un esempio delle argomentazioni del Warburg. Dal carteggio dei Medici con i loro rappresentanti di Bruges risulta che essi si facevano spedire dalle Fiandre arazzi a metraggio. Queste stoffe preziose servivano per l'arredamento delle stanze, come rivestimenti delle pareti o come tendaggi da letto, e di preferenza rappresentavano, in grandi figurazioni, scene di storia antica. Se gli arazzi fossero stati alla corte di Carlo il Temerario, non ci meraviglieremmo a vedervi costumi borgognoni. Però Warburg fu colpito dal fatto che i Medici raccomandavano ai loro agenti, anch'essi italiani, di badare molto che sugli arazzi preparati per loro le figure fossero rappresentate "nella foggia di qua": dunque avevano una predilezione così forte per lo stile delle Fiandre da accettare con piacere le figure eroiche dei greci e dei romani nei costumi dei paladini di Borgogna. A questo modo perdeva ogni nebulosità quell'elemento che fino ad allora era stato designato, piuttosto vagamente, come influsso fiammingo sull'arte fiorentina, e che ora si presentava come il prodotto di una scelta consapevole le cui origini si potevano seguire; e le vie per le quali giunse a Firenze risultavano essere quelle del traffico normale e della mercatura.

Il modo tenuto dal Warburg, per delineare, servendosi di simili analisi dei particolari, la sua immagine della mentalità della borghesia fiorentina nel Quattrocento, è inimitabile; l'insegnamento che ne abbiamo avuto è che si possono far sentire voci umane articolate anche da documenti di scarsa importanza. Ma, dopo che il Warburg si fu reso conto che c'era un carico forte di tendenze di gusto preesistenti e di esigenze della vita pratica prima che la fioritura dello stile ideale potesse emergere vittoriosa, lo sviluppo dello stile anticheggiante del Pieno Rinascimento apparve molto più differenziato di prima. Lo svolgimento fiorentino di questo stile divenne la testimonianza principale del come la tradizione antica venne accolta nel Rinascimento e della parte che in questo fatto ebbe l'imitazione di esemplari dell'arte classica.

Si dovrebbe pensare che agli italiani sarebbe bastato guardarsi attorno nel proprio paese per riconoscere le testimonianze autentiche del passato greco-romano. Ma per giungere a questo punto ci volle parecchio tempo. Dapprima, come in tutta l'Europa medievale, così in Italia, l'antichità fu accolta in una forma modificata che aveva la sua origine nella tarda antichità. In questi ultimi decenni, le ricerche si sono concentrate sempre più

proprio su questo processo medievale di trasmissione, e oggi ne sappiamo di più e possiamo seguire il fenomeno meglio e in più campi di quanto fosse possibile ai tempi del Warburg.

Ma non è un caso che questa direzione delle ricerche risalga a uno storico dell'arte. Infatti le figure della mitologia antica erano sopravvissute nel ricordo da molto tempo prima che le testimonianze della letteratura e filosofia antica fossero riscoperte e divenute comprensibili. Esse erano anche rimaste, fino a un certo punto, sempre comprensibili; e questo perché erano tramandate in immagini in immagini che si erano conservate su pietra, in argilla, su metalli o su gemme. Si trattava solo di un numero esiguo di forme figurative che furono accolte dalle generazioni posteriori: ma queste poche forme tornarono sempre ad esser copiate. "L'uomo", soleva dire il Warburg, "vien lavorato con poca spesa".

Naturalmente si conoscevano già nel Quattrocento imitazioni singole dell'arte antica. Vi è un libro di schizzi che copiano sculture antiche, attribuito al Ghirlandaio, e al quale potrebbero aver attinto pittori e scultori del suo tempo per procurarsi i modelli. I rilievi tondi decorativi del cortile di Palazzo Medici sono imitazioni di gemme antiche i cui originali si trovavano in possesso di Lorenzo. Ma ci si era arrestati a constatazioni come queste; nessuno si era posto il problema delle intenzioni che determinavano la scelta entro il tesoro plastico antico. Si presupponeva che gli artisti del Quattrocento fossero animati da quella medesima venerazione per tutta l'antichità classica che era diventata la regola ovvia per ogni persona colta a partire dal Settecento. Anche il Warburg era partito in un primo tempo da imitazioni singole di quel tipo. Di questo tipo era la sua scoperta che Botticelli aveva attinto alla plastica neo-attica i modelli delle sue figure in movimento o librate in aria, quasi volanti. In un disegno che risale alla scuola del Botticelli, un gruppo di tre figure era stato copiato da un sarcofago antico che in quel tempo era murato nella scala di Aracoeli in Roma. Ma la svolta nuova che il Warburg ha impresso alla storia della tradizione non consiste nel chiedersi che cosa si fosse imitato, o da quale modello si fosse fatta l'imitazione: consiste invece nell'indagare il perché dell'imitazione data. Egli poté così constatare che gli artisti o i loro committenti e dotti consiglieri, quando sceglievano i loro modelli, non si preoccupavano in prima linea del contenuto delle opere antiche, ma del loro linguaggio mimico. Da modello del rapido movimento e della mimica nervosa delle figure del Botticelli fa l'atteggiamento della menade classica. Il gruppo di Apollo e Dafne in cui il dio cercava di afferrare l'amata, di-

venne il prototipo dell'inseguimento amoroso. E quando nel rilievo di una tomba a Santa Trinita in Firenze si dovette raffigurare il pianto funebre per il defunto ivi sepolto, si scelse come modello un sarcofago antico sul quale figure luttuose circondavano coi classici gesti del lamento funebre la salma di Meleagro.

Quando al Warburg si fu dischiuso questo significato degli antichi gesti espressivi, si poterono identificare numerosi esempi di questo tipo. Gli artisti del Quattrocento si servivano della mimica classica quando per essi si trattava di raffigurare momenti di massima commozione: lotta, trionfo, rapina, disperazione o lamentazione.

Il Warburg era scolaro di Hermann Usener, e quindi le ricerche sui miti gli erano state familiari fin dalla giovinezza. Ma egli non si è posto il problema del significato dei miti che nei tempi antichi avevano ispirato quelle raffigurazioni. Per lui queste ultime erano testimonianze di stati d'animo divenuti immagini. Per lui Medea non costituisce l'esempio di un archetipo, come sostiene C. G. Jung; la sua immagine non trascende la figura che le ha conferito il mito: essa si presenta come moglie gelosa o infanticida. Così, per l'espressione figurativa è indifferente che Proserpina rappresenti la morte e il risveglio della vegetazione o no; nella immagine che ci è stata tramandata Proserpina è diventata il prototipo del ratto violento. Tutte queste figure sono, come dice il Warburg, formule del *pathos* coniate nell'antichità. Le generazioni posteriori, scegliendo queste espressioni come modello, vi cercavano le tracce permanenti delle commozioni più profonde dell'esistenza umana per far propri i mezzi classici per esprimere queste esperienze elementari. Infatti le forme figurative già coniate serbano in sé il ricordo dei miti tragici dei Greci e riportano in tal modo al campo della religiosità.

Questo senso della origine della forma plasmata, questo senso che attraverso essa si comunichi la comprensione intuitiva di un contenuto psicologico e religioso, compenetra di sé tutta l'opera di ricerca del Warburg. Questo rapporto conferisce al suo linguaggio quel peculiare senso d'urgenza, benché esso non si scosti mai dal caso storico singolo che interessa la indagine del momento. Vi sono dei miti di cui egli non ha mai parlato perché lo colpivano troppo forte. Uno di questi è la storia di Edipo: e non credo che questa ritrosia sia spiegabile in modo esauriente con elementi psicoanalitici. Tuttavia il Warburg ha osato inoltrarsi in un campo nel

quale le figure classiche si presentavano non come formule del *pathos*, ma palesemente come demoni. Intendo riferirmi ai suoi studi sull'astrologia.

Non è difficile tracciare il ponte ideale che conduce dalle formule del pathos all'astrologia nei lavori del Warburg. Anche l'astrologia è una porzione di tradizione figurativa che si può seguire dalla tarda antichità fino al Rinascimento. I nomi e le figure dei pianeti e le figure dello zodiaco sono tuttora testimoni della fantasia mitopoietica che animava i Greci. Ma le immagini hanno subìto qui una trasformazione più allarmante che nelle formule espressive artistiche; esse sono passate attraverso le speculazioni cosmologiche di autori della tarda antichità, alessandrini, e nella astrologia medievale queste figure appaiono come demoni astrali, i quali influiscono sulla sorte di ogni singolo uomo secondo la casualità della loro posizione in cielo e l'arbitrio della loro natura antropomorfica: la prassi astrologica rappresenta un tentativo di stabilire e di prevenire le loro intenzioni osservando e calcolando i loro movimenti nel cielo.

Queste idee hanno avuto, come si sa, una funzione importante nella storia. Il Warburg ebbe ragione di occuparsene come storico, e il suo studio sull'astrologia e sulla credenza nel vaticinio dei mostri entro l'ambiente di Lutero e di Melantone, è un esempio complicato, ma in fondo sobrio, del suo metodo di comprendere una situazione storica in base a fonti figurative e documentarie. In questo studio egli ha emancipato quei resti di una fede pagana fatalistica dall'odiosità della mera superstizione e ha chiarito che la loro origine risale a idee religiose.

Ma in ultima analisi per il Warburg non si trattava di constatazioni di nessi storici di questo tipo. L'astrologia aveva per lui un significato che ci riguarda tutti: in essa si riflette la consapevolezza di quanto sia inadeguata l'esistenza umana. Inerme dinanzi al destino, l'uomo si rifugia nella magia; egli comincia a manipolare le immagini a suo danno. È vero che nell'idea che il malvagio Saturno possa contrariare la buona influenza del pianeta Giove vive ancora il ricordo della lotta fra Cronos e Zeus. Ma le raffigurazioni del mito qui non hanno più, come l'avevano nell'arte, la funzione di esemplari: sono diventati idoli che tengono l'uomo avvinto nella paura e nel terrore.

Però, nell'astrologia vi sono anche elementi più confortanti. Accanto al timore dei demoni vi si trovano gli avanzi di una spiegazione razionale del cosmo, anch'essa retaggio dei Greci. Il tentativo degli astrologi di seguire

i moti di questi corpi celesti in forma di demoni ha costituito, ancora nel Cinquecento, il punto di partenza delle osservazioni scientifiche di Tycho Brahe e di Kepler. Ma una volta calcolate le orbite dei pianeti sulla base della risorta logica scientifica dei Greci, la consapevolezza del rapporto fra universo e creatura umana non poteva non modificarsi fondamentalmente. Al posto della vicinanza tangibile degli astri che minacciavano di attaccare direttamente l'uomo, subentrò, per dirlo con le parole del Warburg, "lo spazio ideale della riflessione". Con questo non è detto che così l'umanità fosse stata emancipata una volta per sempre dal timore dei demoni e dalla credenza nel potere degli astri. Noi stessi abbiamo fatto l'esperienza che tali timori e credenze tornano sempre a ricomparire ogni qualvolta gli animi siano presi dall'inquietudine. Non abbiamo dimenticato ancora il profluvio di pronostici e di notizie della nascita di creature mostruose che si ebbero al momento della presa del potere di Hitler. E dappertutto i giornali danno oroscopi, e i piccoli settimanali di astrologia vengono letti con grande interesse. Il Warburg stesso raccontava come, dopo qualche conferenza in cui egli intendeva mettere alla berlina i pericoli della astrologia così com'è esercitata oggi, venisse gente da lui per dire: "Se un uomo dotto come Lei se ne occupa tanto, qualcosa di vero deve pur esserci".

Magia e logica, il volto bifronte dell'antichità che è divenuto il destino fatale della civiltà europea, sono anche i due poli fra i quali oscilla il pendolo della coscienza individuale. Il fatto che l'uomo torni sempre a ricadere nella magia non lo esime dal dovere di ritornare sempre a tentare di emanciparsi dalla sua tutela facendo ricorso al proprio pensiero. Con le parole del Warburg: "Bisogna sempre di nuovo liberare Atene dai ceppi di Alessandria".

Il Warburg credeva nel potere della ragione; era illuminista proprio perché conosceva tanto bene l'eredità dell'antichità demoniaca. Il *Laocoonte* di Lessing era stato l'influsso più forte che avesse sperimentato in gioventù: ed egli si sentiva obbligato all'insegnamento dell'illuminismo tedesco del Settecento. Per le stesse ragioni egli si sentiva altrettanto vicino a un'altra figura della storia tedesca, che si trova al centro della sua esposizione della fede demoniaca della Riforma: Martin Lutero. Il dover constatare perfino in Lutero una confusa fede nelle comete, nei mostri e nelle meteore inviate dal cielo come segnali d'allarme, faceva parte per il Warburg di quell'ambivalenza che egli ammetteva in ogni fenomeno storico. Tuttavia, e ciò nonostante, egli ha visto nella Riforma tedesca uno

dei grandi movimenti europei che hanno sgombrato la via al pensiero indipendente e che hanno condotto al riconoscimento del diritto che ha ogni singolo individuo di prendere le proprie decisioni in campo religioso e morale. La Riforma era stata per lui una forza progressiva.

Eccomi all'ultimo punto del pensiero di Warburg, che vorrei qui rendere ben presente. Egli proveniva da una casa paterna che teneva fermo alla tradizione dell'ebraismo ortodosso. Il Warburg compì il suo primo atto illuministico verso se stesso quando andò all'Università a Bonn; allora dichiarò ai genitori che da quel momento non avrebbe più osservato le leggi ebraiche sui cibi. Certo, avrebbe potuto farlo anche senza informarne i genitori, ma questa non sarebbe stata per lui una vera emancipazione; così si era aperta la via sulla quale poi doveva tanto procedere. Le condizioni generali degli anni delle grandi speculazioni dopo l'unità tedesca erano favorevoli all'assimilazione degli ebrei; ad Amburgo suo fratello Max e il Ballin, direttore della *Hapag* e amico di Max, si trovavano in posizioni influenti senz'altro riconosciute. Il Warburg stesso ha adempiuto il suo obbligo militare con una gioia e una coscienziosità addirittura commoventi. Egli non ha mai dimenticato che la Germania dell'Impero ha trattato bene gli ebrei, e anche in seguito non ascoltava volentieri le critiche che le si movevano. Ancora nel 1929 visitò a Roma l'ex cancelliere del Reich Bülow benché lo facesse forse con qualche malizia, perché gli era tanto simpatica la moglie italiana di Bülow. E benché egli si identificasse con la Germania così integralmente e senza riserve, come noi, la generazione successiva non avremmo più potuto fare, anche prima di Hitler, egli non si era mai liberato del tutto del senso della minaccia antisemita. Una sua piccola osservazione dice in proposito più di molte parole. Quando a Firenze, nella sua casa, un'amica della moglie sposò uno dei giovani colleghi del Warburg, ed egli avrebbe quindi avuto buone ragioni per partecipare al festoso evento, annotò invece nel suo diario: "Mary ed io non li abbiamo accompagnati in chiesa. È meglio che ci si meravigli del fatto che non ci siamo, che qualcuno si meravigli del fatto che ci siamo". Si deve forse alla lucidità derivante da quella scissione, che il Warburg fosse tra i pochi che in Germania trovarono inaudito il fatto di Bethmann-Hollweg sui "pezzi di carta" a proposito della violazione della neutralità belga. Nella prima metà di agosto del 1914, quando tutta la Germania s'inebriava di gioia per il successo dell'avanzata in Francia, troviamo nel suo diario le profetiche parole: "Noi vinciamo da morirne".

L'orgoglio per le peculiarità ebraiche che era sempre esistito nell'ortodossia e s'era poi sviluppato sotto la pressione dell'antisemitismo anche presso gli ebrei liberali, era estraneo al Warburg, il quale lo respinse sempre fermamente dovunque l'incontrasse. Egli aveva una sua risposta alla domanda su che cosa costituisca la distinzione fra gli ebrei e i popoli che li ospitano: "Abbiamo patito la storia universale per duemila anni più di loro". Non c'era altro, ma per chi conosce lo stile del Warburg non è difficile ravvisare in questa formulazione il nesso linguistico fra "patire", "pazientare" e "passione": *Amor fati.*

Non v'è dubbio che la sua persona avesse qualcosa del profeta del Vecchio Testamento. Tutti coloro che mai abbiano provato su di sé la pienezza e l'eloquenza della sua collera, debbono averlo sentito. Ma parlando di lui si pensa anche al detto di Federico Schlegel: lo storico è un profeta volto all'indietro. Il Warburg sentiva il suo compito scientifico come missione; parlava del "problema che lo comandava" e al quale egli obbediva senza ribellarsi nonostante gli acciacchi fisici, nonostante la incomprensione nella quale spesso s'imbatteva e nonostante i dubbi che su se stesso troppo spesso l'afferravano. Nel suo lavoro di ricerca, disse un giorno, non doveva "esservi nemmeno il sospetto d'un blasfemo giocare alla scienza".

E ora mi si consenta di chiudere con una piccola frase autobiografica scritta dal Warburg un giorno in italiano: "Ebreo di sangue, Amburghese di cuore, d'anima Fiorentino". Forse neppure lui sapeva esattamente quale rara fusione avessero compiuto in lui quei tre elementi.

Aby Warburg, 'ebreo di sangue, amburghese di cuore, d'anima fiorentino'
Note biografiche

a cura di Katia Mazzucco

Una piccola frase autobiografica scritta da Warburg un giorno in italiano:
"Ebreo di sangue, Amburghese di cuore, d'anima Fiorentino".
Forse neppure lui sapeva esattamente quale rara fusione avessero compiuto in lui quei tre elementi".
da Gertrud Bing, Aby M. Warburg, "Rivista storica italiana" LXXI, 1960, p.113

13 giugno 1866
Aby Warburg nasce ad Amburgo da una potente famiglia di banchieri ebrei.

1876-1885
Frequenta il Realgymnasium di Amburgo. A tredici anni rinuncia al diritto di primogenitura in favore del fratello Max, in cambio dell'impegno da parte di quest'ultimo a far fronte per tutta la vita a ogni sua richiesta di acquisto di libri. Nasce in questo modo leggendario la Biblioteca Warburg, il cui onere finanziario sarà sostenuto dalla famiglia durante tutta

la vita del suo fondatore. Nonostante l'opposizione dei familiari, decide di dedicarsi allo studio della storia dell'arte e, terminati gli studi superiori, trascorre sedici mesi presso la Gelehrtenschule des Johanneums per approfondire lo studio del greco, del latino e della storia antica.

1886
Inizia a Bonn lo studio della storia dell'arte, dell'archeologia e della filosofia. Segue le lezioni di Carl Justi, Henry Thode, Kekulé von Stradonitz, Hermann Usener, Karl Lamprecht.

1888
Si reca per il semestre estivo a Monaco, dove segue il corso di Storia dell'arte di A. Riehl e visita la Münchener Jubiläums-Kunst-Ausstellung, rimanendo positivamente colpito dal realismo dell'arte contemporanea. Alla fine di ottobre parte per Firenze con un gruppo di giovani studiosi tra i quali Ernst Burmeister, Max Jacob Friedländer, Hermann Ullmann al seguito di August Schmarsow, docente di Storia dell'arte a Breslavia. Poco dopo il suo arrivo a Firenze conosce la giovane artista di Amburgo Mary Hertz, sua futura moglie. Durante il soggiorno studia l'opera di Masolino e Masaccio alla Cappella Brancacci e comincia ad elaborare le ipotesi sull'arte del Primo Rinascimento fiorentino che confluiranno nella sua dissertazione. Comunica entusiasticamente alla famiglia i propri progetti e avanza le prime richieste di sovvenzioni per gettare le basi della propria collezione di libri e riproduzioni di opere.

1889
Torna a Bonn per il semestre estivo; il 24 maggio legge una relazione al seminario di Justi: *Abbozzo di una critica del Laocoonte di Lessing alla luce dell'arte del Quattrocento fiorentino*. A causa dello scetticismo di Justi nei confronti del suo metodo, Warburg lascia l'Università di Bonn e si reca a Strasburgo presso Hubert Janitschek, grande conoscitore del Rinascimento. Anche in questa città Warburg conduce studi in diversi campi, non disdegnando, per esempio, di tenere una relazione sui presupposti logici dei giochi d'azzardo in un seminario sul calcolo delle probabilità.

8 DICEMBRE 1892
Warburg presenta la dissertazione su Botticelli all'Università. Nel marzo dell'anno successivo si trova a Berlino, dove frequenta i corsi di psicologia di Hermann Ebbinghaus propedeutici alla facoltà di medicina, e riceve la notizia dell'accettazione della sua ricerca. Nello stesso anno svolge il servizio militare in un reggimento di artiglieria a cavallo. La tesi viene pubblicata l'anno seguente con il titolo *Sandro Botticellis "Geburt der Venus" und "Frühling". Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der Italienischen Frührenaissance* [*La "Nascita di Venere" e la "Primavera" di Sandro Botticelli. Ricerche sull'immagine dell'antichità nel primo Rinascimento italiano*, in *La rinascita del paganesimo antico*, La Nuova Italia, Firenze [1966] 1996 = RPA, pp. 1-58] e dedicata a Janitschek e all'archeologo Adolf Michaelis, l'altro maestro che ebbe a Strasburgo.

1893
Ottiene il congedo in ottobre e riparte per Firenze dove intraprende uno studio sulle feste fiorentine del XVI secolo a partire da alcuni disegni della

Biblioteca Nazionale, realizzati dal Buontalenti nel 1589 in occasione delle nozze del granduca Ferdinando de' Medici e Cristina di Lorena. Il lavoro viene pubblicato in italiano nel 1895 negli "Atti dell'Accademia del Reale Istituto Musicale di Firenze" (*I costumi teatrali per gli Intermezzi del 1589: i disegni di Bernardo Buontalenti e il "Libro di conti" di Emilio de' Cavalieri*) [RPA, pp. 59-107].

1895-1896
Si reca in America in occasione delle nozze del fratello Paul. Poco interessato alle mondanità della vita newyorchese, chiede l'assistenza della Smithsonian Institution di Washington per effettuare nel 1896 un viaggio attraverso le regioni degli indiani pueblos. Durante il viaggio raccoglie appunti, disegni, il nucleo di una interessante collezione di manufatti (donati nel 1902 al Völkerkunde Museum di Amburgo), e scatta circa 200 fotografie.

21 giugno 1897
Tornato in Germania, tiene la conferenza *Eine Reise durch das Gebiet der Pueblo-Indianer* in Neu-Mexico presso la Società per lo sviluppo della fotografia amatoriale di Amburgo e due mesi dopo un'altra conferenza (*Bilder aus dem Leben der Pueblo-Indianer in Nordamerika*) presso la Libera Associazione Fotografica di Berlino. Parte del materiale di viaggio alcuni disegni e fotografie vengono esposti anche in occasione della mostra *Das Kind als Künstler* (Kunsthalle di Amburgo, 1898). Pubblica l'articolo *Amerikanische Chap-books* sul numero di aprile della rivista "Pan".

1898
In maggio compie un viaggio a Parigi alla ricerca di materiale sulle feste di corte e sugli arazzi dei Valois; in agosto si reca in Inghilterra dove

conosce Walter Crane e Sidney Colvin. Il 13 ottobre, nonostante la forte opposizione delle due famiglie, sposa con rito cristiano la cattolica Mary Hertz, con la quale intratteneva una relazione da dieci anni. Con lei si trasferisce a Firenze e riprende le proprie ricerche sull'arte del Quattrocento e la sua committenza.

1899
Tiene alla Kunsthalle di Amburgo un ciclo di conferenze su Leonardo da Vinci riscuotendo un grande successo.

1900-1903
Progetta insieme all'amico filosofo André Jolles un romanzo epistolare sul tema della Nympha, approfondendo la sua ricerca sull'opera del Ghirlandaio. Nel 1901 pubblica il saggio *Flandrische und florenti-*

nische Kunst im Kreise des Lorenzo Medici um 1480. Nel 1902 pubblica altri due lavori: *Bildniskunst und florentinisches Bürgertum. Domenico Ghirlandaio in Santa Trinita: die Bildnisse des Lorenzo de' Medici und seiner Angehörigen*, e *Flandrische Kunst und florentinische Frührenaissance* [*Arte del ritratto e borghesia fiorentina: Domenico Ghirlandaio in Santa Trinita. I ritratti di Lorenzo de' Medici e dei suoi familiari*, RPA, pp. 109-146; *Arte fiamminga e primo Rinascimento fiorentino.* Studi, RPA, pp. 147-170]. Rinnova alla famiglia le richieste di appoggio finanziario per l'istituzione di una vera biblioteca.

1904–1907

Lascia definitivamente la casa fiorentina ma continuerà a recarsi frequentemente a Firenze nel maggio del 1904, e si trasferisce con i familiari ad Amburgo. Tiene una conferenza sui rapporti tra l'arte italiana e quella nordica, pubblicato con il titolo *Austausch künstlerischer Kultur zwischen Norden und Süden im 15. Jahrhundert* [*Scambi di civiltà artistica fra Nord e Sud nel secolo XV*, RPA, pp. 171-178]. Il lavoro sulle "Imprese amorose" viene tradotto e pubblicato in Italia dall'amico fiorentino Giovanni Poggi sul numero 3 del 1905 di "Rivista d'arte" (*Delle "imprese amorose" nelle più antiche incisioni fiorentine*) [RPA, pp. 179-191]. Carl Justi lo incoraggia a tentare l'abilitazione e Paul Clemen ne propone la candidatura, ma ritiene che Warburg, già trentottenne, abbia pubblicato troppo poco per la sua età. Nel 1906, impegnato nel comitato per l'organizzazione del Congresso di Storia dell'Arte di Dresda, gli viene proposta una cattedra a Breslavia, che però rifiuta. Così accade anche nel 1912 per una cattedra a Halle. Proseguono i progetti per la Biblioteca e le attività di divulgazione: le conferenze aperte al pubblico sono sempre più seguite e rinomate. Nel 1905 pubblica il saggio *Dürer und die italienische Antike* [*Dürer e l'antichità italiana*, RPA, pp. 193-200] presentato nell'ottobre dello stesso anno a un incontro di filologi tedeschi. Due anni dopo, nel 1907, pubblica anche la ricerca sugli arazzi e i panni dipinti (*Arbeitende Bauern auf burgundischen Teppichen*) [*Contadini al lavoro su arazzi di Borgogna,* RPA, pp. 201-210] e l'importante lavoro su Francesco Sassetti (*Francesco Sassettis letzwillige Verfügung*) [*Le ultime volontà di Francesco Sassetti*, RPA, pp. 211-246].

1908-1909

Approfondisce lo studio della storia della mitografia e dell'immaginario astrologico e nel novembre del 1908 interviene al *Verein für Hamburgi-*

sche Geschichte con uno studio sugli almanacchi delle divinità planetarie. Acquista una villa in Heilwigstraße ad Amburgo e vi si trasferisce con la famiglia e la già molto consistente raccolta di libri. Inizia così ufficialmente l'attività di Privatgelehrter. Nel 1909, in occasione del congresso di Monaco degli storici dell'arte, tiene una conferenza sulle raffigurazioni dei pianeti di un camino di Landshut. Lo studio approfondito della *Sphaera* di Franz Boll, saggio fondamentale sull'astrologia arabo-ellenistica, e il fecondo scambio di idee con lo studioso, gli forniscono una traccia fondamentale per l'interpretazione del ciclo di affreschi di Palazzo Schifanoia.

1910-1911
In viaggio verso Ferrara con il proprio assistente, Wilhelm Waetzoldt, e l'amico Carl Georg Heise, visita anche Venezia, Bologna e Ravenna. Nel 1911 incontra per la prima volta il giovane storico dell'arte viennese Fritz Saxl, che nel 1913 diviene suo assistente e con il quale condivide l'interesse per le illustrazioni astrologiche.

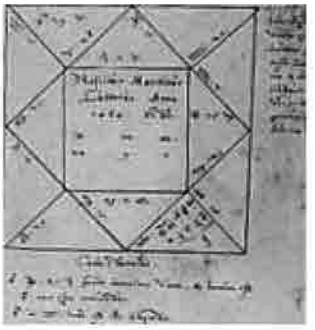
1912-1913
È fra i promotori del Congresso Internazionale di Storia dell'Arte che si svolge a Roma. In questa occasione tiene una conferenza che è ritenuta il battesimo dell'Iconologia: un'interpretazione degli affreschi di Palazzo Schifanoia sulla base della tradizione arabo indiana. Il lavoro viene pubblicato negli Atti del convegno nel 1922 con il titolo *Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara* [*Arte italiana e astrologia internazionale nel Palazzo Schifanoia di Ferrara*, RPA, pp. 247-272] assieme alla breve comunicazione sugli affreschi di Piero della Francesca, *Piero Della Francescas Constantinschlacht in der Aquarellcopie des Johann Anton Ramboux*. Nel marzo del 1913 pubblica nel supplemento illustrato dell' "Hamburger Fremdenblatt" una ricerca sugli arazzi dei Valois iniziata quindici anni prima, *Luftschiff und Tauchboot in der mittelalterlichen Vorstellungswelt* (*Burgundische Teppiche mit Darstellung der Alexandersage im Palazzo Doria in Rom*) [*Aeronave e sommergibile nella immaginazione medievale*, RPA, pp. 273-282]. Da sempre appassionato filatelista, nel 1913 offre all'editore Teubner un libro sulle raffigurazioni nei francobolli.

1914-1918
Nella primavera del 1914 è a Firenze per una conferenza sul primo Rinascimento italiano e lo stile classicheggiante, pubblicata in estrat-

to nel maggio dello stesso anno (*Der Eintritt der antikisierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance*) [*L'ingresso dello stile ideale anticheggiante nella pittura del primo Rinascimento*, RPA, pp. 283-307]. Per la prima volta elabora con Saxl la possibilità di trasformare la propria biblioteca in un istituto di ricerca vero e proprio. In ottobre esce il primo numero della rivista illustrata "La guerra del 1914", periodico pubblicato in italiano e nato dalla collaborazione con Georg Thilenius, direttore del museo di Amburgo per la cultura popolare, e Giulio Panconelli-Calza, studioso di fonetica. Il secondo e ultimo numero uscirà nell'aprile 1915. Prima e durante il conflitto mondiale concentra tutta l'attività della biblioteca nell'archiviazione dei resoconti dei media sull'andamento della guerra. Il conflitto che divide la Germania, sua patria d'origine, e l'Italia, suo paese d'adozione, è causa per lui di un grave dissidio interiore. Nel febbraio del 1915 presiede la sessione inaugurale dell'Istituto Germanico di Firenze, dopo essersi prodigato per la sua riapertura.

1919-1923

Colpito da un grave crollo nervoso, soffre di fobie, ossessioni e allucinazioni. Dopo alcuni mesi trascorsi tra Amburgo e una clinica privata di Jena, nell'aprile del 1921 si affida alle cure di Ludwig Binswanger a Kreuzlingen, in Svizzera, presso la clinica psichiatrica Bellevue, dove rimane fino al 1924. Prima del ricovero, porta a termine il saggio su Lutero per l'Accademia delle Scienze di Heidelberg, presentato dall'amico Boll il 25 aprile 1919. Nel 1920, grazie alle insistenze e alla collaborazione di Boll e Fritz Saxl (debito dichiarato nell'introduzione), il lavoro è pubblicato, con il titolo *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten* [*Divinazione antica pagana in testi ed immagini dell'età di Lutero*, RPA, pp. 309-390].



Su richiesta di Max Warburg, dal 1920 Fritz Saxl assume la direzione della biblioteca, trasformandola in un luogo di ricerca accessibile a tutti, occupandosi di convegni e pubblicazioni e attirando giovani studiosi tra i quali Erwin Panofsky, Ernst Cassirer, Gertrud Bing.

1923, 21 APRILE
Per dimostrare di essere nuovamente in grado di affrontare gli impegni della ricerca e della didattica, tiene una conferenza sul rituale del serpente rielaborando i materiali del viaggio compiuto ventisette anni prima nel Nuovo Messico. In una lettera del 26 aprile a Fritz Saxl esprime la ferrea volontà di non pubblicare questo testo. Nonostante questo preciso divieto, *Il rituale del serpente* è il suo primo scritto pubblicato in lingua inglese (1939), e tuttora lo studio più tradotto, noto e divulgato.

1924-1928
Torna ad Amburgo in agosto e riprende ufficialmente le attività di studio, ricerca e divulgazione con una serie di importanti conferenze e mostre, i cui materiali inediti confluiscono nell'ultimo grande progetto, il *Bilderatlas*. Nell'aprile del 1925 tiene una conferenza in memoria dello scomparso Franz Boll. In questa occasione allestisce una mostra sulle raffigurazioni astrologiche, riallestita per il Congresso degli Orientalisti (settembre 1926) e l'anno successivo per il Deutsches Museum di Monaco, e poi riprogettata per l'allestimento del Planetarium di Amburgo realizzato dopo la sua morte. Nell'agosto del 1925 vengono gettate le fondamenta del nuovo edificio della Biblioteca, inaugurato nel maggio del '26 con una conferenza su Rembrandt. Nell'aprile del 1927 allestisce un'esposizione sulle illustrazioni tratte da opere di Ovidio in occasione della visita ad Amburgo dell'Associazione delle Biblioteche della Germania Settentrionale. Nell'e-

state dello stesso anno organizza anche una mostra di francobolli. Invitato a Firenze nell'autunno del 1927 presso il ricostituito Istituto Germanico di Storia dell'Arte, apre le attività di studio con un intervento sugli arazzi dei Valois. Nell'anno accademico 1927-28 tiene seminari su Jacob Burckhardt all'Università di Amburgo.

Nella primavera del 1928 organizza una conferenza e una mostra sulla storia delle feste per i membri della Camera di Commercio di Amburgo. Realizza una prima serie di pannelli per l'*Atlante* e comincia a progettare la pubblicazione dell'opera.

1929
Intraprende un viaggio in Italia nel corso del quale visita Rimini, Roma, Ostia e S. Maria Capua Vetere. Il 19 gennaio 1929 tiene una conferenza alla Biblioteca Hertziana di Roma di fronte a grandi pannelli, presentando il progetto Mnemosyne. Tornato ad Amburgo riprende le sue riflessioni sull'opera di Manet, rielabora e modifica le sequenze di immagini dei pannelli dell'*Atlante* (penultima e ultima serie) e stende una introduzione all'rsquo;opera. Il 26 ottobre muore in seguito a un infarto cardiaco.

L'arte dell'autoritratto: Francis Bacon a lezione da Rembrandt e Van Gogh
Una galleria di autoritratti

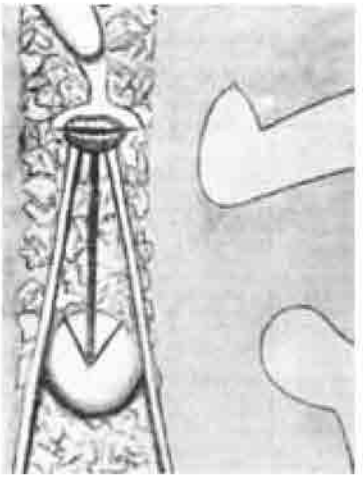
Nadia Mazzon

Galleria di autoritratti di Francis Bacon

"Per me l'arte è un'ossessione della vita e poiché siamo degli esseri umani, siamo noi il soggetto della nostra ossessione".
Francis Bacon

Dell'esperienza artistica di Francis Bacon è stata sottolineata l'assoluta originalità come pure una presunta mancanza di contatti con le realizzazioni pittoriche contemporanee o con le precedenti espressioni artistiche. In realtà i legami esistenti sono molteplici e intensi, come risulta sia dalle interviste rilasciate dall'artista, che dall'indagine approfondita della sua opera. Può essere interessante allora ricostruire, limitatamente all'ambito del ritratto e dell'autoritratto, quale sia stata l'influenza esercitata sull'opera di Bacon da parte di altri artisti, precisando che, sebbene il repertorio visivo a cui egli attinse fosse per sua stessa ammissione sterminato, gli autori che maggiormente ebbero un peso sulla sua poetica del ritratto sono sostanzialmente tre: Picasso, Rembrandt e Van Gogh. Dal lavoro sulla figura umana di questi maestri Bacon trasse gli insegnamenti che fuse nella sua pittura.

Picasso è l'artista che segnò profondamente gli esordi pittorici di Bacon, il quale dichiarava espressamente di aver deciso di dedicarsi alla pittura dopo aver visto, durante il suo soggiorno parigino alla fine degli anni venti, una mostra con i lavori del grande maestro spagnolo. Bacon era affascinato dalla soluzione che Picasso aveva dato, in quel periodo, al problema della rappresentazione della figura umana, attraverso la rea-



1| Pablo Picasso, *Donna in piedi*, olio su tela, 1927, collezione privata.
2 | Pablo Picasso, *Donna in grigio e nero*, olio su tela, 1928-1929, proprietà dell'artista.
3 | Pablo Picasso, *Donne e fanciulli in riva al mare*, olio su tela, 1932, Brema, Collezione M. Hertz.
4 | Francis Bacon, *Composition (figure)*, gouache, 1933, Londra, Marlborough International Fine Art.
5 | Francis Bacon, *Abstraction based on the human form*, olio su cartone, 1936.

lizzazione di figure "biomorfiche" che poco avevano a che fare con la rappresentazione realistica del corpo umano, ma che tuttavia riuscivano a rendere in maniera intensa l'idea della sua struttura: proprio in esse Bacon aveva trovato uno spunto ideale dal quale partire per elaborare la sua personale idea di pittura, (figg.1, 2, 3, 4, 5).

Figure distorte, irreali, rappresentate nell'atto di compiere operazioni assolutamente normali, costituivano una nuova forma di realismo:

> Più reale della stessa immagine resa attraverso una pittura illustrativa [...] perché oltre alla realtà del mondo esterno introduce la realtà inconscia (Bacon [1975] 1991).

Bacon riconduceva tale innovazione anche all'influenza esercitata sulla pittura da un nuovo orizzonte che si era aperto nella scienza del Novecento, la psicoanalisi:

> Dal Surrealismo in poi, o meglio da Freud in poi, il nostro modo di intendere il realismo è cambiato. Siamo più consapevoli, oggi, di quanto esso attinga all'inconscio (Bacon [1975] 1991).

L'approdo al nuovo esito formale dell'arte di Picasso appariva dettato dal bisogno di rappresentare una nuova, ulteriore dimensione della "realtà"; ma contemporaneamente permetteva di dare una risposta all'interrogativo sul senso e sul valore della pittura contemporanea e di superare l'impasse in cui essa era caduta dopo l'invenzione dei mezzi di riproduzione quali la fotografia e il cinema, che si proponevano, rispetto all'arte pittorica, come antagonisti nella riproduzione realistica della realtà: l'artista ritrovava così, per questa via, un senso al proprio fare.

Tuttavia, pur guardando a Picasso e all'esperienza cubista, Bacon tenta di ricucire anche i rapporti con la precedente tradizione figurativa: il rifiuto del passato era percepito dall'artista come un grosso pericolo per l'arte contemporanea e riteneva che la velleità intransigente di emanciparsi dalla tradizione avesse proiettato l'arte verso una deriva senza alcuna possibilità di approdo, come testimoniava il fenomeno dell'Astrazione. Bacon elabora, dunque, un linguaggio che non neghi l'aspetto della raffigurazione realistica, ma la reinventi completamente e per raggiungere questo obiettivo si avvale di un uso del colore che ha come punti di riferimento la lezione di Rembrandt e di Van Gogh.

Per Rembrandt, rispetto al ritratto dove le norme di raffigurazione sono fortemente codificate, l'autoritratto è l'ambito privilegiato nel quale sperimentare le possibilità espressive del colore; al tempo stesso egli mette in discussione l'immagine idealizzata e solenne dell'artista codificata da Dürer, adottando varie maschere che gli consentono di giocare con diversi ruoli: si raffigura, per esempio, nei panni del soldato, del borghese, del principe o del mendicante, proponendo il senso di una nuova identità che comincia a farsi più complessa e problematica, (figg. 6, 7, 8, 9, 10).

Un'eredità che sarà raccolta e rilanciata dai romantici nell'Ottocento, i quali videro nella vita e nell'opera del maestro olandese il prototipo dell'artista ribelle, proponendolo come un modello, che conoscerà poi

6 | Rembrandt, *Autoritratto con cappello piumato* (part.), olio su tavola, 1629, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.
7 | Rembrandt, *Autoritratto con pelliccia*, olio su tavola, 1634, Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.
8 | Rembrandt, *Autoritratto con gran cappello*, olio su tavola, 1632, Glasgow, Glasgow Museums, Collezione Burrell.
9 | Rembrandt, *Autoritratto con gorgiera e berretto*, olio su tavola, 1634, Firenze, Galleria degli Uffizi.
10 | Rembrandt, *Autoritratto con camicia ricamata*, olio su tela, 1640 ca., Londra, National Gallery.

11 | Francis Bacon, *Head II*, olio su tela, 1949, Belfast, Ulster Museum.
12 | Francis Bacon, *Self-portrait*, olio su tela, 1956, collezione privata.

una grande fortuna nel corso del Novecento. I primi autoritratti di Francis Bacon, che il pittore propone però in forma cifrata, sono due dipinti quali *Head I*, del 1948, e *Head II*, del 1949, (figg. 11, 12).

Non è un caso allora che il primo autoritratto esplicito di Bacon del 1956, quello cioè in cui sono chiaramente riconoscibili i tratti fisionomici dell'artista, presenti delle forti somiglianze con un lavoro di Rembrandt: l'*Autoritratto nei panni di mendicante* del 1630, (figg. 13, 14) .

13 | Francis Bacon, *Self-portrait*, olio su tela, 1956, collezione privata.
14 | Rembrandt, *Autoritratto nei panni di mendicante*, acquaforte, 1630, New York, Pierpont Morgan Library.

Ma esiste un punto preciso che avvicina l'opera di Bacon all'artista olandese. Simon Schama, nella sua biografia su Rembrandt, cita l'interpretazione data dallo studioso Perry Chapman di un autoritratto del 1628, in cui l'artista si raffigura di tre quarti con il volto fortemente in ombra. Secondo Chapman ci si troverebbe di fronte a una rappresentazione di sé secondo lo schema dell'artista melanconico (Schama [1999] 2000), (fig. 15). Schama però, partendo da questo , offre un'altra lettura dell'autoritratto di tre quarti e arriva ad affermare che:

> Rembrandt non poteva porsi nella fitta oscurità necessaria a produrre l'ombra profonda che cade sugli occhi e sulla parte superiore del volto e nondimeno creare un'immagine leggibile. Dunque, qualunque cosa sia questo dipinto, certo non è un'immagine realistica [...]. L'autoritratto rembrandtiano [...] è tutto deliberata invenzione (Schama [1999] 2000).

È proprio questo il nesso che interessa Bacon, in cui l'artista può trovare il fil rouge che collega il lavoro dei suoi maestri: Rembrandt, Van Gogh, Picasso, pur essendo vissuti in epoche diverse, erano comunque impegnati a cercare il modo di ricreare la realtà attraverso gli strumenti offerti dall'arte, con lo scopo di arrivare a riprodurla in maniera "più vera del vero": più vera di quella dalla cui osservazione erano inizialmente partiti.

Tramite fondamentale in tutto questo processo è la pittura e, soprattutto, il pensiero pittorico di Van Gogh l'uso di un colore denso, steso sulla tela con tratteggi spezzati che ricreano letteralmente la realtà, è per Bacon un'esperienza fondamentale (figg. 16, 17, 18):

15 | Rembrandt, *Autoritratto con baverino bianco*, olio su tavola, 1629, Monaco, Alte Pinakothek.

1 6 | Vincent Van Gogh, *Veduta della piana della Crau*, 1888, Amsterdam, Rijksmuseum Vincent Van Gogh.
17 | Vincent Van Gogh, *Paesaggio con cielo tempestoso*, olio su tela, 1890, Amsterdam, Rijksmuseum Vincent Van Gogh.
18 | Vincent Van Gogh, *Veduta della piana di Auvers* (part.), olio su tela, 1890, Monaco, Neue Pinakothek.

> Se Van Gogh è uno dei miei eroi è proprio perché penso che sia capace di essere quasi letterale e tuttavia, grazie al suo modo di stendere il colore sulla tela, ci dà una visione meravigliosa della realtà delle cose (Bacon [1975] 1991).

Bacon ha modo di vedere durante un viaggio nella regione della Crau, nel sud della Francia, all'inizio degli anni cinquanta come:

> Semplicemente per il suo modo di stendere il colore, Van Gogh sia riuscito a rendere questa regione così straordinariamente viva, pur restituendola per ciò che è una terra piatta, spoglia (Bacon [1975] 1991).

E in un'intervista rilasciata a Jean Clair, Bacon affermava che l'artista olandese aveva:

> [...Ho] dovuto re-inventare un modo di fare i paesaggi. Nessuno prima di lui aveva dipinto un paesaggio esattamente come l'ha dipinto lui. Mi può spiegare perché i suoi colpi di pennello spezzati hanno comunicato la realtà dell'immagine con maggior forza, [...] per chi guarda il quadro, e resa più chiara la vita? Mentre, in effetti, tutto ciò è completamente irrea-

> le, illusorio... in senso, voglio dire, letterale? E tuttavia ci conduce proprio nel cuore stesso della vita (Bacon [1971] 2000).

Attento lettore dell'epistolario di Van Gogh, Bacon amava anche citare spesso le parole di quest'ultimo quando intendeva chiarire la sua idea di realismo in pittura:

> Van Gogh [...] parla del bisogno di introdurre nella realtà delle trasformazioni che sono sì delle menzogne, *però più vere della verità letterale* (c.vo di chi scrive) [...] è l'unico modo in cui un pittore possa restituire l'intensità della realtà che cerca di catturare (Bacon [1975] 1991).

Ma l'influenza di Van Gogh su Bacon si esercita anche rispetto alla messa a punto di uno stile personale, basato sulla ricerca e lo sfruttamento delle opportunità creative offerte dall'imprevisto. In una lettera al fratello Theo, Vincent polemizzava contro i pittori che dipingevano solo soggetti esotici in studio:

> Ma andate un po' a sedervi fuori! Dipingete sul posto! Vi capiteranno ogni sorta di avventure. Per esempio, sulle quattro tele che riceverai ho dovuto togliere almeno un centinaio di mosche [...] senza contare la polvere, la sabbia eccetera, [...] quando si sono portate delle intelaiature per due ore attraverso la brughiera e le siepi, passando, un ramo o qualcos'altro avrà graffiato la tela (Lecaldano 1966).

Bacon, dal canto suo, stende il colore con pennellate vorticose e spezzate, applicate ora con impasti abbondanti che creano dei grumi o per velature, lo mescola con la sabbia o con la polvere, usa stracci, maglioni, spugne per confondere i contorni e le superfici o per creare l'effetto di una griglia sui volti, lancia malloppi di colore direttamente sulla tela per interrompere un lavoro quando gli riesce troppo facilmente, oppure applica sostanze per irruvidire la tela finché alcune fibre cedono e si rompono sollevandosi, creando così effetti inediti (Bacon 1985) (figg. 19, 20, 21, 22).

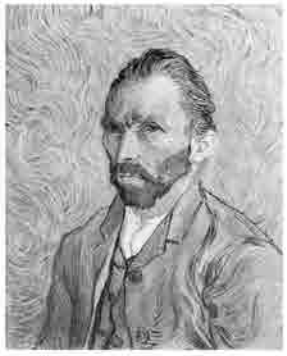
Potremmo dire che Bacon, inventando una tecnica pittorica ostica e faticosa, cerca di ricreare in studio quell'imprevisto che Van Gogh trovava in natura, dipingendo en plein air.

Infine non è secondario il fatto che l'emergere e l'affermarsi del genere dell'autoritratto nell'opera di Bacon derivi oltre che dal confronto con Rembrandt, proprio dal rapporto con l'arte di Van Gogh, di cui è possibile immaginare che Bacon si senta il continuatore ideale: non a caso egli dà

19 | Francis Bacon, *Three studies of Isabel Rawsthorne (on white ground)* (part.), olio su tela, 1965, collezione private.
20 | Francis Bacon, *Study for head of Isabel Rawsthorne*, olio su tela, 1967, collezione private.
21 | Francis Bacon, *Four studies for a self-portrait* (part.), olio su tela, 1967, Collezione Carlo Ponti.
22 | Francis Bacon, *Self-portrait*, olio su tela, 1976, Marsiglia, Musée Cantini.

inizio a una ricca produzione autoritrattistica dopo aver realizzato una serie di otto quadri che costituiscono uno studio dell'*Autoritratto sulla strada di Tarascon* realizzato da Van Gogh nel 1888 (oggi perduto in seguito ai bombardamenti della seconda guerra mondiale), (figg. 23, 24, 25, 26).

23 | Vincent Van Gogh, *Autoritratto sulla strada di Tarascon*, olio su tela, 1888, distrutto durante la seconda guerra mondiale.
24 | Francis Bacon, *Study for portrait of Van Gogh I*, olio su tela, 1956, Norwich, Robert e Lisa Sainsbury, University of East Anglia.
25 | Francis Bacon, *Study for portrait of Van Gogh IV*, olio su tela, 1957, Londra, Tate Gallery.
26 | Francis Bacon, *Study for portrait of Van Gogh VI*, olio su tela, 1957, Londra, Arts Council of Great Britain.



27 | Vincent Van Gogh, *Autoritratto*, olio su tela, 1888, Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum.
28 | Vincent Van Gogh, *Autoritratto*, olio su tela, 1889, Parigi, Musée d'Orsay.
29 | Vincent Van Gogh, *Autoritratto*, olio su tela, 1889, New York, Collezione J. A. Whitney.

Il pittore olandese si era sempre confrontato con la rappresentazione della figura umana e con l'autoritratto, ma, come risulta dal suo epistolario, Van Gogh riteneva che, in questo genere, i risultati da lui raggiunti non fossero all'altezza delle aspettative (figg. 27, 28, 29):

> In quanto a me, lavorerò, e qui o là qualcosa del mio lavoro resterà; ma quello che è Claude Monet nel paesaggio, chi lo farà nella figura dipinta? (Lecaldano 1966).

Bacon prende il testimone e assume questo ruolo: se Picasso aveva fatto scattare la scintilla che gli aveva indicato la strada della pittura come compimento del destino personale e quasi autobiografico dell'artista, Van Gogh e Rembrandt gli offrono il modo di accedere al tema che costituirà l'ossessione della sua vita: il ritratto (figg. 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36).

In Rembrandt, dunque, Bacon scopre, osservandone gli autoritratti, che:

> L'intero contorno del volto cambia costantemente. Pur mantenendo la cosiddetta aria di Rembrandt, è ogni volta completamente diverso; ed è per questo che comunica sempre nuove sensazioni (Bacon [1975] 1991).

Nella ricchezza cromatica della tavolozza di Van Gogh trova ispirazione per la realizzazione dei capolavori degli anni sessanta e nell'epistolario un riscontro fondamentale al suo particolare linguaggio artistico fondato sul bisogno di realismo che gran parte della pittura del Novecento aveva invece abbandonato: il realismo di Van Gogh, infatti, non poggiava sull'imitazione fedele dell'oggetto rappresentato, ma affondava le radici nel

30 | Rembrandt, *Autoritratto con le mani ai fianchi*, olio su tela, 1652, Vienna, Kunsthistorisches Museum.
31 | Rembrandt, *Autoritratto con bastone*, olio su tela, 1658, New York, Frick Collection.
32 | Rembrandt, *Autoritratto in figura di San Paolo*, olio su tela, 1661, Amsterdam, Rijksmuseum.
33 | Rembrandt, *Autoritratto con tavolozza e pennelli*, olio su tela, 1662, Londra, Kenwood House, lascito Iveagh.
34 | Rembrandt, *Autoritratto ridente*, olio su tela, 1669, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum.
35 | Rembrandt, *Autoritratto con mani giunte*, olio su tela, 1669, Londra, National Gallery.
36 | Rembrandt, *Ultimo autoritratto*, olio su tela, 1669, L'Aja, Mauritshuis.

37 | Anton Giulio Bragaglia, *Ritratto polifisiognomico*, 1913.

sentimento e nell'intuizione; è il realismo misterioso delle sensazioni, che con la sua forza e intensità è ancora in grado di comunicare alla sensibilità del moderno.

Tutte le suggestioni accumulate dalle lezioni dei maestri vengono da Bacon rielaborate e contaminate con quelle derivanti dalla fotografia: l'artista guarda tanto agli studi fotografici sulla figura umana di fine Ottocento e inizio Novecento, (fig. 37) quanto a semplici ritagli di giornale, quindi mescolati con immagini cinematografiche e con gli studi di Picasso del periodo 1905-1907, che culmineranno nel quadro *Les démoiselles d'Avignon*, nonché con i ritratti dell'artista spagnolo degli anni trenta (fig. 38), quando l'esperienza della scomposizione delle forme approda alla resa del modello secondo la modalità della sintesi dei diversi punti di vista e della simultaneità temporale delle differenti posizioni.

È interessante notare, ad esempio, come l'autoritratto del 1967, realizzato nella forma inedita, fino ad allora, del primo piano ravvicinato si ispiri ai volti delle *Démoiselles d'Avignon.* (figg. 39, 40)

Il fine ultimo di Bacon è creare un'immagine che acquisti totale autonomia rispetto allo spunto reale da cui trae origine: un'immagine di cui si

38 | Pablo Picasso, Ritratto di Dora Maar, olio su tela, 1937, Parigi, Musée Picasso.

39 | Pablo Picasso, Les démoiselles d'Avignon, olio su tela, 1906-1907, New York, Museum of Modern Art.
40 | Francis Bacon, Three studies for a self-portrait (part.), olio su tela, 1967, Germania, collezione privata.

possa dire che vive di vita propria. L'artista non si limita, quindi, a deformare il volto, ma lo sfalda e lo scompone arrivando a riprodurre l'effetto del movimento nella carne in disfacimento, e ottiene così un risultato che suggerisce non solo maggiore intensità e immediatezza ma tende a ricreare una nuova percezione della realtà attraverso la reinventata prospettiva pittorica. In questo modo la sua opera diventa anche lo specchio dello stato di lacerazione e divisione dell'anima moderna, riflessione sulla complessità e contradditorietà della condizione umana.Francis Bacon, fatta propria la lezione tecnica e teorica di Rembrandt e di Picasso, si propone però, nell'ambito del ritratto e dell'autoritratto, come erede e continuatore ideale del lavoro di Vincent Van Gogh, affermandosi come uno dei grandi maestri del Novecento anche per la capacità di rinnovare un genere e insieme di mettere in figura lo spirito di un'epoca.

Riferimenti bibliografici

Bacon [1975] 1991
F. Bacon, *La brutalità delle cose. Conversazioni con David Sylvester*, [1975] tr. it. di Nadia Fusini, Roma 1991.

Durham 1985
A. Durham, *Anmerkung über die Technik*, in *Francis Bacon*, catalogo della mostra (Stuttgart Staatsgalerie 19 ottobre 1985-5 gennaio 1986 e Berlin Nationalgalerie 7 febbraio-31 marzo 1986), London 1985, pp. 231-234.

Bacon [1971] 2000
F. Bacon, *Intorno alla pittura. Conversazioni*, [1971] tr. it. di Luigi Sasso, Genova 2000.

Lecaldano 1966
P. Lecaldano a cura di, *L'Opera pittorica completa di Van Gogh*, 2 voll., Milano 1966.

SCHAMA [1999] 2000
S. Schama, *Gli occhi di Rembrandt*, [1999] tr. it. di Paolo Mazzarelli, Daniela Aragno, Luca Vanni, Milano 2000.

Una galleria di autoritratti di Francis Bacon

Nadia Mazzon

Francis Bacon, Self-portrait, olio su tela, 1956, collocazione incerta, collezione privata

Francis Bacon, Self-portrait, olio su tela, 1958, Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden

Francis Bacon, Self-portrait, olio su tela, 1963, London, collezione privata

Francis Bacon, Study for portrait on folding bed, olio su tela, 1963, London, The Tate Gallery

Francis Bacon, Three studies for a self-portrait, particolare, olio su tela, 1967, Germania, collezione privata

Francis Bacon, Four studies for a self-portrait, olio su tela, 1967, Roma, collezione privata

Francis Bacon, Self-portrait, olio su tela, 1969, London, collezione privata

Francis Bacon, Three studies for portraits (including self-portrait), olio su tela, 1969, Pavia, collezione privata

Francis Bacon, Self-portrait, olio su tela, 1970, London, collezione privata

Francis Bacon, Two studies for a self-portrait, olio su tela, 1970, collocazione incerta, collezione privata

Francis Bacon, Self-portrait, olio su tela, 1971, Paris, Louise and Michel Leiris Collection

Francis Bacon, Self-portrait, olio su tela, 1972, collocazione incerta, collezione privata

Francis Bacon, Self-portrait, olio su tela, 1972, collocazione incerta, collezione privata

Francis Bacon, Self-portrait, olio su tela, 1972, Switzerland, collezione privata

Francis Bacon, Self-portrait, olio su tela, 1972, collocazione incerta, collezione privata

Francis Bacon, Three studies for self-portrait, olio su tela, 1973, collocazione incerta, collezione privata

Francis Bacon, Self-portrait, olio su tela, 1973, collocazione incerta, collezione privata

Francis Bacon, Self-portrait, olio su tela, 1973, collocazione incerta, collezione privata

Francis Bacon, Self-portrait, olio su tela, 1973, collocazione incerta, collezione privata Francis

Francis Bacon, Study for self-portrait, olio su tela, 1973, collocazione incerta, collezione privata

Francis Bacon, Three studies for self-portrait, olio su tela, 1974, Bogotà, Colecciòn Carlos Haime

Francis Bacon, Sleeping figure, olio su tela, 1974, New York, collezione privata

Francis Bacon, Self-portrait, olio su tela, 1975, collocazione incerta, collezione privata

Francis Bacon, Self-portrait, olio su tela, 1976, Marsiglia, Musée Cantini

Francis Bacon, Two studies for self-portrait, olio su tela, 1977, collocazione incerta, collezione privata

Francis Bacon, Triptych, particolare, olio su tela, 1977, collocazione incerta, collezione privata

Francis Bacon, Self-portrait, olio su tela, 1978, collocazione incerta, collezione privata

Francis Bacon, Three studies for self-portrait, olio su tela, 1979, New York, The Metropolitan Museum of Art

Francis Bacon, Study for self-portrait, olio su tela, 1979, collocazione incerta, collezione privata

Francis Bacon, Three studies for self-portrait, olio su tela, 1980, collocazione incerta, collezione privata

Francis Bacon, Study for self-portrait, olio su tela, 1980, collocazione incerta, collezione privata

Francis Bacon, Study for self-portrait, olio su tela, 1981, Wuppertal, Von der Heydt Museum

Francis Bacon, Study for self-portrait, olio su tela, 1982, New York, collezione privata

Francis Bacon, Three studies for self-portrait, olio su tela, 1983, Honolulu, Academy of Arts

Francis Bacon, Study for self-portrait, olio su tela, 1985-86, London, Marlborough International Fine Art

Francis Bacon, Self-portrait, olio su tela, 1987, collocazione incerta, collezione privata

P&M |Venefiche Venuste Vanità
Da allegoria della Vanitas a simbolo della femme fatale

Lorenzo Bonoldi

Risemantizzazione dell'immagine del teschio nella campagna per un profumo, adombrata nella figura della bella che si specchia: da allegoria della Vanitas a simbolo della femme fatale

a sin. Charles Allen Gilbert , All is Vanity (fine del XIX secolo)
a dex. Immagine pubblicitaria per un profumo il cui nome suona "veleno" (Francia, 2003)

pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
progetto grafico di Elisa Bastianello
editing a cura di Christian Toson
Venezia • marzo 2019

www.engramma.org

28
novembre **2003**

La Rivista di Engramma n. 28

Settis | Gelussi | Lovisetto | Bonoldi | Bordignon

L'*Einleitung* di Warburg

A cura del Seminario Mnemosine

edizioni**engramma**

Direttore
monica centanni

Redazione
daniela sacco, linda selmin, katia mazzucco, alessandra pedersoli, lorenzo bonoldi, federica pellati, maria bergamo, claudia daniotti, elizabeth thomson, giulia bordignon, giacomo dalla pietà, sara agnoletto, luana lovisetto, valentina rachiele, luca tonin, giovanna pasini, valentina rachiele, monica centanni

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

© 2019
edizioni**engramma**
La Rivista di Engramma n. 28 | novembre 2003
www.engramma.it
Sede legale | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia
Redazione | Centro studi classicA Iuav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia
Tel. 041 2571461
this is a peer-revewed journal

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 | Bilderatlas Mnemosyne. Einleitung
Aby Warburg

17 | Il *Satiro* di Mazara del Vallo e i suoi modelli
Salvatore Settis

21 | Epifanie del 'Satiro danzante': dal Rinascimento all'antico (e ritorni)
Marianna Gelussi

31 | Scheda sul *Satiro* di Mazara del Vallo: dati e interpretazioni
Luana Lovisetto

35 | GALLERIA | Galleria dei ritratti di Isabella d'Este: un aggiornamento
a cura di Lorenzo Bonoldi

47 | P&M | L'enigma della bellezza
Lorenzo Bonoldi, Giulia Bordignon

Bilderatlas Mnemosyne. Einleitung

Aby Warburg

L'Introduzione a *Mnemosyne* è l'unico testo compiuto di Aby Warburg sul progetto *Bilderatlas*. Warburg scrisse l'*Einleitung* nel 1929, ai fini della presentazione editoriale dell'Atlante. Su questo breve saggio, trasposto in redazione dattiloscritta da Gertrud Bing, sembra non esservi stata un'ulteriore revisione da parte dell'autore. Di seguito si pubblica il testo in lingua originale, secondo l'edizione a cura di Martin Warnke (con la collaborazione di Claudia Brink), Akademie Verlag, Berlin 2000, pp. 3-6. Una versione italiana del testo, ridotta e commentata, è pubblicata in Engramma, a cura di Giulia Bordignon.

Bewußtes Distanzschaffen zwischen sich und der Außenwelt darf man wohl als Grundakt menschlicher Zivilisation bezeichnen; wird dieser Zwischenraum das Substrat künstlicher Gestaltung, so sind die Vorbedingungen erfüllt, daß dieses Distanzbewußtsein zu einer sozialen Dauerfunktion werden kann, deren Zulänglichkeit oder Versagen als orientierendes geistiges Instrument eben das Schicksal der menschlichen Kultur bedeutet. Dem zwischen religiöser und mathematischer Weltanschauung schwankenden künstlerischen Menschen kommt das Gedächtnis sowohl der Kollektivpersönlichkeit wie des Individuums in einer eigentümlichen Weise zur Hilfe: nicht ohne weiteres Denkraum schaffend, wohl aber an den Grenzpolen des psychischen Verhaltens die Tendenz zur ruhigen Schau oder orgiastischen Hingabe verstärkend. Es setzt die unverlierbare Erbmasse mnemisch ein, aber nicht mit primär schützender Tendenz, sondern es greift die volle Wucht der leidenschaftlich-phobischen, im religiösen Mysterium erschütterten gläubigen Persönlichkeit im Kunstwerk mitstilbildend ein, wie andererseits aufzeichnende Wissenschaft das rhythmische Gefüge behält und weitergibt, in dem die Monstra der Phantasie zu zukunftsbestimmenden Lebensführern werden. Um die kri-

tischen Phasen im Verlauf dieses Prozesses durchschauen zu können, hat man sich des Hilfsmittels der Erkenntnis von der polaren Funktion der künstlerischen Gestaltung zwischen einschwingender Phantasie und ausschwingender Vernunft noch nicht im vollen Umfang der durch ihre Dokumente bildhaften Gestaltens möglichen Urkundendeutung bedient. Zwischen imaginärem Zugreifen und begrifflicher Schau steht das hantierende Abtasten des Objekts mit darauf erfolgender plastischer oder malerischer Spiegelung, die man den künstlerischen Akt nennt. Diese Doppelheit zwischen antichaotischer Funktion, die man so bezeichnen kann, weil die kunstwerkliche Gestalt das Eine auswählend umrißklar herausstellt, und der augenmäßig vom Beschauer erforderten, kultlich erheischten Hingabe an das geschaffene Idolon schaffen jene Verlegenheiten des geistigen Menschen, die das eigentliche Objekt einer Kulturwissenschaft bilden müßten, die sich illustrierte psychologische Geschichte des Zwischenraums zwischen Antrieb und Handlung zum Gegenstand erwählt hätte. Der Entdämonisierungsprozeß der phobisch geprägten Eindruckserbmasse, der die ganze Skala des Ergriffenseins gebärdensprachlich umspannt, von der hilflosen Versunkenheit bis zum mörderischen Menschenfraß, verleiht der humanen Bewegungsdynamik auch in den Stadien, die zwischen den Grenzpolen des Orgiasmus liegen, dem Kämpfen, Gehen, Laufen, Tanzen, Greifen, jenen Prägrand unheimlichen Erlebens, das der in mittelalterlicher Kirchenzucht aufgewachsene Gebildete der Renaissance wie ein verbotenes Gebiet, wo sich nur die Gottlosen des freigelassenen Temperaments tummeln dürfen, ansah. Der Atlas zur Mnemosyne will durch seine Bildmaterialien diesen Prozeß illustrieren, den man als Versuch der Einverseelung vorgeprägter Ausdruckswerte bei der Darstellung bewegten Lebens bezeichnen könnte.

Er will in seiner bildmaterialen Grundlage zunächst nur ein Inventar sein der antikisierenden Vorprägungen, die auf die Darstellung des bewegten Lebens im Zeitalter der Renaissance mitstilbildend einwirkten.

Eine solche vergleichende Betrachtung mußte sich, besonders da systematisch zusammenfassende Vorarbeiten auf diesem Gebiet fehlen, auf die Untersuchung des Gesamtwerkes von wenigen Hauptkünstlertypen beschränken, dafür aber versuchen, durch eine tiefer eindringende sozialpsycholgische Untersuchung den Sinn dieser gedächtnismäßig aufbewahrten Ausdruckswerte als sinnvolle geistestechnische Funktion zu begreifen.

Schon 1905 war dem Verfasser bei solchen Versuchen die Schrift von Osthoff über das Suppletivwesen der indogermanischen Sprache zu Hilfe gekommen: er wies zusammenfassend nach, daß bei Adjektiven und Verben ein Wortstammwechsel in der Komparation oder Konjugation eintreten kann, nicht nur ohne daß die Vorstellung der energetischen Identität der gemeinten Eigenschaft oder Aktion darunter leidet, obwohl die formale Identität des wortgeformten Grundausdrucks wegfällt, sondern daß der Eintritt eines fremdstämmigen Ausdrucks eine Intensifikation der ursprünglichen Bedeutung bewirkt.

Mutatis mutandis läßt sich ein ähnlicher Prozeß auf dem Gebiet der kunstgestaltenden Gebärdensprache feststellen, wenn etwa die tanzende Salome der Bibel wie eine griechische Mänade auftritt, oder wenn eine fruchtkorbtragende Dienerin Ghirlandajos im Stil einer ganz bewußt nachgeahmten Victorie eines römischen Triumphbogens herbeieilt.

In der Region der orgiastischen Massenergiffenheit ist das Prägewerk zu suchen, das dem Gedächtnis die Ausdrucksformen des maximalen inneren Ergriffenseins, soweit es sich gebärdensprachlich ausdrücken läßt, in solcher Intensität einhämmert, daß diese Engramme leidenschaftlicher Erfahrung als gedächtnisbewahrtes Erbgut überleben und vorbildlich den Umriß bestimmen, den die Künstlerhand schafft, sobald Höchstwerte der Gebärdensprache durch Künstlerhand im Tageslicht der Gestaltung hervortreten wollen.

Hedonistische Ästheten gewinnen die wohlfeile Zustimmung des kunstgenießenden Publikums, wenn sie solchen Formenwechsel aus der Pläsierlichkeit der dekorativen größeren Linie erklären. Mag wer will sich mit einer Flora der wohlriechenden und schönsten Pflanzen begnügen, eine Pflanzenphysiologie des Kreislaufs und des Säftesteigens kann sich aus ihr nicht entwickeln, denn diese erschließt sich nur dem, der das Leben im unterirdischen Wurzelwerk untersucht. Der Triumph der Existenz trat, von der Antike plastisch präfiguriert, in der ganzen erschütternden Gegensätzlichkeit von Lebensbejahung und Ich-Verneinung vor die Seele der Nachfahren, die sie auf den Heidensarkophagen Dionysos im Taumelzuge seines orgiastischen Gefolges erblickten und auf den römischen Siegesbögen den Triumphzug des Imperators. In beiden Symbolen Massenbewegung in der Gefolgschaft eines Herrschers; aber während die Mänade das im Wahnsinn zerrissene Böcklein zu Ehren des Rauschgottes schwingt, liefern römische Legionäre die abgeschnittenen Köpfe der Bar-

baren dem Caesar wie einen fälligen Tribut im geordneten Staatswesen ein (wie denn auch der Kaiser auf den Reliefs als Vertreter kaiserlicher Fürsorge für seine Veteranen gefeiert wird).

Freilich das Colosseum, wenige Schritte vom Konstantinsbogen, erinnert den Römer des Mittelalters und der Renaissance unerbittlich daran, daß der menschenopfernde Urtrieb im heidnischen Rom seine Kultstätte erzwungen hatte, und bis auf den heutigen Tag bleibt Roma die unheimliche Doppelheit des Siegerkranzes des Imperators und der Märtyrer.

Mittelalterliche Kirchenzucht, die in der Kaiservergottung ihren gnadenlosen Feind erlebt hatte, würde ein Monument wie den Konstantinsbogen zerstört haben, wenn sich nicht, durch später hineingesetzte Reliefstreifen begründet, die Heroismen des Kaisers Trajan unter dem Mantel des Konstantin hätten erhalten dürfen.

Die Kirche selbst hatte durch eine Sage, die noch bei Dante lebt, die gloriose Selbstherrlichkeit der Trajan-Reliefs in christliche Gesinnung umgewandelt. In der berühmten Erzählung von der Pietà des Kaisers gegen die Witwe, die um Recht flehte, ist wohl der feinsinnigste Versuch gemacht, durch energetisch invertierte Sinngebung das imperatorische Pathos in christliche Pietät zu verwandeln; der dahersprengende Kaiser auf dem Relief im Innern, der einen Barbaren überreitet, wird zum Rechtsprecher, der seinem Gefolge Halt gebietet, weil das Kind der Witwe unter die Hufe der römischen Reiter gekommen war.

Die Restitution der Antike als ein Ergebnis des neueintretenden historisierenden Tatsachenbewußtseins und der gewissensfreien künstlerischen Einfühlung zu charakterisieren, bleibt unzulängliche deskriptive Evolutionslehre, wenn nicht gleichzeitig der Versuch gewagt wird, in die Tiefe triebhafter Verflochtenheit des menschlichen Geistes mit der achronologisch geschichteten Materie hinabzusteigen. Dort erst gewahrt man das Prägewerk, das die Ausdruckswerte heidnischer Ergriffenheit münzt, die dem orgiastischen Urerlebnis entstammen: dem tragischen Thiasos.

Um das Wesen der Antike im Symbol einer Doppel-Herme des Apollo-Dionysos zu erblicken, bedarf es seit Nietzsches Tagen keiner revolutionierenden Attitude mehr. Im Gegenteil verhindert eher der oberflächliche Tagesgebrauch dieser Gegensätzlichkeitslehre bei der Betrachtung paganer Kunstgebilde insoweit ernst zu machen, daß man Sophrosyne und Ekstase vielmehr in der organischen Einheitlichkeit ihrer polaren Fun-

ktion bei der Prägung von Grenzwerten menschlichen Ausdruckswillens begreift.

Die ungehemmte Entfesselung körperlicher Ausdrucksbewegung, wie sie besonders in Klein-Asien im Gefolge der Rauschgötter sich vollzog, umfängt die ganze Skala kinetischer Lebensäußerung phobisch-erschütterten Menschentums von hilfloser Versunkenheit bis zum mörderischen Taumel und alle mimischen Aktionen, die dazwischen liegen, wie sie im thiasotischen Kult gehen, laufen, tanzen, greifen, bringen, tragen, lassen in der kunstwerklichen Darstellung den Nachhall solch abgründiger Hingabe verspüren. Der thiasotische Prägerand ist geradezu ein wesentliches und unheimliches Kennzeichen dieser Ausdruckswerte, wie sie etwa auf antiken Sarkophagen zum Auge der Renaissance-Künstler sprachen.

In einer eigentümlichen Zwiespältigkeit versuchte nun die italienische Renaissance sich diese Erbmasse phobischer Engramme einzuverseelen. Sie war einerseits eine willkommene Anstachlerin für die neuen Freigelassenen des weltzugewandten Temperaments, die dem um seine persönliche Freiheit dem Schicksal gegenüber Kämpfenden den Mut zur Mitteilung des Unaussprechlichen verlieh.

Dadurch aber, daß diese Aufstachelung als mnemische Funktion vor sich ging, d. h. durch vorgeprägte Formen bereits einmal durch künstlerische Gestaltung geläutert war, blieb die Restitution ein Akt, der zwischen triebhafter Selbstentäußerung und bewußter bändigender formaler Gestaltung, d. h. eben zwischen Dionysos-Apollo, dem künstlerischen Genius den seelischen Ort anwies, wo er seiner persönlichsten Formensprache dennoch zur Eigenausprägung verhelfen konnte. Der Zwang zur Auseinandersetzung mit der Formenwelt vorgeprägterAusdruckswerte – sie mögen nun aus Vergangenheit oder Gegenwart stammen –, bedeutet [er indogermanischen Sprache] für jeden Künstler, der seine Eigenart durchsetzen will, die entscheidende Krisis. Die Einsicht, daß dieser Prozeß für die Stilbildung der italienischen Renaissance eine ungewöhnlich weittragende und bisher übersehene Bedeutung hat, führte zu dem vorliegenden Versuch der "Mnemosyne", die in ihrer bildmateriellen Grundlage zunächst nichts anderes sein will, als ein Inventar der nachweisbaren Vorprägungen, die vom einzelnen Künstler Abkehr oder Einverseelung dieser zwiefach herandrängenden Eindrucksmasse forderten.

Die entscheidende Phase in der Entwicklung des malerischen Monumentalstils der italienischen Renaissance spiegelt sich mit einer symbolischen Deutlichkeit, wie sie uns nur die wirkliche Geschichte vergönnt, in jenen Kunstwerken wider, die sich aus heidnischer und christlicher Zeit an die Gestalt Kaiser Konstantins knüpfen.

Von den trajanischen Reliefs an dem Triumphbogen, der Konstantins Namen trägt, obgleich nur wenige Reliefstreifen seiner Zeit angehören (vgl. Wilpert), geht jenes imperatorische Pathos aus, das noch der Gebärdensprache später Nachfahren durch ihre rauschende und bestechende Eloquenz Weltgeltung verlieh, vor der freilich die feinsten pfadweisenden Werke des italienischen Auges ihr Recht auf folgehafte Führerschaft einbüßten. Die Konstantin-Schlacht des Piero della Francesca in Arezzo, die für innerliche menschliche Ergriffenheit eine neue unrhetorische Größe der Ausdrucksform entdeckt hatte, wurde gleichsam unter den Hufen des wilden Heeres zerstampft, das auf den Wänden der Stanzen unter dem Vorwande des Konstantin-Sieges einhergaloppieren darf.

Wie war in der Nachbarschaft Raffaels und Michelangelos ein solcher Leerlauf der künstlerischen Formensprache möglich? Daß die Freude an der großartigen Geste der antiken Skulptur im Zusammentreffen mit einem gleichgestimmten wiedererwachenden Sinn für das archäologische Echte zu einer so aufdringlichen Vorherrschaft der dynamischen Pathosformel all'antica führte, gibt für die Vehemenz des Vorganges eine lediglich ästhetische Erklärung.

Die neue pathetische Gebärdensprache der heidnischen Gestaltenwelt war ja nicht etwa einfach unter dem Beifall eines feinsinnigen Künstlerauges und eines gleichgestimmten erlesenen antiquarischen Geschmacks ins Atelier eingezogen.

Die Charakterisierung der Heidenwelt als formenklarer Olympier war vielmehr einer Periode mächtigen Widerstandes abgerungen worden, die trotz ihrer barbarischen Antiklassizität im äußeren Auftreten sich mit Recht als treue und autoritative Hüterin des antiken Erbes ansehen durfte. Diese zwei Masken sehr heterogener Herkunft, die jene humane Umrißklarheit der griechischen Götterwelt verdeckten, waren die nachlebenden monströsen Symbole der hellenistischen Astrologie und die im zeitgenössischen bizarren Realismus des Mienenspiels und der Tracht auftretende Gestaltenwelt der Antike *alla francese*.

Unter den Praktiken der hellenistischen Astrologie hatte sich die lichte Natürlichkeit des griechischen Pantheons zu einer Rotte monströser Gestalten zusammengeballt, die aus ihrer Undurchsichtigkeit als fratzenhafte Schicksalshieroglyphen zu humaner Glaubwürdigkeit zu erwecken die nachdrückliche Forderung einer Zeit sein mußte, die zum wiederentdeckten Wort der Antike nunmehr auch in der äußeren Erscheinung stilgemäße organische Übersehbarkeit forderte.

Die zweite Demaskierung, die man vom heidnischen Altertum zu fordern hatte, mußte sich gegen eine nur anscheinend harmlosere Vermummung richten, gegen den Trachtenrealismus alla francese, in dem sich auf flandrischen Bildteppichen oder Buchillustrationen ovidianische Dämonie oder livianische Römergröße vortrug.

Die Kulturhistorie ist freilich nicht gewohnt, die orientalisch-praktische, die nordisch-höfische und die italienisch-humanistische Auffassung der Antike als gleichstrebige Komponenten imProzeß der neuen Stilbildung zusammenzusehen. Man macht sich eben nicht klar, daß die Astrologen, die ihren Abumashar ganz richtig als getreuen Überlieferer ptolemäischer Kosmologie erkannten, mit subjektivem Recht behaupten konnten, daß sie peinlich getreue Überlieferungsbewahrer seien, wie ebenso die gelehrten Berater der Bildweber und Miniaturisten im Kulturkreis der Valois glauben durften – sie mochten gute oder schlechte Übersetzungen der antiken Schriftsteller vor sich haben –, daß sie die Antike in peinlicher Treue wieder auferstehen ließen.

Die Wucht des Eintritts der antikisierenden Gebärdensprache erklärt sich also indirekt aus dieser zweifach angeforderten reaktiven Energie, die die Wiederherstellung der umrißklaren Ausdruckswerte der Antike aus den Fesseln einer nicht homogenen Überlieferung beanspruchte.

Faßt man demgemäß Stilbildung als ein Problem des Austausches solcher Ausdruckswerte auf, so stellt sich die unerläßliche Forderung ein, die Dynamik dieses Prozesses in Bezug auf die Technik seiner Verkehrsmittel zu untersuchen. Die Zeit zwischen Piero della Francesca und der Raffael-Schule ist eine Epoche der beginnenden intensiven internationalen Bilderwanderung zwischen Norden und Süden, deren elementare Gewalt, sowohl was die Wucht des Einschlags wie den Umfang ihres Wandergebietes angeht, dem europäischen Stil-Historiker verdeckt wird durch den offiziellen "Sieg" der römischen Hochrenaissance. Der flandrische

Teppich ist der erste noch kolossalische Typus des automobilen Bilderfahrzeugs, der, von der Wand losgelöst, nicht nur in seiner Beweglichkeit, sondern auch in seiner auf vervielfältigende Reproduktion des Bildinhaltes angelegten Technik ein Vorläufer ist des bildbedruckten Papierblättchens, d. h. des Kupferstiches und des Holzschnittes, die den Austausch der Ausdruckswerte zwischen Norden und Süden erst zu einem vitalen Vorgang im Kreislaufprozeß der europäischen Stilbildung machten.

Mit welchem Nachdruck und in welchem Umfange diese vom Norden importierten Bildträger in den italienischen Palazzo eindrangen, dafür nur ein Beispiel: um 1475 schmückten etwa 250 laufende Meter flandrischer Bildteppiche mit Darstellungen des bewegten Lebens aus Vorzeit und Gegenwart die Wände im stattlichen Bürgerhause der Medici, dem sie den ersehnten Glanz höfisch-fürstlicher Pracht verliehen. Aber neben ihnen durfte sich bereits eine unscheinbarere Kunstgattung zeigen, die ihre innere Überlegenheit als stilbildende Macht noch unter ihrem bescheidenen Auftreten als wohlfeile Leinwandbilder verbergen konnte; sie ersetzten durch die novità der Ausdrucksweise, was ihnen an Materialwert abging. Das von keiner burgundischen Ritterrüstung beschwerte Gebärdenspiel Pollaiuolo's trug die Heraklestaten in ihrem hinreißenden Enthusiasmus *all'antica* auf solchen Leinwandbildern vor.

Eine ins Urreich der heidnischen Religiosität wurzelnde Wiederherstellungssehnsucht kommt hinzu. Waren denn nicht die hellenistischen Sternbilder Symbole eines end-zeitlichen raptus in caelum, wie dementsprechend auch die ovidianischen Märchen, die den Menschen in die Hyle zurückwandeln, den raptus ad inferos versinnbildlichen? Die nur anscheinend rein äußerliche künstlerische Tendenz der Wiederherstellung der gebärdensprachlichen Umrißklarheit führte von selbst, d. h. der inneren Logik der gesprengten Fesseln entsprechend, zu einer Formensprache, die dem verschütteten tragischen, stoischen antiken Fatalismus angemessen war.

Durch das Wunderwerk des normalen Menschenauges bleiben in Italien im starren Steinwerk der antiken Vorzeit, Jahrhunderte überdauernd, den Nachfahren gleiche seelische Schwingungen lebendig.

Die Bildersprache der Gebärde, häufig durch Inschriften um die Sprache des Wortes, die sich auch ans Ohr wendet, verstärkt, zwingen durch solche gedächtnismäßige Funktion auf Architekturwerken (z. B. Trium-

phbogen, Theater) und Plastik (vom Sarkophag bis zur Münze) durch die unzerstörbare Wucht ihrer Ausdrucksprägung zum Nacherleben menschlicher Ergriffenheit in dem ganzen Umfange ihrer tragischen Polarität vom passiven Erdulden bis zur aktiven Sieghaftigkeit.

In der Triumphplastik feierte sich das Jasagen zum Leben in pomphafter Form, während die Sagen auf den Relies der Heldensärge den verzweifelten Kampf um den Aufstieg der Menschenseele zum Himmel in mythischen Symbolen vortrugen.

Wie nachdrücklich solche kirchenfeindlichen Elemente sich einprägen durften, beweist jene Reihe von über zwölf Sarkophagen, die eingemauert in der Treppenwange von S. Maria Aracoeli, wie Traumbilder aus der verbotenen Religion heilloser paganer Dämonie, den frommen Pilger bei seinem Aufstieg zur Kirche begleiten durften.

Diese Gegensätzlichkeit des Ich-Bewußtseins im äußeren Ausdruck verlangte von der stoffgebundenen Anschauungsweise des ausgehenden Mittelalters eine parallele ethische Auseinandersetzung zwischen pagan-kämpfender und christlich-ergebener Persönlichkeits-Empfindung.

Es gehört zu den eigentlich künstlerisch-schöpferischen Vorgängen im Zeitalter der sogenannten Renaissance, daß die Überlegenheit der dramatischen Umrißklarheit der antik sieghaften Einzelgebärden aus der Trajans-Epoche über die unklare Massen-Epik konstantinischer Epigonen nicht nur herausgefühlt, sondern geradezu als kanonische Pathosformeln in die Formensprache der europäischen Renaissance vom 15. bis 17. Jahrhundert unmittelbar vorbildlich in Umlauf gesetzt werden, sobald die Darstellung menschlich-bewegten Lebens als Aufgabe vorlag.

Il *Satiro* di Mazara del Vallo e i suoi modelli

Salvatore Settis

Una versione di questo intervento di Salvatore Settis, in risposta alle polemiche sulle attribuzioni e le datazioni del Satiro di Mazara del Vallo, è già stata pubblicata nel "Domenicale" de "Il Sole 24 Ore" del 13 luglio 2003.

I Greci avevano la macchina fotografica? Sembrerebbe, a giudicare da recenti notizie di stampa sul *Satiro danzante* di Mazara e su un vaso greco che ne offrirebbe una fedele "istantanea". Il *Satiro* di Mazara è una meravigliosa statua bronzea ripescata nel Canale di Sicilia, ed esposta (dopo un ottimo restauro) a Montecitorio e poi ai Musei Capitolini: con tutta probabilità, eccellente copia romana di un originale ellenistico non

anteriore al 300 a.C. Il vaso greco, chiamato in causa sulla base di una foto d'archivio a Catania, mostra un satiro danzante in posa molto simile, davanti a un Dioniso seduto. Se ne è dedotto: (a) che il pittore vascolare abbia visto di persona e riprodotto fedelmente proprio la statua di Mazara (o il suo originale); (b) che in origine anche il *Satiro* di Mazara dovesse far coppia, come quello del vaso, con una statua di Dioniso seduto, della quale peraltro non c'è traccia; (c) che il vaso dia una prova certa della data del *Satiro*, che (se le cose stanno così) dev'essere evidentemente più antico del vaso stesso; (d) che, dando una testimonianza tanto unica e preziosa, il valore di mercato del vaso (che si trova in collezione privata) balzerebbe da circa 20 milioni a un miliardo di vecchie lire.

Bella storia, se fosse vera (o almeno plausibile). Purtroppo non è così. Nella ceramica greca, la raffigurazione di statue non è rara (ne dà un panorama esauriente il bel libro di Monica De Cesare, *Le statue in immagine*); ma ben di rado si tratta di riproduzioni fedeli di statue per noi riconoscibili. Assai più spesso, i pittori vascolari rappresentavano statue "a memoria", rifacendosi a tipi e schemi iconografici correnti, senza alcuna intenzione o pretesa di riprodurre i capolavori dei grandi maestri; e quando ciò accade è di solito non per il valore artistico di quelle statue, ma per il loro significato politico: è questo il caso dei *Tirannicidi* o di *Eirene e Ploutos*.

Infatti, i più celebrati capolavori dei maggiori maestri (il *Doriforo* di Policleto, il *Discobolo* di Mirone, e così via) non sono mai riprodotti sui vasi greci.

Come si spiega, allora, l'affinità di schema fra il *Satiro* di Mazara e quello del vaso "di Catania"? Nell'antica Grecia, cominciamo col dire, la danza era onnipresente a teatro, nei riti e nelle feste religiose e civili. Essa utilizzava le stesse "pose" (che valgono come unità semantiche di base) utilizzate anche in pittura e scultura: i Greci li chiamavano *schemata*, che potremmo tradurre con "schemi iconografici" se riferiti alle arti figurative, o con "figure di danza" se riferiti alla danza. Ma per la danza danzata e per quella raffigurata gli schemi erano ovviamente identici, tanto che, secondo un autore antico, le sculture non sono altro che "residui delle antiche danze" (su questi temi le Edizioni della Normale di Pisa stanno per pubblicare un importante libro di Maria Luisa Catoni).

Lo schema di danza del *Satiro* di Mazara (e di quello del vaso "di Catania") è una "mossa" propria di danze orgiastiche (ma anche comiche, come la *kordax*), che potevano essere danzate nella realtà (da danzatori viventi) o nel mito (da satiri e menadi). Si capisce così perché questo schema ricorra in centinaia di vasi greci, a partire almeno dal VI secolo a.C., per esempio in un vaso del museo di Odessa dell'inizio del IV secolo a.C.

Sculture in bronzo, vasi, pitture non si riproducono, dunque, gli uni gli altri, non presuppongono la conoscenza specifica o la "citazione" di un determinato pezzo. Essi attingono tutti a un patrimonio comune, che è la pratica viva della danza, coi suoi *schemata* ben codificati. Ovvio è dunque che l'affinità di schema fra il bronzo di Mazara e tutti i vasi, più antichi e più recenti, con la stessa figura di danza non è frutto di un'impossibile "istantanea". Il vaso "di Catania" può datare il bronzo di Mazara? Sarebbe come se io, esibendo una Pietà dei primi del Quattrocento (ce ne sono a decine) sostenessi che "fotografa" la *Pietà* di Michelangelo (datata 1498-1500), e che, dunque, la *Pietà* di Michelangelo dev'essere retrodatata di un secolo. Se sostenessi una tesi come questa, non commetterei alcun reato; ma dimostrerei di non sapere proprio nulla di storia dell'arte.

Riferimenti bibliografici

Catoni 2005
M. L. Catoni, *Gli schemata: danza, arte, vita. Comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Pisa 2005.

De Cesare 1997
M. De Cesare, *Le statue in immagine. Studi sulle raffigurazioni di statue nella pittura vascolare greca*, Roma 1997.

Epifanie del 'Satiro danzante': dal Rinascimento all'antico (e ritorni)

Marianna Gelussi

La recente scoperta del *Satiro* di Mazara del Vallo, probabile copia in bronzo romana di un originale greco, e il dibattito sorto tra gli archeologi nella ricerca dei suoi ipotetici modelli (vedi, in questo stesso numero della rivista, il contributo di Salvatore Settis) rilanciano la spinosa questione dei meccanismi di tradizione e in particolare della validità metodologica della relazione modello/copia. Si tratta di una questione centrale, e non solo sul piano degli studi archeologici, ai fini della datazione e dell'attribuzione delle opere antiche, ma anche e soprattutto sul piano teorico, per lo studio dei procedimenti che veicolano la trasmissione dell'eredità figurativa antica.

L'emergenza in diverse epoche di esemplari riconducibili al tipo del 'Satiro danzante' costituisce un esempio paradigmatico della complessità dei

Raffronto tra *Danzatore E* e *Satiro danzante*, bronzo, copia romana da un originale ellenistico (?), Mazara del Vallo, Museo del Satiro

meccanismi della trasmissione. Nel ricostruire la trama intricata della tradizione del 'Satiro danzante' è illuminante partire da un esito paradossale, cronologicamente molto distante dall'ipotetico archetipo, che parrebbe suggerire un cortocircuito creatosi nel meccanismo di perpetuazione di questa figura, provocando la sua riemersione all'interno di una pittura rinascimentale: la Danza di nudi, dipinta da Antonio del Pollaiolo a Villa la Gallina ad Arcetri, nei pressi di Firenze, tra il 1460 e il 1475.

La composizione di Arcetri costituisce un esempio eclatante di assimilazione rinascimentale di Pathosformeln dedotte dalla scultura e dall'eredità figurativa antica. È stato notato come ogni danzatore raffiguri una figura tipologica tratta dalle rappresentazioni a carattere dionisiaco scolpite sui sarcofagi (così Borsook 1980, pp. 112-113). La serialità e pertanto la frequenza con cui compaiono le cinque 'figure-tipo' di baccanti sui sarcofagi antichi, la comprovata visibilità e accessibilità di queste fonti scultoree per gli artisti del Quattrocento e in particolare il vivo interesse dimostrato da Antonio del Pollaiolo verso il linguaggio tramandato dalla scultura antica rendono più che convincente l'ipotesi di derivazione della Danza dalla scultura antica attraverso i sarcofagi ellenistico-romani.

Antonio del Pollaiolo dunque, nella pittura murale, nella restituzione dei moti corporei dei suoi danzatori, assimila completamente il linguaggio della scultura antica, ma i baccanti sulla parete di Arcetri non appaiono più nel loro aspetto 'originale', segnatamente 'antico'. Essi sono completamente nudi, deprivati degli attributi che nella versione antica scultorea li connotavano come seguaci di Dioniso: l'artista opera una sorta di de-se-

Raffronto tra *Danzatore A* e Sarcofago, 140-150 d.C., Vaticano, Cortile Ottagonale

Raffronto tra *Danzatore B* e Sarcofago, III secolo, Dresda, Staatliche Skulpturensammlung

Raffronto tra *Danzatore C* e Sarcofago, fine II secolo, Nuneaton (Warwickshire), Arbury Hall

Raffronto tra *Danzatore D* e Sarcofago, II secolo, Roma, Casino Rospigliosi

Raffronto tra *Danzatore* E e Sarcofago, periodo tardo adrianeo-primo antoniniano, Roma, Terme di Diocleziano

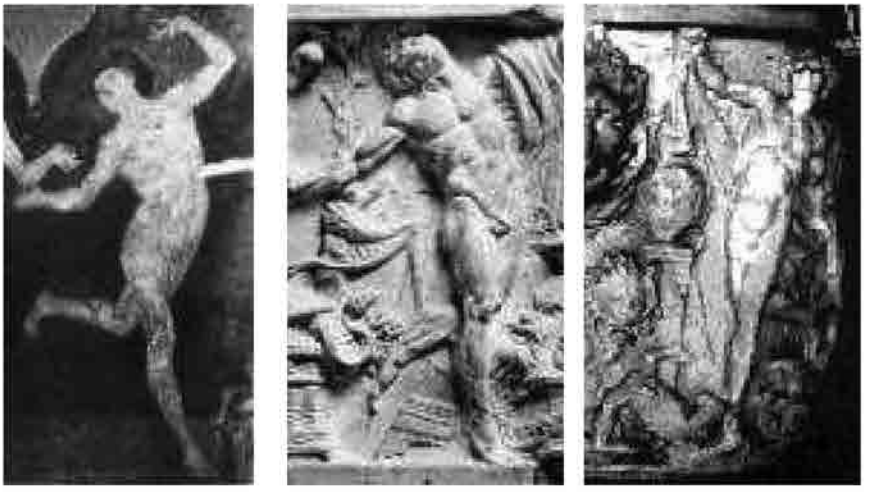
mantizzazione delle figure antiche colte nella scultura e le risemantizza, attualizzando la danza in una novella "ronda dionisiaca", come la definì Aby Warburg (sulle figure A, B, C, D, E della D*anza di nudi* e i loro modelli archeologici rimando al mio saggio per immagini, Engramma, n. 21).

Antonio del Pollaiolo, dovendo rappresentare ad Arcetri una danza 'all'antica' entusiastico-dionisiaca, ricorre dunque al linguaggio corporeo della classicità, alle movenze di una danza antica.

Chiude la "ronda" un danzatore estatico che rappresenta inequivocabilmente la versione pittorica rinascimentale del tipo 'Satiro danzante', analogo all'esemplare ripescato solo recentemente a Mazara del Vallo.

L'artista fiorentino, che, per ovvi motivi cronologici, non poteva conoscere il bronzo di Mazara, è senza dubbio entrato in contatto con un altro esemplare, un'altra 'scheggia' della serie alla quale va ascritto anche il Satiro in bronzo.

Il pittore rinascimentale subisce la fascinazione di quella formula patetica, la fa propria e la assorbe, riutilizzandola per comporre una rappresentazione alla maniera moderna rinascimentale. Attratto dalla forza espressiva della figura entusiastica antica, egli perpetua la sua immagine ma non la congela in una copia archeologica, la rivitalizza e la reinterpreta secondo il proprio gusto, attualizzandola, e mantenendo ferma però la formula del movimento. Il 'Satiro danzante' assume a Villa la Gallina l'aspetto di un uomo del Quattrocento, nudo però, e che si muove alla maniera antica.



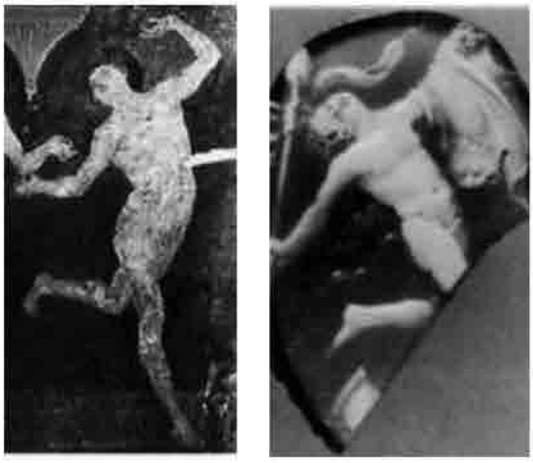
Raffronto tra *Danzatore E*, Sarcofago, periodo tardo adrianeo-primo antoniniano, Roma, Terme di Diocleziano e Sarcofago, periodo primo antoniniano, Yorkshire, Newby Hall

La pittura quattrocentesca tramanda dunque un'immagine già 'digerita' del modello antico.

Esiste di questa figura, come per le altre della "ronda", una comprovata tradizione iconografica che poteva essere accessibile all'artista quattrocentesco, scolpita a decorare molti sarcofagi dionisiaci ellenistico-romani.

Nonostante l'esistenza di diversi sarcofagi che tramandano la figura del 'Satiro danzante', è decisamente verosimile che Antonio del Pollaiolo deducesse il suo 'danzatore' da un cammeo del primo secolo a.C., allora parte delle collezioni medicee e oggi conservato al Museo Archeologico Nazionale di Napoli (così propone Wright 1998, p. 59).

La possibilità di poter indicare con una certa sicurezza nel Satiro della gemma di Napoli il modello preciso dal quale l'artista fiorentino ricavò la postura per il suo 'nuovo baccante' non esime però dalla necessità di ribadire la serialità di questa figura. Antonio del Pollaiolo nel suo danzatore di Arcetri perpetua la memoria di una figura tipologica 'all'antica', riutilizzata come *Pathosformel* della danza estatica già nel passato: una figura di repertorio, tramandata in più varianti e disponibile, già nel Quattrocento, in vari materiali. L'artista avrebbe avuto la possibilità di vedere, della figura del Satiro, esemplari diversi, su diversi supporti (la gemma, un sarcofago).



Raffronto tra *Danzatore E* e *Satiro danzante*, cammeo, I secolo a.C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale

Mai come in questo caso la ricerca di un modello unico si rivela insufficiente: il modello potrebbe, verosimilmente, essere plurimo; o meglio seriale.

Il danzatore di Villa la Gallina è in sé un caso prezioso, sotto il profilo metodologico, rappresenta una prova pratica dell'insufficienza del procedimento che tenta di stabilire relazioni di derivazione univoca tra un'opera e un'altra, tra un 'modello' e una 'copia' (o una deduzione diretta).

Anche il *Satiro* di Mazara del Vallo va inserito all'interno di questa stessa trama complessa, di tradizione 'traditrice'. Così come per il danzatore-satiro dipinto da Antonio del Pollaiolo, anche per il bronzo recentemente ritrovato si deve riconoscere la medesima complessità di derivazione. Anzi il *Satiro* di Mazara e il danzatore rinascimentale si possono considerare due esemplari di una stessa serie, che risalgono, per vie non lineari, allo stesso archetipo. L' 'originale' da cui dipendono è unico, l'archetipo è condiviso: ma ad esso 'originale'-'archetipo' i due 'baccanti' sono legati attraverso strade complicate e distinte.

Nella ricerca dei modelli da cui deriverebbe il *Satiro* ritrovato a Mazara ci si imbatte pertanto negli stessi problemi di metodo, nella stessa complessità di situazione che emerge nell'esempio, a noi più vicino, della figura di danzatore di Antonio del Pollaiolo: l'impellenza di inseguire le tracce di un originale unico deve cedere il campo, anche in questo caso, all'urgenza di riconoscere l'esistenza dell'archetipo, di un tipo ideale che riappare all'interno di una serie.

Immagini satiresche cronologicamente anteriori al bronzo ritrovato ricorrono all'interno dei cortei dionisiaci in pitture vascolari (vedi in questo numero Salvatore Settis), o nelle decorazioni di gemme – una su tutte quella molto probabilmente vista da Antonio del Pollaiolo – e in sculture di fregi e sarcofagi ellenistico-romani, più o meno cronologicamente vicine alla scultura bronzea (sui sarcofagi dionisiaci vedi Matz 1968).

Il 'Satiro danzante', nella forma antica, integra e non mutilata, appare sempre con il capo reclinato verso destra, le braccia allargate, mentre impugna nella mano destra un tirso, il braccio sinistro è avvolto da un drappo, la gamba destra tesa, in equilibrio sulla punta del piede, in appoggio al movimento di balzo e torsione, la sinistra piegata, sollevata all'indietro.

Nonostante il bronzo sia stato ritrovato privo delle braccia e della gamba destra, la sua frammentarietà non impedisce di rilevare, con le figure della serie, una perfetta corrispondenza della postura; una *Pathosformel* che disegna la linea di un movimento inconfondibile, la fissazione di un'istantanea di una mossa di danza antica nel suo momento di acme. Immagine intensa, intrisa di temperamento, espressiva di uno stato dell'anima, essa diventa già nell'antichità 'figura-tipo' di un momento dell'estasi patetico-dionisiaca, più volte reiterata e ricontestualizzata.

A questo punto si può tentare di disegnare, in una sorta di 'galleria' (senza alcuna pretesa di completezza e di esaustività), un percorso cronologico attraverso alcune opere che possono costituire una serie di *exempla* del tipo 'Satiro danzante', germinati evidentemente da un unico archetipo.

Disporre gli esemplari secondo una sequenza cronologica costituisce però di fatto un'operazione artificiosa che schematizza una situazione di ordine consequenziale verosimilmente affatto illusoria rispetto ai rapporti realmente intercorsi tra le opere.

Nella serie delle riemersioni qui proposte, un esempio lampante di queste relazioni non lineari è il rapporto tra il danzatore di Arcetri e il bronzo di Mazara del Vallo: due episodi senza alcun legame diretto l'uno con l'altro, attraverso i quali la linearità apparente, cronologica, dei meccanismi di influenza tra i vari esemplari che emergerebbe da una lettura facilior, 'genealogica', della 'galleria' proposta, viene definitivamente sconvolta.

Gli esemplari del 'Satiro danzante' non discendono consequenzialmente l'uno dall'altro, ma con ogni probabilità in diversi snodi di questa storia

sono avvenuti ripetuti intrighi e cortocircuiti. Ciò che resiste è il 'tessuto seriale': il continuum della trasmissione. Non solo attraverso il confronto con gli esempi antichi, ma anche grazie alla pittura rinascimentale, il bronzo a noi restituito solo oggi sotto forma di frammento trova la sua ricomposizione, riacquistando braccia e gambe.

In una sorta di cortocircuito cronologico, una pittura fiorentina della seconda metà del Quattrocento ci aiuta a ricostruire una scultura antica che verrà scoperta quasi sei secoli più tardi: nei giochi intricati che si consumano all'interno della 'serie esemplare', paradossalmente, lo stato di mutilazione di un bronzo ellenistico viene sanato, in un restauro 'virtuale', anche grazie al soccorso di un pittore rinascimentale.

La pittura di Villa la Gallina presenta affinità con il Satiro di Mazara del Vallo anche nelle vicissitudini, accomunata al bronzo dall'analoga sorte di un oblio secolare riscattato solo di recente. La Danza di nudi del Pollaiolo, ben presto perduta e non testimoniata da alcuna fonte, rimase infatti latente per secoli, celata sotto uno strato di intonaco, e fu restituita alla luce solo alla fine dell'Ottocento.

Come è avvenuto recentemente prima per la scoperta e poi per l'esposizione al pubblico del Satiro di Mazara (vedi il catalogo della mostra 2003, a cura di Roberto Petriaggi), anche la pulitura della pittura rinascimentale dallo scialbo provocò all'epoca un forte impatto emozionale tra gli storici dell'arte, un'emozione a cui Aby Warburg fu tra i primi a corrispondere:

"Antonio del Pollaiolo era per così dire il maestro delle belle maniere per il moderno comportamento espressivo nell'ambiente delle persone formate classicamente; ai suoi personaggi egli insegnava, seguendo il modello mitologico della scultura antica, lo stile giusto di come ci si debba muovere classicamente entro tutto l'ambito della vita umana. Non soltanto insegnava come si combatte virilmente e si piange tragicamente, insegnava anche a danzare 'all'antica': uomini ignudi danzano una ronda dionisiaca sugli affreschi di Arcetri" (Warburg [1932] 1966, p. 297).

Con la recente riemersione dell'esemplare bronzeo dalle acque del Mediterraneo è avvenuto l'ennesimo ritorno del 'Satiro danzante', il cui grado di pateticità inalterato continua a esercitare dopo secoli la medesima, intensa comunicazione emotiva. E in questo ennesimo ritorno assistiamo a una nuova ondata di fascinazione verso la figura dionisiaca antica.

Ricostruzione del bronzo di Mazara in base alla tipologia della serie 'Satiro danzante'

Il Satiro riemerge nuovamente oggi ma con un suo esemplare 'eccellente', una versione più segnatamente 'autentica' e pertanto 'antica': un bronzo che rompe il regime di bidimensionalità degli esemplari a noi noti che tramandano la sua immagine – gemme, bassorilievi, la pittura quattrocentesca – e offre la possibilità di godere della sua fisicità tridimensionale, in una visione circolare che restituisce la pienezza della movenza estatica delle membra scosse, nella danza, dal pathos di Dioniso.

Riferimenti bibliografici

Borsook 1980
E. Borsook, *Antonio del Pollaiuolo. Frieze of Nude Dancers*, in *The Mural Painters of Tuscany from Cimabue to Andrea del Sarto*, Oxford 1980, pp. 111-113.

Matz 1968
F. Matz, *Die dionysischen Sarkophage*, Berlin 1968.

Il Satiro danzante, catalogo della mostra, Roma Camera dei Deputati, Palazzo Montecitorio, 1 aprile-2 giugno 2003, a cura di Roberto Petriaggi, Milano 2003.

Warburg [1932] 1966
A. Warburg, *L'ingresso dello stile ideale anticheggiante nella pittura del primo Rinascimento*, in *La rinascita del paganesimo antico*, [Leipzig-Berlin 1932] tr. it. Firenze 1966, pp. 283-307.

Wright 1998
A. Wright, *Dancing Nudes in the Lanfredini Villa at Arcetri*, in *With and Without the Medici. Studies in Tuscan Art and Patronage*, 1434-1530, a cura di Eckart Marchand, Alison Wright, London 1998, pp.47-77.

Scheda sul *Satiro* di Mazara del Vallo: dati e interpretazioni

Luana Lovisetto

La vicenda del rinvenimento del *Satiro* ha inizio nel marzo 1997, quando il peschereccio "Capitan Ciccio" della flotta di Mazara del Vallo (Trapani) rinviene fra le sue reti una gamba frammentaria di bronzo, le cui dimensioni fanno fin da subito supporre la sua appartenza a una grande statua maschile. Il tratto di mare del ritrovamento si trova nel Canale di Sicilia, tra Pantelleria e l'Africa, ed era già stato il teatro di numerose scoperte archeologiche.

Nel luglio dello stesso anno la Soprintendenza per i Beni culturali e ambientali di Trapani, in collaborazione con la Capitaneria di Porto, fa partire una serie di interventi di ricognizione nell'area del ritrovamento: le indagini strumentali, sonar e scansione laterale, rivelano delle "anomalie" sul fondale marino che fanno supporre la presenza di un relitto navale antico o del suo carico. La richiesta da parte della Soprintendenza di mezzi tecnici e finanziari per portare avanti le ricerche rimane però sospesa, in attesa di un protocollo di intesa tra lo Stato tunisino e lo Stato italiano, un accordo che alla data dell'ottobre 2003 risulta essere finalmente in via di definizione.

È così che nel marzo 1998 lo stesso peschereccio protagonista del precedente rinvenimento, di proprietà degli armatori Asaro e Scilla e al comando di Francesco Adragna, ripesca nel Canale di Sicilia, a 400 metri di profondità, una statua bronzea a grandezza naturale ma sfortunatamente frammentata, priva di gambe e braccia. Subito la statua viene messa in relazione con il frammento di gamba già rinvenuto, che si scopre adattarsi

perfettamente alla zona di frattura della gamba sinistra del bronzo. Secondo l'ipotesi avanzata dall'archeologo Sebastiano Tusa, l'opera farebbe parte del carico di una nave naufragata tra Pantelleria e Capo Bon tra il III e il II secolo a.C.

La prima interpretazione del soggetto identifica la statua bronzea con Eolo, in ragione della fluente capigliatura, tipica del dio del vento. Il dettaglio delle orecchie appuntite e la postura rotante inducono però a riconvertire presto l'interpretazione in favore di una figura di satiro.

La statua viene dapprima trasferita nel Centro polivalente di cultura di Mazara del Vallo dove viene immersa in una vasca di acqua dolce e poi in un'apposita vasca in vetroresina con un bagno di acqua deionizzata. Successivamente, a causa della delicatezza degli interventi di restauro richiesti, l'opera viene trasferita a Roma presso l'Istituto Centrale per il Restauro e affidata alla dott.ssa Paola Donati.

Una prima ipotesi di datazione in base allo stile considera l'opera un originale greco ascrivibile all'arte ellenistica, intorno al III secolo a.C. Una datazione al IV secolo, proposta al momento del rinvenimento, è avvallata da Paolo Moreno. Secondo lo studioso la statua potrebbe essere opera del grande scultore greco Prassitele, e quindi risalente al IV secolo a.C. Moreno trova una conferma alla sua ipotesi nel confronto tra il *Satiro* di Mazara del Vallo e il noto '*Satiro* versante', la prima creazione dello scultore databile intorno al 370 a.C.: tratti comuni delle due opere sarebbero la morbidezza dell'incarnato e la fisionomia. Inoltre, Dioniso e il suo

Kylix di Catania (IV sec. a.C.)

Confronto tra il *Satiro* di Mazara e la *kylix* del IV sec. a.C.

corteggio, afferma Moreno, erano un soggetto caro a Prassitele e perciò frequente nell'immaginario dello scultore. Di recente Filippo Giudice, direttore della Scuola di specializzazione in archeologia di Catania, ha proposto un confronto con un vaso attico del IV secolo a.C.

La scoperta della foto raffigurante una *kylix*, ritrovata all'interno dell'archivio ceramografico dell'università etnea, è stata fortuita, né si conosce esattamente dove e quando la foto sia stata scattata. La *kylix* porta la raffigurazione di un satiro danzante di fronte a un Dioniso seduto. La postura del satiro mostra forti analogie con quella del bronzo ritrovato a Mazara del Vallo.

La somiglianza fa dedurre a Filippo Giudice che la datazione del *Satiro* di Mazara sia da ascrivere a un periodo prossimo a quello del vaso attico, ovvero comunque al IV secolo a.C. Decisa la reazione di Salvatore Settis, che interviene nel dibattito anche con un articolo uscito il 13 luglio 2003 nell'inserto domenicale del "Sole 24 Ore", di cui in questo numero di *Engramma* si ripropone una versione. Secondo l'ipotesi di Settis, il *Satiro* di Mazara sarebbe una copia romana di un originale di epoca ellenistica, da datare non prima del 300 a.C.

Anche per Eugenio La Rocca l'irruenza del movimento del *Satiro* sarebbe incompatibile con stilemi classici. Più convincente, secondo l'archeologo, il confronto con opere del periodo ellenistico, maggiormente improntate alla resa realistica dei movimenti. Secondo La Rocca, il *Satiro* di Mazara potrebbe essere ricondotto nell'ambito delle opere decorative che ornavano le ville romane nella tarda età repubblicana e nella prima età im-

periale. Singolare l'ipotesi di Antonino Di Vita, che chiama in gioco la possibilità che il *Satiro* di Mazara fosse l'ornamentazione artistica posta sulla poppa di una nave. Ma il peso e la postura poggiante su una sola gamba del bronzo rendono quest'ultima ipotesi affatto improbabile. Per ultime intervengono le considerazioni della direttrice della sezione per i beni archeologici della Soprintendenza per i Beni culturali e ambientali di Trapani, Rosalia Camerata Scorazzo, che da un lato per ragioni di stile e di forma avvicina il *Satiro* di Mazara a opere pergamene della fine del IV secolo a.C.; dall'altro richiama il confronto con alcuni bronzetti tardo-ellenistici raffiguranti satiri e menadi danzanti e databili tra il III e il II secolo a.C.

Un elemento comune a diverse ipotesi è la supposizione che il *Satiro* non fosse una figura isolata, ma facesse parte di un gruppo plurimo di satiri e menadi coinvolti in una danza orgiastica. Questa ipotesi è sostenuta anche dal direttore dell'Istituto Centrale per il Restauro di Roma che afferma: "È impossibile che il *Satiro* sia stato solo". Ultimati gli interventi di restauro, l'opera è stata esposta per la prima volta al pubblico dapprima nella sala della Regina della Camera dei Deputati a Montecitorio (1 aprile / 2 giugno 2003) e successivamente nella sala degli Orazi e Curiazi ai Musei Capitolini (6 giugno-6 luglio 2003).

Il catalogo della mostra, Il *Satiro* danzante, a cura di Roberto Petriaggi, edito dalla casa editrice Leonardo International, propone un'ampia documentazione sia sulle vicende del ritrovamento sia sul restauro che hanno visto il *Satiro* protagonista.

Dal 12 luglio 2003, per intervento dell'Assessorato ai Beni culturali della Regione Siciliana, l'opera restaurata può essere ammirata in esposizione a Mazara del Vallo, presso l'ex chiesa di S. Egidio, che è stata adattata a struttura museale.

GALLERIA | Galleria dei ritratti di Isabella d'Este: un aggiornamento

Guida alla Galleria dei Ritratti di Isabella d'Este

a cura di Lorenzo Bonoldi

Una versione rivista e aggiornata di questa galleria è pubblicato in Engramma n. 34

Corpus quadratum neque gracile neque obesum; subflavus capillus; niger oculus clarus et nitidus; tranquillas illas atque micantes ocularum faces coronans superciliorum arcus; nasus venustissime deductus; plenior et ruboris plena lactea facies; lactea dentium compago; teres ex lato pectore surgens collum, arctior cum cingula sit, minimusque zonae orbis; manus oblunga et succi plena; totiusque corporis habitudo profecto longe lateque supra mortalem ostentat.

> [Di solida corporatura, né esile né obesa; biondo chiaro i capelli; neri gli occhi, luminosi e penetranti: a quei lumi sereni e scintillanti fa da corona l'arco delle sopracciglia; bellissimo il profilo del naso; il candido viso è tondeggiante e perfuso di rossore; candida la chiostra dei denti; snello si erge il collo dall'ampio petto, mentre la cintura è stretta e ridottissimo il giro di vita; le mani affusolate, morbide, carnose; nel complesso i lineamenti e l'atteggiamento rivelano caratteri certamente di gran lunga superiori ai mortali].

Così, nel 1501, Mario Equicola descriveva Isabella d'Este nel suo *De Mulieribus*.

Lo studio della ritrattistica isabelliana presenta numerose difficoltà. Infatti la fortuna iconografica della figura di Isabella è, sotto molti aspetti, diametralmente opposta a quella di Giovanni VIII Paleologo: mentre l'effigie del penultimo Basileus Rhomaion perse l'identità del proprio nome per diventare il 'tipo iconografico' del monarca orientale, il nome di Isabella, nel corso di cinque secoli, fu abbinato a ritratti di molte altre dame del

Rinascimento italiano, fra cui non mancano figlie, nuore e cognate della stessa Marchesa di Mantova.

Leonardo da Vinci, Gian Cristoforo Romano, Tiziano, Lorenzo Costa. Sono questi alcuni degli artisti a cui Isabella, decretata dalle fonti coeve "prima donna del mondo", affidò il compito di raffigurare non solo quella che lei definiva come "l'effigie nostra", ma anche le sue qualità morali ed intellettuali, rese in figura sulla base dei canoni di una fisiognomica simbolica ben codificata.

Nome illustre, ma escluso dal novero dei ritrattisti isabelliani, è quello di Andrea Mantegna, pittore 'ufficiale' della corte di Mantova, a cui fu concesso di raffigurare la Marchesa solo allegoricamente nelle tele dello Studiolo. Isabella infatti, dopo la prova mal riuscita di un ritratto mantegnesco fatto distruggere perché il pittore "ne ha tanto mal facta, che non ha nessuna delle nostre simiglie", non volle mai più farsi ritrarre dall'artista. L'interdetto lanciato da Isabella fu ferreo: la Marchesa si rifiutò di posare anche per la grande pala votiva nota come la Madonna della Vittoria, dove avrebbe dovuto comparire in ginocchio accanto al marito Francesco II Gonzaga.

Il caso del Mantegna ben dimostra l'importanza e il valore che Isabella conferiva alla sua immagine che, dipinta su tela, scolpita nel marmo o fusa in metallo costituiva spesso un dono prezioso, apprezzato e di frequente richiesto, con il quale omaggiare le corti d'Italia e d'Europa.

Fu quindi Isabella stessa a dare inizio al processo di mitizzazione e mistificazione della propria immagine. Inoltre, spinta dall'insofferenza ai lunghi tempi di posa necessari per la realizzazione dei ritratti, la Marchesa di Mantova adottò ben presto l'espediente di farsi ritrarre in absentia, facendo copiare e adattare proprie effigi già esistenti. Esemplare sotto questo punto di vista è la vicenda del ritratto commissionato da Isabella sessantenne a Tiziano, a cui la Marchesa chiese di essere ritratta in giovane età sul modello di un ritratto di Francesco Francia. Già durante la vita di Isabella, quindi, esistevano copie di ritratti che giungevano fino al terzo grado di lontananza dal modello reale.

Lo stesso cartone di Leonardo (di cui, peraltro, documenti d'archivio coevi attestano almeno tre esemplari), preparato fra il 1499 e il 1500, dipende con ogni probabilità dalla medaglia realizzata l'anno prima da Gian Cristoforo Romano.

Dalla stessa medaglia deriva un ennesimo ritratto in absentia di Isabella d'Este: un rilievo marmoreo fatto eseguire a Messina nel 1506 da Eleonora Del Balzo-Orsini marchesa di Cotrone (l'odierna Crotone).

Dopo la morte di Isabella (1539), il processo di moltiplicazione dei suoi ritratti fu portato avanti dai suoi discendenti, che, spinti dal desiderio di glorificazione dinastica, commissionavano copie, a volta adattate, dei ritratti dei propri avi (è il caso del ritratto della collezione di Ambras e di quello eseguito da Rubens da un originale tizianesco).

Nel XVII secolo, con la dispersione delle collezioni Gonzaga e la conseguente interruzione della memoria familiare, il nome di Isabella cominciò a esser abbinato ad altri ritratti femminili. La figura storica della Marchesa, infatti, era così celebre che qualsiasi ritratto femminile che possedesse una minima somiglianza con essa (somiglianza peraltro spesso limitata all'abbigliamento o all'acconciatura) assumeva la qualifica di "ritratto di Isabella d'Este".

Celebre il caso del ritratto di Margherita Paleologo, conservato ad Hampton Court. Per il semplice fatto di indossare la capigliara (l'acconciatura a ciambella ideata da Isabella che ebbe una larghissima diffusione per tutto il Cinquecento), la consorte di Federico II Gonzaga venne scambiata fino a qualche anno fa per la più illustre suocera.

La capacità della figura di Isabella d'Este di appropriarsi delle effigi di altre dame del Rinascimento trova ulteriore conferma nel tentativo di alcuni studiosi di identificare il ritratto della Marchesa di Mantova eseguito da Leonardo (mai terminato o terminato ma mai consegnato) con il più celebre fra i ritratti leonardeschi dal soggetto non ancora identificato: la Gioconda.

È da sottolineare che questo processo di 'assorbimento' trovò un terreno particolarmente fertile nel mondo del collezionismo privato: proprio in virtù della notorietà della Marchesa, un ritratto di Isabella d'Este valeva molto di più di un qualsiasi altro ritratto femminile. Un celebre esempio è quello di Isabella Stewart Gardner, la grande mecenate di Boston che soleva spesso paragonarsi alla Marchesa sua omonima, e che, nel 1896, sborsò una cifra considerevole per acquistare – dietro caldo consiglio di Bernard Berenson – un presunto ritratto di Isabella d'Este. Per quanto concerne le sue epifanie più recenti, la figura di Isabella d'Este è sottoposta alle più alterne vicende.

Innanzitutto è da segnalare che esiste una vera e propria lotta fra il tipo dell'Isabella leonardesco con i capelli scesi sulle spalle – a cui si accomuna la tipologia numismatica in profilo – e quello tizianesco con la capigliara.

Questo conflitto cominciò nel 1888, quando Charles Yriartre pubblicò un articolo sul periodico parigino "Gazzette des Beux-Arts", nel quale metteva in relazione il "ritratto a grandezza naturale di una giovane donna vista di busto", acquistato nel 1860 dal Louvre, con il "retratto al carbone", eseguito da Leonardo, menzionato nel carteggio di Isabella d'Este.

Tale identificazione trovò il suo più accanito avversario in Alessandro Luzio che in due articoli, apparsi uno nello stesso anno e uno nel 1913, contestò fortemente l'ipotesi e compilò un regesto dei ritratti della Marchesa di Mantova. Tale regesto decretò la fortuna iconografica del tipo 'Isabella con capigliara'.

Un'eco di questa temperie si ritrova nel busto in stucco eseguito da Clinio Lorenzetti attorno al 1929. Tale opera venne realizzata in occasione del restauro della Sala dei Marchesi del Palazzo Ducale di Mantova, con l'intento di rimpiazzare un busto in stucco, opera di Francesco Segala, andato perduto. Modello per Lorenzetti fu il disegno "con capigliara" conservato agli Uffizi, oggi attribuito al Bachiacca, che il Luzio identificava con il ritratto di Isabella "al carbone" eseguito da Leonardo.

Nella seconda metà del XX secolo, in seguito ad un indebolimento dell'auctoritas del Luzio, l'iconografia leonardesca desunta del cartone conservato al Louvre cominciò a trovare sempre maggior impiego.

Nel 1967 una scultura del professor Sabbadini, plasmata sul modello del cartone del Louvre e del ritrattino di Ambras, vinceva un concorso indetto dal Comune di Mantova. Anche in quest'opera, così fedele a modelli isabelliani 'sicuri', si avverte un sintomo della tendenza a scambiare nomi, sembianze e 'attributi' delle Signore di Mantova: nella collana che orna il collo del busto si riconosce infatti un riferimento al profilo scolpito da Luca Fancelli su un fregio di camino raffigurante Margherita di Wittelsbach, suocera di Isabella d'Este e Marchesa di Mantova prima di lei.

Nel 1971 Renato Castellani, nel suo film sulla vita di Leonardo, utilizzava entrambe le iconografie isabelliane. Ovviamente, però, essendo il lungometraggio dedicato alla vita del Da Vinci, è il tipo desunto dall'opera di questo artista a trovare maggior evidenza e, nell'ultima inquadratura in

cui compare la Marchesa di Mantova, il regista arriva a citare direttamente la propria fonte, rifacendo il cartone del Louvre in una sorta di *tableau vivant*.

Nel 1989 una ditta mantovana sceglieva il nome e l'effigie di Isabella d'Este (questa volta desumendola dalla medaglia di Gian Cristoforo Romano) per una linea di biancheria per la casa.

Nel medesimo torno d'anni alla figura della Marchesa di Mantova veniva dedicato un ciclo pittorico in stile naïf, che, accanto ai modelli iconografici del cartone di Leonardo e della medaglia di Gian Cristoforo Romano, utilizzava come fonte letteraria il romanzo di Maria Bellonci *Rinascimento Privato* (1986).

La commistione fra la figura di Isabella d'Este e quella delle altre Signore di Mantova si è manifestata recentemente in un'inquadratura del film di Ermanno Olmi *Il Mestiere delle Armi* (2000), in cui si ritrova una sua 'cammeo appearence'. Questa volta è Barbara di Brandeburgo, la marchesa di Mantova immortalata da Andrea Mantegna nella Camera Picta (Camera degli Sposi), a prestare postura e acconciatura a Isabella.

Nuove epifanie cinematografiche di Isabella sono attese nel prossimo futuro (2003): si stanno infatti girando ben due film sulla famiglia Borgia: Borgia, una produzione americana per la regia di Neil Jordan, e Lucretia Borgia, un lungometraggio prodotto dalla casa francese Studio Canal.

Con due membri di questa famiglia, il rapace Cesare e l'infida Lucrezia, Isabella spesse volte ebbe a confrontarsi. È quindi pressoché certo che entro poco tempo la figura della Marchesa di Mantova approderà nuovamente sul grande schermo. Non sono ancora noti i nomi delle attrici che la interpreteranno (il ruolo di Lucrezia sarà affidato invece a Christina Ricci e Monica Bellucci): non è quindi possibile fare nessuna previsione sui meccanismi di tradizione e tradimento che regoleranno le future emersioni della figura della Marchesa di Mantova.

Seppur incostante, incerta e confusa, la fortuna iconografica della figura di Isabella d'Este ha attraversato cinque secoli di storia, rispondendo in pieno alla volontà della Marchesa stessa, il cui primo motto di cui si conservi memoria è:

> "Finch'io viva dopo morte". Anche senza "nessuna delle nostre simiglie".

Anonimo miniatore ferrarese, Profilo di Isabella d'Este infante, miniatura da *Genealogia dei Principi d'Este*, ms. membr. L.5.16 Ital.720, carta 3 v., 1476 ca., Modena, Biblioteca Estense

Anonimo medaglista mantovano, *Medaglia nuziale* di Francesco II Gonzaga e Isabella d'Este (recto), 1490, collocazione ignota

Andrea Mantegna, *Rappresentazione allegorica di Isabella d'Este come Venere Urania*, particolare da *Il Parnaso*, 1498, Parigi, Musée du Louvre.

Gian Cristoforo Romano, *Medaglia di Isabella d'Este* (recto), 1498, Londra, British Museum

Gian Cristoforo Romano, *Rappresentazione allegorica di Isabella d'Este come Nemesi* (verso della medaglia), 1498, Londra, British Museum

Gian Cristoforo Romano, *Busto di Isabella d'Este*, terracotta, 1498 ca., già Lugano, Fondazione Thyssen-Bornemisza, ora sul mercato antiquario.

Leonardo da Vinci, *Cartone per un ritratto di Isabella d'Este*, 1499-1500, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts grafiques

Andrea Mantegna, *Rappresentazione allegorica di Isabella d'Este come Minerva*, particolare da *Minerva scaccia i vizi dal giardino della Virtù*, 1502, Parigi, Musée du Louvre

Gian Cristoforo Romano, *Medaglia di Isabella d'Este* (recto), 1505, Vienna, Kunsthistorisches Museum

Anonimo scultore messinese, *Bassorilievo con ritratto di Isabella d'Este*, 1506, Barcellona, Collezione Malagelada

Anonimo scultore messinese, *Bassorilievo con ritratto di Isabella d'Este*, 1506, Barcellona, Collezione Malagelada

Copia da Leonardo, *Profilo di Isabella d'Este*, sanguigna, inizi swl XVI secolo, Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe

Copia da Leonardo, *Profilo di Isabella d'Este*, carboncino, XVI secolo, Oxford, Ashmolean Museum

Gian Cristoforo Romano, *Raffigurazione allegorico-emblematica di Isabella d'Este*, tondo dalla porta della Grotta, inizi del XVI secolo, Mantova, Museo di Palazzo Ducale

Lorenzo Costa, *Isabella d'Este incoronata regina delle arti*, particolare dall'*Allegoria della Corte di Isabella d'Este*, 1504-1506, Parigi, Musée du Louvre

Lorenzo Costa, *Ritratto di Isabella d'Este*, 1508, Manchester, The Currier Gallery of Art

Lorenzo Costa, *Ritratto di dama con cagnolino* (Isabella d'Este o Eleonora Gonzaga?), 1508 ca., già Roma, Collezione Strebini, ora collocazione ignota (Christie's, 8 luglio 1938)

Lorenzo Costa, *Ritratto di dama con cagnolino* (Isabella d'Este o Eleonora Gonzaga?), 1508, Londra, Hampton Court

Lorenzo Costa, *Rappresentazione allegorica di Isabella d'Este in veste di Madonna*, particolare da *Sacra Famiglia*, 1510, Lione, Musée des Beaux Arts

Francesco Bonsignori, *Disegno preparatorio per la Pala della Beata Osanna Andreasi*, particolare del profilo di Isabella d'Este, 1519, Londra, British Museum

Francesco Bonsignori, Pala della Beata Osanna Andreasi, particolare del profilo di Isabella d'Este, 1519, Mantova, Museo di Palazzo Ducale

Antonio Allegri detto Correggio, *Raffigurazione allegorica di Isabella d'Este come Minerva*, particolare dall'Allegoria della Virtù, 1530 ca., Parigi, Musée du Louvre

Desideria Guicciardini, immagine dal catalogo di una linea di biancheria per la casa dedicata a Isabella d'Este, Mantova 1989

Illustrazione con Isabella d'Este in Giorgio Pavesi, *Al Masalin. Tradizione e pratica della norcineria casalinga*, Mantova 2002

Natasha Lusenti nel ruolo di Isabella d'Este, fotogramma dal film-documentario *Degli Dei la memoria e de gli Heroi – Il Palazzo Ducale di Mantova*, regia di Vittorio Nevano, Italia 2003

Copia da Leonardo, Ritratto di Isabella d'Este, prima metà del XVI secolo, Londra, British Museum

Antonio Allegri detto Correggio, Raffigurazione allegorica di Isabella d'Este come Minerva, particolare dall'Allegoria della Virtù, 1530 ca., Parigi, Musée du Louvre

Clinio Lorenzetti, Busto in stucco di Isabella d'Este (ornamentazione architettonica di restauro), 1929 ca., Mantova, Museo di Palazzo Ducale, Sala dei Marchesi

S. Sabbadini, Busto di Isabella d'Este (scultura vincitrice del concorso indetto dal Comune di Mantova nel 1967), Mantova, Liceo Socio Psico Pedagogico "Isabella d'Este"

Bianca Toccafondi nel ruolo di Isabella d'Este (secondo l'iconografia tizianesca), fotogramma dallo sceneggiato televisivo *La vita di Leonardo da Vinci*, regia di Renato Castellani, Italia 1971

Bianca Toccafondi nel ruolo di Isabella d'Este (secondo l'iconografia tizianesca), fotogramma dallo sceneggiato televisivo *La vita di Leonardo da Vinci*, regia di Renato Castellani, Italia 1971

Anselma Ferrari, *Ricordo*, 1990, dal ciclo pittorico Isabella d'Este, collocazione ignota

Desideria Guicciardini, immagine dal catalogo di una linea di biancheria per la casa dedicata a Isabella d'Este, Mantova 1989

Desideria Guicciardini, immagine dal catalogo di una linea di biancheria per la casa dedicata a Isabella d'Este, Mantova 1989

'Cameo Appearance' di Isabella d'Este, fotogramma dal film *Il Mestiere delle Armi*, regia di Ermanno Olmi, Italia 2000

Anonimo ferrarese, *Ritratto di giovinetta* (*Isabella d'Este*?), fine del XV secolo, Pinacoteca Capitolina, Roma

Benvenuto Tisi detto il Garofalo, *Dame affacciate ad una balconata* (*Isabella e Beatrice d'Este*?), particolare da un affresco di *Palazzo Costabili detto di Ludovico il Moro*, 1506 ca., Ferrara

Gian Cristoforo Romano, *Busto di Isabella d'Este*, terracotta, 1498 ca., già Lugano, Fondazione Thyssen-Bornemisza, ora sul mercato antiquario.

Leonardo da Vinci, *Ritratto di Dama* (*Monna Lisa del Giocondo*?), inizi del XVI secolo, Parigi, Musée du Louvre

Francesco Francia (attr.), *Ritratto di Isabella d'Este* (?), 1511, Collezione privata italiana

Bernardino Licinio, *Dama con ritratto virile*, 1520 ca., Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco

P. Holstein II, incisione dal dipinto di Giulio Romano (F. de Wit, Amsterdam 1645 ca.), Modena, Biblioteca Estense

Bernardino Licinio, *Dama con ritratto virile*, 1520 ca., Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco

Francobollo da 5 franchi (elaborazione dal cartone di Leonardo da Vinci per il ritratto di Isabella d'Este), emissione della Repubblica Francese con annullo filatelico dell' 8.XI.1986

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

1989
AA.VV., Isabella d'Este. *La Grande stilista del Cinquecento*, volume realizzato ad opera di Caleffi S.p.A., Viadana (Mantova) 1989.

Baker 1992
M. Baker - *Michael Maek-Gérard - Anthony Radcliffe*, The Thyssen-Bornemisza Collection, Renaissance and later Sculpture, London.

Bambach 1999
C. C. Bambach, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice*, 1300-1600, Cambridge 1999.

Béguin 1975
S. Béguin, *Le Studiolo d'Isabelle d'Este, Les dossiers du département des peintures 10*, catalogo della mostra, Paris.

Bellonci 1986
M. Bellonci, *Rinascimento Privato*, Milano 1986.

Bonoldi 2000
L. Bonoldi, I*sabella d'Este "retracta de marmo". Identificazione di un ritratto della marchesa di Mantova ritenuto disperso*, "La Rivista di Engramma" 4 (dicembre) 2000.

Castagna, Lorenzoni
R. Castagna - *A. M. Lorenzoni, Un presunto ritratto di Isabella d'Este eseguito da Giulio Romano*, "Civiltà Mantovana" 25.

Cieri Via 1995
C. Cieri Via, *I Camerini di Isabella d'Este: uno spazio culturale esemplare*, in *Isabella d'Este, i luoghi del collezionismo, quaderno di "Civiltà Mantovana"* 30 (marzo-giugno) 1995.

Chastel 1987
A. Chastel - *Paolo Galluzzi - Carlo Pedretti, Leonardo*, supplemento ad "Art e Dossier" n. 12.

Cottafavi 1929
C. Cottafavi, *Palazzo Ducale di Mantova: Sala dei Capitani e dei Marchesi in Corte nuova*, estratto da "Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione".

Equicola 1501
M. Equicola, *De Mulieribus*, Mantova 1501.

Fabjan
B. Fabjan - *Pietro C. Marani (cura di), Leonardo, La dama con l'ermellino*, catalogo della mostra, Roma.

Ferino-Pagden 1994
S. Ferino-Pagden, *"La prima donna del mondo". Isabella d'Este Fürstin und Mäzenatin der Renaissance*, catalogo della mostra, Wien 1994.

Frison 2001
L. Frison, *Il ritratto perduto di Isabella e l'enigma di un sorriso*, Vicenza 2001.

Luzio 1888
A. Luzio, *Ancora su Leonardo da Vinci e Isabella d'Este*, "Archivio Storico dell'Arte".

Luzio 1913
A. Luzio, *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-1628*, Milano.

Negro
E. Negro - *Nicosetta Roio, Francesco Francia e la sua scuola*, Modena.

Negro
E. Negro - *Nicosetta Roio, Lorenzo Costa*, 1460-1535, Modena.

Pedretti
C. Pedretti, *Leonardo, il disegno, supplemento* ad "Art e Dossier" n. 67.

Pedretti 1998
C. Pedretti, *Leonardo, il ritratto, supplemento* ad "Art e Dossier" n. 138.

Petrioli Tofani
A. Petrioli Tofani, *Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi*. Inventario 1. Disegni Esposti, Firenze.

Pizzagalli
D. Pizzagalli, *La Signora del Rinascimento*, Milano.

Ventura
L. Ventura, Isabella d'Este, *committenza e collezionismo, in Isabella d'Este, i luoghi del collezionismo*, quaderno di "Civiltà Mantovana" 30 (marzo-giugno).

Viatte
F. Viatte, *Léonard de Vinci. Isabelle d'Este*, Paris.

Yriarte
C. Yriarte, *Les relations d'Isabelle d'Este avec Léonard de Vinci, d'après des documents réunis par Armand Baschet*, "Gazette des Beaux-Arts" vol. I.

Sull'argomento della ritrattistica isabelliana è in corso di pubblicazione sulle pagine di "Art e Dossier" un articolo di Leandro Ventura.

Lorenzo Bonoldi, Giulia Bordignon

Il potere fatale e ammaliante della sfinge tra antico e contemporaneo, attraverso l'ibridazione dell'eclettismo tardo ottocentesco: dalla sfida al logos all'allettamento pubblicitario

a sin. "Métamorph'osez", campagna pubblicitaria di una catena di grandi magazzini parigini: Laetitia Casta come sfinge, secondo Jean-Paul Goude (Francia, aprile 2003)
a dex. Edipo e la Sfinge, pittura vascolare attica, V sec. a.C., Roma, Musei Vaticani

Fernand Khnopff, *La Sfinge (le Carezze, l'Arte)*, 1896, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
progetto grafico di Elisa Bastianello
editing a cura di Christian Toson
Venezia • marzo 2019

www.engramma.org

29
dicembre **2003**

La Rivista di Engramma n. 29

Mazzucco | Dalla Pietà | Bergamo

Engramma n. 29

a cura di Centro studi classicA

edizioni**engramma**

Direttore
monica centanni

Redazione
daniela sacco, linda selmin, katia mazzucco, alessandra pedersoli, lorenzo bonoldi, federica pellati, maria bergamo, claudia daniotti, elizabeth thomson, giulia bordignon, giacomo dalla pietà, sara agnoletto, luana lovisetto, valentina rachiele, luca tonin, giovanna pasini, valentina rachiele, monica centanni

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

© 2019
edizioni**engramma**
La Rivista di Engramma n. 29 | dicembre 2003
www.engramma.it
Sede legale | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia
Redazione | Centro studi classicA Iuav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia
Tel. 041 2571461
this is a peer-revewed journal

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 | Scheda editoriale dell'Atlante Mnemosyne di Aby Warburg
a cura di Katia Mazzucco

13 | Latinantes per orbem palantes
Giacomo Dalla Pietà

15 | Da Maria puerpera a Maria adorante
Maria Bergamo

Scheda editoriale dell'Atlante Mnemosyne di Aby Warburg

a cura di Katia Mazzucco

Roma 1929: la prima esposizione

Il 19 gennaio 1929 Mnemosyne, l'Atlante di immagini cui Aby Warburg dedicò gli ultimi anni della propria carriera scientifica, faceva ufficialmente il suo ingresso in società nel corso di una conferenza tenuta dallo studioso presso la Biblioteca Hertziana di RomaIl metodo di composizione dei pannelli dell'Atlante della Memoria godeva già di una certa fama e di concreto valore d'uso all'interno della cerchia di studiosi della Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg di Amburgo, ed era stato presentato diverse volte ai visitatori dell'Istituto. A Roma, attraverso il commento di 19 tavole che confluiranno nella cosiddetta "penultima versione" dell'Atlante, il progetto ricevette il battesimo scientifico ufficiale da parte di un pubblico peraltro sconcertato dalla originalità dell'opera.

Amburgo 1937: una versione 'privata' (*Geburtstagsatlas*)

Dopo un complesso percorso creativo costellato da continue modifiche contenutistiche, strutturali, logiche (Storia di Mnemosyne. Gestazione di un'opera non 'finibile'), il Bilderatlas finì, in seguito alla scomparsa del suo ideatore nell'ottobre del 1929, nel limbo delle opere incompiute, nonostante gli sforzi di

Fritz Saxl, Gertrud Bing e di altri collaboratori di Aby Warburg per ricomporre e riuscire a pubblicare l'opera più originale ed emblematica della personalità del maestro.
Nel 1937 Gertrud Bing ed Ernst Gombrich, in occasione del settantesimo compleanno di Max Warburg – il sostenitore economico di tutta l'impresa della KBW – realizzarono una versione ridotta e "ripulita" (mancano i ritagli di giornale) di 24 pannelli, corredati da didascalie e da brevi testi esplicativi (*Geburtstagatlas*, WIA III.109; restituito al Warburg Institute di Londra da Eric Warburg nel 1984). Per l'occasione furono ricomposti anche brevi scritti lasciati incompiuti da Aby Warburg, tra i quali l'introduzione all'Atlante e le pagine ispirate dal *Déjeuner sur l'herbe di Manet* (*Mnemosyne. Selected Texts by Aby M. Warburg in typescript prepared by the Warburg Institute and sent to Max Warburg for his seventieth Birthday, 5 June 1937*).

Dopo questo tentativo, circoscritto alla sfera privata della famiglia, l'Atlante, già previsto nel piano editoriale del 1932 delle *Gesammelte Schriften*, rimane riserva esclusiva di pochissimi prodi che nel corso degli anni si sono avventurati tra carte e cartelle del Warburg Institute Archive e tra i files di fotografie dell'istituto londinese.

Vienna-Amburgo 1993: ricostruzione ed esposizione (versione Daedalus)

Nel 1993 Mnemosyne rivede letteralmente la luce. Grazie a una mostra tenuta a Vienna, e l'anno successivo ad Amburgo, i pannelli dell'Atlante 'smontati' dopo la morte di Warburg e testimoniati solo da fotografie, vengono ricomposti e tornano ad assumere l'originaria forma interattiva dell'esposizione. La mostra propone le tavole dell'ultima versione del Bilderatlas, ricostruita in base alle importanti ricerche del gruppo viennese Daedalus (Marianne Koos, Wolfram Pichler, Werner Rappl, Gudrun Swoboda).

SIENA-FIRENZE-ROMA 1998: MOSTRA ITINERANTE

Nel 1998 l'esposizione giunge anche in Italia, a Siena (Santa Maria della Scala, 29 aprile-1 luglio 1998), Firenze (Galleria degli Uffizi, 19 dicembre 1998-16 gennaio 1999), Roma (Biblioteca Hertziana, 19 gennaio-6 febbraio 1999) e prosegue poi per Tel-Aviv (18 novembre 1999-2 gennaio 2000). Amburgo 1994-Roma 1998: le prime edizioni dell'Atlante

I materiali raccolti in occasione delle esposizioni degli anni '90 sono pubblicati in un catalogo (*Begleitmaterial zur Ausstellung 'Aby Warburg. Mnemosyne'*, Dölling und Galitz Verlag, Amburgo 1994), tradotto e pubblicato in Italia con una diversa selezione di testi a cura di Italo Spinelli e Roberto Venuti (Artemide Edizioni, Roma 1998).

In occasione dell'esposizione a Santa Maria della Scala, il Centro Warburg Italia organizza a Siena anche un convegno: l'incontro rappresenta per l'Italia una vera e propria svolta nello studio e nella ricezione dell'ultimo progetto di Warburg (alcuni degli interventi discussi in quell'occasione sono stati pubblicati nel n. 1 dei "Quaderni del Warburg Italia", maggio 2003).

BERLINO 2000, TORINO 2002: L'EDIZIONE IN VOLUME

Nel 2000 Martin Warnke cura per la Akademie Verlag l'edizione "ufficiale" dell'*Atlante*, primo volume della seconda parte delle *Gesammelte Schriften* (nel 1998 era uscita *Die Erneuerung der heidnischen Antike*, ristampa dell'edizione del 1932). Infine, nel 2002, la Nino Aragno Editore pubblica la versione italiana di *Mnemosyne*, curata e tradotta da Maurizio Ghelardi.

LE EDIZIONI DI MNEMOSYNE

Le edizioni del Bilderatlas attualmente in circolazione sono quindi tre:
1. il catalogo a schede delle mostre 1993-1998 (in versione tedesca: Dölling und Galitz Verlag, 1994; e italiana: Artemide Edizioni, 1998);

2. l'edizione critica berlinese (Akademie Verlag, 2000; seconda ed. 2003);
3. la traduzione italiana (Aragno, 2002).

1. Il catalogo è costituito da schede sciolte – secondo il progetto originale di Warburg per la pubblicazione del Bilderatlas – maneggevoli e produttivamente 'disordinabili'. Le schede riproducono sul recto la foto di ciascun pannello e sul verso un montaggio delle opere della tavola, rifotografate e ritoccate, su sfondo bianco. Le didascalie sono a numerazione da sinistra a destra, scelta obbligata di un ordine di lettura che però di rado corrisponde alla pluridimensionalità dei montaggi.Nell'edizione tedesca (Dölling und Galitz Verlag, 1994) ogni scheda presenta una selezione di brani da Warburg o dai suoi principali commentatori, utilissima guida a una prima lettura dei pannelli.

Il catalogo italiano (Artemide Edizioni, 1998) è accompagnato da un volumetto con la traduzione di alcuni di questi brani e una serie di testi che inquadrano la figura di Warburg e il progetto dell'*Atlante*. Tra questi è da segnalare la prima traduzione italiana dell'inedita introduzione all'*Atlante* alla quale Warburg lavorò fino alle ultime settimane di vita (il testo originale è disponibile qui nel sito di *Engramma*: *Mnemosyne. Einleitung*). Il volumetto che accompagna le schede con i pannelli di *Mnemosyne* della mostra toscana differisce da quello stampato per l'esposizione romana in alcune scelte editoriali (il formato) e nella selezione dei testi.

Il cofanetto blu che raccoglie le schede del catalogo rappresenta il primo passo verso la riappropriazione da parte di studiosi, warburghiani e non, di uno strumento di ricerca potenzialmente eccezionale.

2. L'edizione critica di Martin Warnke, in volume, pubblica riproduzioni delle tavole in formato ancora più ridotto rispetto alla versione 'a schede'. Ciascun pannello è corredato da appunti di Warburg raccolti dai suoi collaboratori – che fungono da

titoli per le singole tavole – e da uno schema che riproduce l'impaginazione del pannello con la numerazione delle immagini corrispondenti alle relative didascalie.La numerazione segue un ordine che propone all'interno di ogni singola tavola un percorso interpretativo univoco – e in quanto tale rigido – e raggruppa sotto un numero unico i dettagli o le versioni di una stessa opera (segnalati da lettere in apice), o oggetti legati dall'appartenenza a una stessa opera complessiva, a uno stesso luogo o alla mano di uno stesso maestro (segnalati da numeri in apice). Il volume, introdotto e curato da Martin Warnke, direttore del Warburg Haus di Amburgo, contiene anche: illustrazioni dei pannelli delle esposizioni organizzate da Warburg e di tavole delle diverse versioni dell'*Atlante*; il testo introduttivo di Aby Warburg; una importante lettera inedita di Fritz Saxl all'editore Teubner per la pubblicazione delle opere di Warburg; un utile indice dei nomi e dei temi dell'intera opera.

3. L'edizione italiana curata da Maurizio Ghelardi è una traduzione di quella berlinese arricchita di una prefazione di Nicholas Mann – che cela nel titolo il motto warburghiano "zum Bild das Wort" – e di uno scritto autobiografico di Aby Warburg del 29 dicembre 1927, tradotto dallo stesso Ghelardi e già apparso in "Belfagor" (n. 2, marzo 2001, pp. 175-186), ma inedito in tedesco.

Le due pubblicazioni in volume – l'edizione tedesca e la versione italiana – si avvalgono del confronto tra la cosiddetta versione "Daedalus" dell'*Atlante* (esposta a Vienna e Amburgo) e le ricerche capillari sui materiali d'archivio svolte da Pieter van Huisstede, e rappresentano l'edizione ufficiale di *Mnemosyne*, riconosciuta dal Warburg Institute di Londra.

Latinantes per orbem palantes
informaticae paginae quae in reti invenire potes

Giacomo Dalla Pietà

Inspicias informaticas paginas Latine exaratas, quibus Latinas ephemerides et doctorum sodalicia, ubicumque terrarum sunt, hanc linguam adhibentium, cognoscas et attingas. Inter omnes paginas latinas in reti inventas, optimas ac selectas hic recensuimus.

Bibliotheca Augustana (locus interrtialis)
Textuum latinorum omnium aetatum collectio.
Haec Bibliotheca ad monumentalitteraria totius latinitatis reperienda utilissima est, sed studiosisvel discipulis, quod nobis constet, parum nota.
http://www.fh-augsburg.de/~harsch/a_alpha.html

Circulus Latinus panormitanus (locus interrtialis)
Libri seliguntur, eventa recensentur, epistularum commercium institui potest
http://www.cirlapa.org [valebat in anno MMIII]

Circulus Matritensis (locus interrtialis)
Plurima interretialia loca digeruntur
http://circuluslatinusmatritensis.blogspot.it

Humanitas ac pietas
De studiis Graecis et Latinisex Universitate Pragensi ephemeris, a Petro Brezina instituta et moderata
http://mujweb.cz/petr-brezina/

Melissa (typographice et informatice edita)
Commentarii de quibuslibet rebus vel antiquis vel nostri temporis, e Belgica regione
http://www.fundatiomelissa.org

Retiarius (informatice editus)
Commentarii vel ad latinitatem vel humanisticam spectantes
https://mcl.as.uky.edu/retiarius-archivum-recentioris-latinitatis

Rvmor varivs (typografice et informatice editus)
Commentarii Societatis Latinae Tauricensis in quibus symbolae et dissertationes vel ad Antiquitatem spectantes eduntur
http://www.eclectica.ch/f/rumor_varius_fascicula.php

Vox latina (typographice et informatice edita)
Commentarii de quibuslibet rebus vel antiquis vel nostri temporis, ex Universitate Savariponti prodeuntes
http://www.voxlatina.uni-saarland.de

Praeterea, etiam google latine loquitur

Google latina
http://www.google.com/intl/la/ [valebat in anno MMIII]

Addendi sunt commentarii qui latinitas inscribuntur, e civitate Vaticana quater in anno editi, qui informatica versione carent: Fondazione Latinitas 00120 Città del Vaticano.

Da Maria puerpera a Maria adorante
Evoluzione della postura della Madre di Dio nelle immagini della Natività

Maria Bergamo

Ogni creatura da te uscita, o Signore,
ti dà il suo omaggio di gratitudine:
gli Angeli il canto, i Cieli la Stella, i Magi i doni,
i Pastori l'ammirazione, la Terra la grotta,
il Deserto il presepio, e noi una Vergine Madre.
Liturgia bizantina, Vespri del 24 dicembre [1]

Natale, mistero della gioia: mistero dell'Incarnazione, della generazione miracolosa di un Dio che sceglie di rivelare il suo volto agli uomini, non nella potenza del cielo, ma in una greppia tra le braccia di una giovane donna. Maria, la Vergine Madre, è la custode di questo mistero. È la prima a credere, e la prima a vedere nella sua carne, il miracolo: il suo corpo è la seconda natura – la natura umana – di Cristo e il suo grembo è il trono della sua gloria futura. Come un uomo, Dio nasce per l'uomo e affida la testimonianza del suo amore per l'umanità all'immagine che è universalmente riconosciuta come simbolo di tenerezza: una madre che accudisce e cura il suo neonato.

Nella lunga storia dell'iconografia della Natività Maria ha sempre un ruolo di protagonista e una posizione centrale nella scena; ma è anche la figura che, quanto a postura e ad atteggiamenti, subisce più mutamenti. Nel percorso visivo qui sotto presentato – ridottissimo campionario di un repertorio millenario – si cerca di

rendere visibile per exempla l'evoluzione iconografica (e teologica) della figura di Maria nella scena della Natività.

Inizialmente distesa su un giaciglio, progressivamente Maria si alza, si siede, ruota fino a inginocchiarsi, passando dalla prima icona orientale a una delle iconografie occidentali del Natale: l'*Adorazione*.

A ogni mutamento posturale di Maria corrisponde un preciso significato legato alla funzione che il tema del Natale comporta nelle varie fasi storiche e nelle diverse aree culturali della cristianità. Anche e soprattutto in questo caso le variazioni pittoriche, se pur minime, non sono quasi mai frutto di casualità, di opzioni estetiche o di necessità artistiche, ma sono testimonianze figurate dell'evoluzione del pensiero teologico e devozionale cristiano che nell'immagine si riflette: attraverso il linguaggio figurativo durante i secoli si compiono proclami di fede, si combattono battaglie spirituali e materiali, si proclamano dogmi, si affermano o si distruggono dottrine eretiche.

La rappresentazione della Natività di Cristo è uno dei soggetti

più antichi nella storia dell'arte cristiana. L'episodio è narrato in alcuni dei Vangeli Sinottici e ulteriormente elaborato dai racconti dei Vangeli Apocrifi [2]. Le fonti testuali quindi sono molteplici e, nel loro insieme, abbondantemente ricche di dettagli, ma non bastano a dar conto della complessità dell'evoluzione iconografica, compositiva e stilistica delle immagini del Natale.

Proprio dall'analisi delle variazioni delle posture di Maria – la più mobile e iconograficamente la più 'inquieta' fra i protagonisti della scena – emergono i principali nuclei semantici dell'evoluzione devozionale e teologica che si compie intorno al mistero del Natale: un unico sguardo continuo di una serie selezionata di immagini consente di abbracciare l'andamento della posizione assunta da Maria attraverso i secoli, le regioni e i diversi artisti che mettono in figura la tradizione cristiana e di proporre, in sintesi, una vera e propria 'storia dell'immagine'.

Maria *Theotokos*: l'icona 'orientale' canonica

L'icona di Rublev, pur cronologicamente tarda, si inserisce all'interno di una storia dell'iconografia della Natività che ha le sue origini nei primi secoli dell'era cristiana.

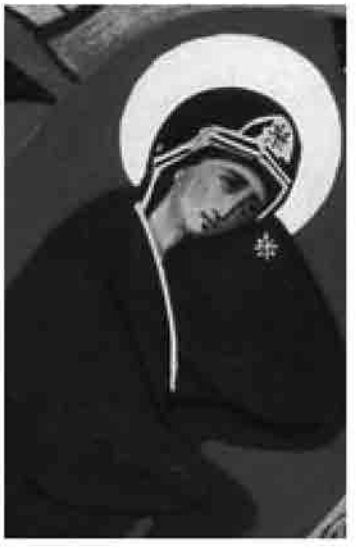
Questa tipologia tradizionale di rappresentazione bizantina della Natività costituisce la prima tappa dell'analisi qui proposta: la rigida codificazione nei secoli di un canone estetico e iconografico corrisponde a una raffinata teologia dell'immagine, e ci induce a guardare all'arte della tradizione bizantina come depositaria delle più antiche forme di creazione artistica cristiana. Inoltre la grande diffusione in Occidente dei modelli bizantini lungo tutto l'arco dei secoli medievali suggerisce di cercare proprio nella tradizione orientale il filo rosso per una storia dell'iconografia cristiana.

Questa è la rappresentazione canonica della scena secondo la tradizione bizantina: Maria è al centro, molto grande e sproporzionata rispetto alle altre figure; è stesa su un giaciglio solitamente rosso o dorato che la circonda come una mandorla conferendo un'importanza ancora maggiore alla sua figura. È

Maestro Niccolò, Natività (part.), rilievo del portale, 1138, Verona, S. Zeno.

Natività, portale ligneo, 1065, Colonia, S. Maria in Capitolo.

avvolta in un manto, il *maphorion*, e con una mano si sfiora il viso, in un gesto di languore, di abbandono (gesto spesso ripreso in chiave di triste pensosità anche dal personaggio di Giuseppe) [3]. Il Bambino è alle spalle della Madre, avvolto in stretti bendaggi e deposto in una cassa-mangiatoia. Sono presenti tutti gli elementi



Francisco Arguello, Natività (part.), pittura su muro, 1998, Firenze, S. Bartolomeo in Tuto.

compositivi che si trasmetteranno poi nella tradizione natalizia: la grotta, che in Occidente diverrà la capanna; l'asino e il bue; gli angeli che adorano e danno l'annuncio ai pastori; i Magi che arrivano seguendo la cometa posta sopra la culla del bambino; Giuseppe, pensieroso, in disparte. Compaiono nella scena personaggi destinati in seguito a mutare o scomparire, come la strana figura che dialoga con Giuseppe o le levatrici che bagnano il bambino [4].

Ogni dettaglio dell'icona ha una sua propria codificazione e un suo proprio significato, che passa attraverso secoli di esegesi patristica e teologica, secondo lo statuto stesso delle immagini nell'Oriente cristiano [5].

L'icona del Natale si forma verso il VII secolo per raggiungere la sua forma completa intorno al IX secolo, l'epoca in cui, a motivo della lotta iconoclasta, le formulazioni dogmatiche dei secoli precedenti furono ripensate per un'ulteriore e inequivocabile formulazione del dogma dell'Incarnazione [6].

Le prime fonti sulle dispute in merito alla natura di Cristo risalgono in particolare a Origene e Clemente Alessandrino. Immediatamente dopo l'elevazione del cristianesimo a religione dell'impero iniziò lo scontro tra le eresie, intorno al punto nevralgico della natura umana di Cristo. Alla dottrina di Ario, che proclamava la sola natura divina del Figlio di Dio, si contrapponeva il pensiero di Nestorio patriarca di Costantinopoli, che ammetteva la sola natura umana di Cristo, negando al Figlio la divinità essenziale e la consustanzialità con il Padre. La questione non era soltanto spinosa sul piano teologico, ma si poneva come il punto critico per l'accettazione e la diffusione del messaggio cristiano nella cultura del tempo. Senza addentrarci nelle dissertazioni più sottili ed esegeticamente complesse, si pensi da un lato alla difficoltà da parte della cultura ebraica fieramente monoteista di accettare un Dio uno e trino, dall'altro alla feconda dialettica in atto con la latente radice politeista della cultura ellenistica da cui provenivano la maggior parte dei convertiti del IV secolo, proprio in seguito alla decisione costantiniana di

assumere il cristianesimo come religione ufficiale dell'impero.

Dal IV secolo ha inizio la serie dei grandi Concili ecumenici, che definirono i dogmi della chiesa cristiana, soprattutto in relazione alla natura di Cristo. In ben quattro concili tra il IV e VI secolo si discusse e si perfezionò la definizione del dogma dell'Incarnazione: Nicea I nel 325, Costantinopoli nel 381, Efeso nel 431, Calcedonia nel 451 [7].

Maria, che inizialmente non godeva di un culto suo proprio, divenne uno dei nodi centrali nelle dispute sulla natura di Cristo e sul valore dell'Incarnazione. È lei, infatti, che in quanto donna garantisce la seconda natura di Dio: l'umanità del Figlio, il suo essere corpo e carne mortale.

L'intero Concilio di Efeso è dedicato alla definizione del ruolo di Maria nell'Incarnazione. A Efeso si scontrano duramente le fazioni dei monofisiti nestoriani (che a loro volta avevano già avuto la meglio sui monofisiti ariani) contro i propugnatori della doppia

Madonna in trono tra santi e angeli, tavola, VI secolo, Monastero S. Caterina al Sinai.

Madonna della clemenza, tavola, VI secolo, Roma, S. Maria in Trastevere.

natura del Figlio: prevalgono infine questi ultimi e Maria viene proclamata *Theotokos*, Deipara, "colei che ha generato Dio". Cirillo di Alessandria proclama il nuovo dogma:

Se qualcuno non confessa che l'Emmanuele è Dio nel vero senso della parola, e perciò la Santa Vergine è Madre di Dio perché ha generato secondo la carne il Verbo che è da Dio, come sta scritto "e il verbo si fece carne", sia anatema [8].

Proprio in seguito al Concilio di Efeso conosce sviluppo e diffusione l'enorme produzione di immagini di Maria in trono con il Bambino [9].

La disputa accanita intorno alla natura di Cristo non si placa però con il pronunciamento di Efeso; anche perché la questione dell'umanità del Figlio di Dio si intreccia con il problema, sollevato dai Padri già nei primi secoli, della rappresentabilità della figura divina (all'interno di una tradizione monoteista decisamente aniconica).

Pochi secoli dopo Giovanni Damasceno, impegnato nella lotta contro l'iconoclasmo, prese proprio Maria come dimostrazione dell'umanità di Cristo e la sua conseguente rappresentabilità, e consacrò il suo culto attraverso le immagini:

> È quindi con giustizia e verità che chiamiamo santa Maria *Theotokos*. Perché questo nome abbraccia l'intero mistero dell'ordine divino. Infatti, se colei che partorì è la *Theotokos*, certamente colui che è nato da lei è Dio e anche uomo. Il nome esprime in verità l'unica sostanza e le due nature e i due modi di generazione del nostro Signore [10].

Il dogma dell'Incarnazione coinvolge strettamente anche l'arte e la sua potenzialità espressiva: infatti non solo si lotta per le immagini, ma si lotta con le immagini. La rappresentazione di Dio è possibile grazie alla certezza del dogma dell'Incarnazione: "la Chiesa enuncia la propria dottrina sia con la parola che con l'immagine" [11] e l'icona è insieme veicolo di propaganda dottrinaria e testimonianza concreta dell'avvenuta Incarnazione. Il

valore teologico dell'icona viene proclamato nel Concilio di Nicea II del 787, il cosiddetto "Concilio delle immagini":

Quando tu hai visto che colui che incorporeo è diventato uomo a causa tua, allora farai l'immagine della sua forma umana; quando l'invisibile è diventato visibile per la carne, allora raffigurerai l'immagine di lui che è stato visto [12].

Dunque per i Padri dei primi secoli le icone di Cristo e della Madre di Dio – in Maestà con il Figlio – testimoniavano e insieme significavano la realtà della natura umana di Cristo.

Rispetto alle prime icone l'icona della Natività è successiva e propone alla meditazione dei fedeli la scena, il 'come' di questo mistero. E, nell'evento rappresentato, Maria è figura centrale: non solo, insieme allo Spirito, genera la carne del Salvatore, ma vive nella sua propria carne il miracolo.

L'umanità del Figlio è rappresentata dal fatto che la Madre sta distesa: Maria è rappresentata nella tradizionale postura delle partorienti, come si ritrova non solo nell'arte cristiana ma anche in quella pagana antica.

La postura della puerpera dimostra e sottolinea la condizione tutta

Concepimento e Nascita di Alessandro (part.), mosaico, metà IV secolo, proveniente da Baalbeck, Beirut, Museo.

Nascita di Achille, mosaico, V secolo, Cipro, Paphos Nuova.

Natività e Adorazione dei Magi (part.), sarcofago, IV secolo, Roma, Musei Vaticani.

umana di Maria: una donna rappresentata come tutte le donne che abbiano appena partorito. L'iconografia di Maria-puerpera, la più diffusa dopo la definitiva codificazione del 'canone' di immagini sacre, è probabilmente legata in origine alle eresie cristologiche di lontana ascendenza nestoriana e poi gnostica, dato che mette l'accento sull'aspetto umano del parto attraverso il quale Dio è sceso sulla terra.

Non si può, parlando di tradizione bizantina, non accennare all'esistenza di una diversa iconografia per la Natività in cui Maria è rappresentata seduta accanto alla mangiatoia. Usate entrambe tuttora, non si sa con chiarezza l'origine della differenza, come sostiene Georges Drobot nel suo studio fondamentale [13], ma è palese la lontananza delle tipologie di provenienza e la diversità di significati: la postura da seduta è maggiormente associata alla

La Congratulazione alla Madre di Dio, miniatura siriana, 1457.

Natività (part.), rilievo, XIII secolo, (Venezia, San Marco, Porta dei Fiori.

Natività ed elogio delle api, rotolo di Exsultet, XII secolo (Montecassino, Archivio dell'Abbazia).

regalità, alla manifestazione del potere e della gloria assoluta, è un altro soggetto la cui analisi non può qui trovare spazio. Seduta è la Vergine in trono, la Maestà – vera icona della *Theotokos* diffusa dopo il Concilio di Efeso – seduta è nelle Adorazioni dei Magi, seduta è nelle icone della festività post-natalizia orientale a lei dedicata il 26 dicembre, la Sinassi o le Congratulazioni alla Madre di Dio [14].

Maria distesa, Maria puerpera: la devozione popolare

Fino al XII secolo, dunque, in Occidente l'iconografia più diffusa della Natività resta quella, di matrice bizantina, che prevede Maria-puerpera al centro della scena. Con variazioni notevoli secondo i luoghi, le epoche e gli stili permane comunque una

Natività, miniatura armena, 1332 (Matenadaran).

Natività (part.), affresco, 1335 (Pec, Chiesa dell'Hodigitria).

decisa influenza degli elementi e degli stilemi propri del canone orientale. Distesa, a volte addirittura dormiente, avvolta nel mantello, con il Bambino lontano, Maria giace su un letto o su un panno più o meno lussuoso, in una grotta o capanna, ed è sempre assistita da Giuseppe [15].

L'iconografia del puerperio di Maria durante il Medioevo si lega dunque alla tradizione e diffusione dei modelli bizantini che restano come fonte principale per un linguaggio figurativo insieme aulico e che riflette l'*auctoritas* dell'antico [16]. Secondo Mâle l'iconografia della Natività è uno degli esempi della continuità tra Oriente e Occidente; ma in Occidente la scena si arricchisce di un diverso sentimento legato alla devozione popolare [17].

Le donne del Medioevo, per le quali gravidanza, parto e puerperio costituivano un grave pericolo, si rivolgevano in primo luogo alla Madre di Dio per chiedere a lei, in quanto Madre, aiuto e protezione. Il ruolo di Maria come sacra levatrice è documentato da fonti che datano dal Medioevo alla prima età moderna [18].

Esistevano mete di pellegrinaggio e immagini di Maria specializzate esclusivamente nel soccorso alle donne incinte e partorienti; i manoscritti che contenevano lodi a Maria potevano essere di ausilio durante il travaglio del parto; le levatrici distribuivano immagini mariane tutt'intorno al letto e sul corpo della partoriente; si dipingevano immagini di Maria a capo e ai piedi del letto, in modo da essere certi della sua benevolenza.

Maria rappresentata nelle scene della sacra Natività nel suo letto di puerpera consolava e dava coraggio alle donne nella fase precedente e successiva al parto. La venerazione spesso si confondeva con gli ambiti della magia e della superstizione, rispecchiando una realtà di fede e devozione che ha a che vedere con la sacralità delle immagini, ma anche con il loro valore d'uso, la loro pratica fruizione, e quindi anche con l'intento che presiede alla loro produzione.

Maestro Renano, Natività entro le mura urbane, rilievo, XII secolo, London, Victoria and Albert Museum.

Maria, comunque, è significativamente rappresentata come una donna comune che ha appena partorito e che si riposa; nel periodo medievale, inoltre, la scena della Natività, ancora più cara e apprezzata dai fedeli grazie al diffondersi delle Sacre rappresentazioni del ciclo natalizio, si arricchisce di particolari legati alla vita contemporanea, come oggetti e utensili domestici e arredi borghesi: tutti elementi che testimoniano di un culto popolare diffuso per la Madre di Dio.

La venerazione per Maria-puerpera, molto radicato e diffuso, comporta dunque che nelle immagini l'evento venga attualizzato

Natività, vetrata, 1150 (Chartres, cattedrale).

Natività, miniatura da Salterio, ms. 1186, c. 17, Paris, Biblioteca Nazionale.

per avvicinarlo alla quotidianità dei fedeli e renderlo più familiare: nella rappresentazione figurativa o scenica Cristo non nasce più nella grotta o nella capanna, secondo il dettato evangelico, ma nella chiesa, nel convento o nella stessa cappella in cui l'opera è collocata.

Il dolore di Maria

Compare fin dalle origini e viene sviluppata progressivamente una grande disputa che si inserisce anch'essa nel dibattito teologico intorno ai dogmi cristologici dell'Incarnazione e del parto virginale: la questione del dolore di Maria. Su questo punto si registra una distanza tra il pensiero dottrinario e la

Natività, miniatura da Libro d'ore, fine XV secolo, ms.1108, Einsiedeln.

Natività (part.), rilievo del portale, metà XI secolo, Poitiers, Notre-Dame-la-Grande.

rappresentazione.

Dal punto di vista teologico e del pronunciamento dogmatico Maria non ha sofferto perché il suo è un parto miracoloso, è "Vergine prima, durante e dopo il parto" [19], come, secondo la tradizione, rappresentano le stelle poste sul suo *maphorion* [20]. La nascita di Cristo, come sosteneva già Metodio d'Oriente nel III secolo, fu *arrheustos*, "senza malattia", "senza degradazione" [21]. Molte e diverse sono le fonti che ribadiscono questo punto: Gregorio di Nissa nel IV secolo è uno dei primi Padri greci che ne parla esplicitamente, inserendo il dogma in una precisa esegesi:

> Come la stessa Vergine non seppe in che modo nel suo corpo si formò il corpo portatore di Dio, così nemmeno sentì la sua nascita, conformemen-

Natività (part.), calvario bretone, metà XV secolo, Tronoen, Notre Dame.

> te alla testimonianza del profeta Isaia secondo il quale il parto sarebbe stato indolore. Dice infatti Isaia: "Prima di provare i dolori, ha partorito" (Is 66, 7). Perciò Egli fu scelto per rinnovare l'ordine della natura in entrambi i sensi: perché non venne partorito grazie a un intervento umano, né uscì dal grembo materno con fatica. E tutto questo accadde in modo conveniente e non senza ragione. Poiché come Eva, che per il peccato introdusse la morte nel mondo, fu condannata a partorire fra dolori e travagli, era conveniente che la madre della vita iniziasse a concepire con gioia e con gioia partorisse. Per questo l'arcangelo le dice: "Rallegrati, piena di grazia" (Lc 1, 28). Liberandola con questa parola dalla tristezza che fin dal principio accompagna il parto a causa del peccato [22].

Fin dalle origini le gerarchie ecclesiastiche attivarono diversi tentativi di "disciplinamento" delle immagini, sia per reagire alle superstizioni popolari sia per arginare il realismo dei dettagli del parto che poteva risultare dissacrante. Nonostante i tentativi di ricondurre all'ortodossia l'immagine di Maria-puerpera, l'iconografia prevalente resta quella che contempla Maria distesa, come una donna che ha appena partorito: come avesse sofferto e necessiti quindi di riposo, a volte dorme e spesso le levatrici o Giuseppe stesso accudiscono lei e il Bambino. La distanza tra la posizione teologica e dogmatica e la rappresentazione è tale da disegnare una vera e propria contraddizione.

La postura di Maria-puerpera, come si è visto, è direttamente collegata con l'antica tradizione classica e bizantina e, più che indicare una possibile deriva eretica dell'immagine, va invece considerata da un altro, e più importante, punto di vista teologico: l'immagine di Maria-puerpera, che potrebbe essere intesa come la prova figurata del dolore fisico della Madre di Dio, è invece il topos iconografico scelto in risposta alle eresie cristologiche per rappresentare la nascita umana di Dio. Cristo è nato da una donna, e tale donna, come una qualunque madre, riposa su un giaciglio dopo il parto [23].

Ancora una volta verifichiamo l'efficacia di una sorta di 'teologia per immagini', un messaggio trasmesso attraverso un codice linguistico diverso, più perspicuo e immediato e, come dimostra la quantità e la diffusione delle immagini, ampiamente recepito.

Interessante è il fatto che, venuta meno la valenza polemica di 'risposta' alle eresie ormai scomparse e debellate, l'immagine di Maria-puerpera non perda di valore, ma assuma altri significati e legami e, in base a queste nuove funzioni e letture, si modifichi.

Maria madre: la mistica monastica

Il secolo XII è stato definito "secolo mariano" e dà l'avvio a un netto approfondimento del mistero di Maria come mistero dell'Incarnazione. La fase di rinnovato interesse per la figura di Maria si inscrive nella temperie della nuova sensibilità religiosa, che corrisponde ai grandi cambiamenti sociali che daranno vita alle correnti intellettuali che genereranno le università e alle riforme monastiche che creano gli ordini rinnovati dei cistercensi, canonici regolari, premonstratensi. A questo rinnovamento corrisponde anche una rinascita della religiosità popolare e di grande partecipazione laicale, supportata da un sistema pastorale più attento e assiduo [24].

Si tratta di un cambiamento che coinvolge anche le forme di devozione: non si prega più con Maria ma ci si rivolge a Maria con un'invocazione personale e intima, che fa leva sulla complicità tutta umana dell'esperienza della maternità. Questa nuova relazione con la figura della Madre di Dio coincide con l'esaltazione del mistero del Natale e con la contemplazione e la meditazione sul Dio Bambino. San Bernardo compie una svolta spirituale detta gesulatria, ovvero l'adorazione e la meditazione sulla vita dell'uomo Gesù [25]. Si diffonde e si intensifica un genere di devozione affettiva, simpatetica, che si sofferma a considerare le sofferenze del Bambino e della Madre nel momento della nascita, come antesignane della futura Passione di Cristo.

San Bernardo elabora il concetto di devotio in modo decisivo: la devotio appartiene all'affettività e per essa alla volontà; la devotio sta alla carità come la conoscenza sta all'intelletto. Questa forma di ricerca spirituale è importante perché, consentendo l'avvicinamento a Dio tramite i sentimenti, sospendendo lo studio e la ragione, si concentra sull'intimo dell'anima nelle

sue espressioni più semplici, estendendo a qualsiasi uomo la possibilità di conoscenza e di partecipazione al mistero divino.

Alla base delle meditazioni che iniziavano a diffondersi all'epoca, prende forza l'idea che Dio è vicino ai poveri e ai deboli perché anche lui era povero e sofferente e debole. Dice Sant'Anselmo:

> Dio dell'immensa gloria, non hai disdegnato di farti verme spregevole; Signore di tutte le cose, hai voluto apparire conservo dei servi. Ti sembrò poco essere nostro Padre, hai voluto, o Signore, essere nostro fratello. [...] Consolatevi, consolatevi, voi che vivete nelle bassezze della povertà, poiché Dio è con voi nella povertà: non riposa egli nelle delizie d'una camera da letto, né si trova fra chi vive beatamente [26].

Nel pensiero di Bernardo l'atteggiamento nei confronti del Mistero dell'Incarnazione e dell'umanità di Cristo si riassume in due parole: ricordo e imitazione. E su questo concetto si basano tutte le esperienze di devozione e di mistica successive. Fino al XII secolo il mistero dell'Incarnazione aveva il suo riferimento centrale nella Passione di Cristo, il mistero pasquale è il fine della venuta di Cristo e per essa si dà la salvezza del mondo. La nascita del *puer* viene considerata certo miracolosa e degna festività, ma comunque di minore importanza rispetto alla Pasqua. Dal XII secolo le cose cambiano [27].

In un'importante operetta dedicata interamente alla meditazione sull'infanzia di Gesù – *De Iesu puero duodenni* (1153-1157) – l'autore Aelredo di Rievaulx (ma il testo circolerà per secoli sotto il nome del suo maestro Bernardo) partecipa ai dolori e alle vicende di Gesù Bambino come se fosse personalmente e direttamente coinvolto. La crescita spirituale del fedele è paragonata dall'autore alla crescita fisiologica di Gesù nella sua infanzia: "Così tu nascerai in Cristo e Cristo nascerà in te" [28].

Così santi e mistici del tempo nelle loro omelie sul Natale pongono l'attenzione sullo stato di povertà in cui Maria e Gesù si sono trovati a vivere come anticipo delle sofferenze della Passione, ma soprattutto come primo esempio della tenerezza di Dio verso

Maestro di Imola, Natività (part.), miniatura da Antifonario, ms. 5, c. 65r, Imola, Museo Diocesano.

Neri da Rimini, Natività (part.), miniatura da Corale della Chiesa di S. Francesco, 1312, Bologna, Museo Civico.

l'uomo: un Dio che sceglie di manifestarsi non solo come un uomo, ma come un piccolo bambino indifeso nato da una donna in stato di totale indigenza.

Il pensiero e l'immaginario del tempo sorvola sulla questione della verginità straordinaria di Maria: un aspetto miracoloso certo, ma dato per acquisito in quanto attestato già dal dettato biblico vetero e neo-testamentario. Ci si concentra invece sulla figura di Maria come esempio di una divinità 'vicina' in cui è possibile riconoscersi. In questo periodo Maria non è tanto rappresentata

Natività (part.), predella dell'altare di Santa Maria di Avia, XIII secolo, Barcellona, Museo di arte catalana.

Natività (part.), miniatura inglese, 1335 ca., cl.7726, Paris, Museo Nazionale del Medioevo.

come una Regina, quanto come una madre tenera e semplice, preoccupata di nutrire questo suo prodigioso ma piccolo bambino che, come ogni neonato, ha bisogno di tutto.

Il tema dell'umanità di Maria-madre – su cui la devozione popolare e l'esperienza mistico-teologica coeva si trovano una volta tanto consonanti – trova un'espressione efficace nella codificazione di una nuova immagine. Nella scena della Natività Maria inizia a cambiare postura: non più girata di spalle e isolata

Silvestro dei Gherarducci, Natività, miniatura dai Graduali di San Michele, XIV secolo, ms. 653, c. 1, New York, Pierpont Morgan Library.

nella mandorla, inizia a volgersi verso il Neonato, a guardarlo: tocca la culla, lo solleva, lo prende tra le braccia e a volte lo allatta con la tenerezza di una vera madre.

A questo nuovo dinamismo della figura di Maria corrisponde un deciso cambiamento nello stile della rappresentazione, sempre più discosta dalla ieraticità bizantina e tesa a una maggiore ricerca espressiva, a una circostanziata e realistica resa dei dettagli [29].

Se la prospettiva delle icone bizantine mirava (e mira) alla meditazione sul mistero dell'Incarnazione e a condurre il fedele direttamente all'ascesi attraverso il valicamento dell'aurea 'porta regale', in Occidente, a partire dal XII secolo, si recupera la dimensione della tenerezza e l'esaltazione della corporeità del Figlio e della Madre come segni tangibili di vicinanza e di una possibilità di identificazione del fedele con i personaggi divini. In questa fase si approfondisce il divario tra le due prospettive – l'orientale e l'occidentale – divario che porterà allo scisma tra le due Chiese. E non a caso proprio in quel periodo si avvia anche una più netta differenziazione stilistica e tematica tra le convenzioni artistiche orientale e occidentale, individuata dai teorici dell'immagine sacra orientale come la più profonda frattura nella 'visione di Dio' [30].

Maria prima fedele: San Francesco e la nuova spiritualità

San Francesco eredita dalla mistica del XII secolo queste suggestioni che amplia e coniuga con un orizzonte mistico, estetico e devozionale ulteriore. Con Francesco il messaggio dell'umanità di Cristo e della sua immanenza nel mondo si apre ai laici e soprattutto si diffonde capillarmente, secondo le tendenze pauperistiche del tempo, a tutti gli strati sociali mediante la predicazione itinerante, l'uso del volgare, delle immagini, delle rappresentazioni sacre.

La nuova visione cristologica di Francesco, il suo stile di relazione con Dio, permette a ogni fedele di accedere al divino senza timore, di gustare l'amicizia che Dio ha scelto di riallacciare con la sua

creatura prediletta. Lo slancio affettivo quasi fisico nel culto e nella fede, ereditato dai mistici del secolo precedente, viene esteso anche ai laici, esce dai monasteri e viene insegnato alla gente nelle strade e nelle chiese. Tutto il movimento francescano è impegnato nel diffondere la visione di un Dio tenero e vicino a chi soffre, un Dio che salva per amore le sue creature, un Dio facilmente raggiungibile da chiunque lo desideri[31].

Il culto diviene profondamente personale, ispirato e mediato dai sentimenti, ma lontano da forme di superstizione e religiosità esasperate: agisce positivamente sui fedeli l'educazione ottenuta attraverso una predicazione serrata, la diffusione di opuscoli e istruzioni, ma anche una politica dell'immagine cosciente e diffusa.

Il cuore degli ascoltatori veniva scosso dall'amore e dalla pietà, quando l'oratore ispirato faceva rivivere sotto i loro occhi, nella loro semplicità e verità, le immagini toccanti della vita terrena del Salvatore. Le immagini, ecco di cosa aveva bisogno il popolo incolto, a cui per lo più si rivolgeva la predicazione francescana; e le immagini si imprimevano profondamente nella

sua memoria, così Gesù diventava realmente il fratello carnale, l'amico, il confidente di ognuno. Perciò anche l'artista era spinto a rappresentarlo nella sublime semplicità della natura umana [32].

In questa estetica del divino, nel clima di confidenza con Dio che Francesco insegna e ispira, si inserisce l'episodio del Presepio di Greccio, snodo fondamentale anche per l'evoluzione della figura di Maria nella scena della Natività.

Nella notte di Natale del 1223, dopo aver ottenuto il permesso dal papa Onorio III, Francesco fece allestire un presepio vivente nel bosco di Greccio. Tommaso da Celano racconta che il santo disse:

> È mio desiderio rievocare al vivo la memoria di quel Bambin celeste che è nato laggiù in Betlemme, e suscitare davanti allo sguardo del popolo e al mio cuore gli incomodi delle sue infantili necessità, vederlo proprio giacere su poca paglia, reclinato in una mangiatoia, riscaldato dal fiato di un bue e di un asinello [33].

Finiti i preparativi, la notte di Natale frati, uomini e donne della contrada accorsero con fiaccole e candele per assistere alla messa. Francesco cantò il Vangelo e tenne la predica parlando del Bambino di Betlemme con una infinita dolcezza.

Durante la celebrazione Giovanni Velita, castellano amico dei frati che aveva organizzato la celebrazione, ebbe una visione: vide nella mangiatoia un bambino addormentato incredibilmente bello e Francesco che lo prendeva in braccio per risvegliarlo. Nella *Legenda Maior* [34] Bonaventura si dilunga a illustrare la verosimiglianza della visione e dei miracoli successivi a questa, mentre Tommaso da Celano nella sua *Vita* prima ne dà una semplice lettura spirituale: il culto per Gesù Bambino veniva risvegliato nei cuori della gente grazie alla predicazione del santo.

L'episodio di Greccio si inserisce nella tradizione esistente in Europa già dal IX secolo degli "uffici drammatici", dialoghi all'interno della liturgia che rievocavano le più importanti scene evangeliche. Da questa sorta di drammatizzazione liturgica

nacquero sceneggiature più complesse come – per restare nel ciclo natalizio – l'*Officium pastorum* e l'*Officium stellae*, e il loro ulteriore sviluppo porterà poi alle grandi Sacre rappresentazioni di fine Medioevo [35]. Rispetto al genere liturgico-drammatico, però, Francesco, con l'istituzione del Presepe, compie uno scarto destinato a conseguenze importanti, dimostrando una capacità di uso degli strumenti più efficaci e comunicativi per diffondere il suo messaggio anche in forma divulgativa e popolare [36].

Ecco quindi che il concetto di imitazione diviene comune e diffuso: i modelli sono Cristo stesso, ma anche sua Madre, come Santa Chiara scrive a una sua seguace:Come la gloriosa vergine delle vergini ha portato nel suo utero virginale il vero Dio e vero uomo, così anche tu imitandola nell'umiltà e nella povertà, sempre puoi portare lo stesso Signore, spiritualmente, contenendolo dentro di te, lui che contiene tutte le cose: e lo porterete dentro di voi tu e le altre, che avete disprezzato le ricchezze di questo mondo [37].

Così anche le predicazioni di Sant'Antonio da Padova e gli Opuscoli mistici di San Bonaventura vengono conosciuti e diffusi, letti e meditati. I libelli meditativi vengono scritti e copiati tra i laici del Terzo Ordine e la devozione inizia a essere privata, personale, consumata non solo in chiesa ma anche nell'intimità della propria vita quotidiana.

L'operetta di Bonaventura *De quinque festivitatibus pueri Jesu*, composta intorno al 1257 (e indirizzata a una dama di cui lui era direttore spirituale), è interamente dedicata all'infanzia di Cristo. Si tratta di una meditazione allegorica sui misteri dell'infanzia: il concepimento di Gesù nell'anima del fedele, la sua nascita, l'imposizione del nome, la sua adorazione e presentazione al tempio. Il testo intreccia il piano metaforico-spirituale con quello reale e soprannaturale dell'unione mistica con Cristo, e propone al fedele un percorso interiore e personale [38].

Allo stesso modo molti altri scritti francescani comportano la

stessa carica affettiva ed esortativa: da Jacopone da Todi e il suo *Stabat mater speciosa* e altre laudi (fine XIII secolo), a Ubertino da Casale con l'*Arbor vitae crucifixae Jesu* (1305) a Raimondo Lullo e il suo *Liber natalis parvuli Christi Jesu* (1310).

Un altro testo molto diffuso e molto importante per l'iconografia sono le *Meditationes vitae Christi* (attribuite inizialmente a Bonaventura) di un anonimo francescano toscano del Trecento che racconta gli episodi evangelici senza discostarsi dal testo ma arricchendoli di particolari vivaci e interessanti. Così descrive Maria e Gesù:

> "Se ne sta là, la Signora, come ogni altra donna, ad aspettare la scadenza del tempo per poter entrare nel tempio. Se ne rimane là, occhi e attenzione rivolti a quel diletto figlio perché nulla gli succeda. Mio Dio, di quanta premura e diligenza lo fa oggetto perché non gli manchi nulla. Con che devozione e delicatezza, con quale timorosità lo tratta, sapendo che è il suo Dio e Signore, quando inginocchiata lo prende in mano per adagiarlo sulla culla. Ma con che gioia insieme e confidenza e diritto materno se lo abbraccia, se lo sbaciucchia, se lo stringe al petto e se lo gusta, sapendo che è figlio suo! Spesso, curiosa, lo fissa in volto e fa scivolare lo sguardo su ogni singolo membro del suo sacratissimo corpo; e con serietà e riservatezza avvolge nelle fasce quelle tenerissime membra. Esempio d'umiltà com'era, lo fu anche di prudenza. E con che voglia lo allatta!" [39].

Questa sorta di esercizi spirituali che prevedono l'imitazione e l'immedesimazione nel pathos di Maria e del Bambino sono destinati a mutare radicalmente il rapporto con il divino, anche nelle espressioni artistiche.

Le parole dello Pseudo Bonaventura sembrano un commento alle immagini di Giotto o Daddi: Maria compare sempre più come una madre e la sua postura continua a mutare sensibilmente. Si alza raccogliendo le coperte del Bambino, lo prende in braccio vezzeggiandolo e ruota fino a inginocchiarsi.

Maria adorante: l'iconografia occidentale

L'ultimo mutamento della postura di Maria nella scena della Natività coincide con un preciso mutamento spirituale. Ancora il

Natale di Greccio, scelto come nucleo centrale in questo excursus, è molto significativo non solo da un punto di vista spirituale e contenutistico, ma anche figurativo.

Francesco rappresentato inginocchiato ad adorare il Bambino istituisce in figura la nuova forma di devozione che stava diffondendo a parole: così come lui può accostarsi alla mangiatoia, ogni fedele che desideri incontrare Dio lo può fare direttamente, senza mediazioni. La figura di Maria, che per secoli era stata veicolo e simbolo dell'umanità di Cristo, scivola in secondo piano: quasi come se di fronte alla presenza umanissima del *puer* la testimonianza della Madre carnale di Dio non fosse più necessaria. Il fulcro della rappresentazione diviene ora il Bambino, Dio in terra, che si manifesta inerme e infante, vicino a ogni uomo,

proprio in grazia della sua debolezza.

E questo è reso con ancor maggiore evidenza nella nuova invenzione stilistica: la stessa innovazione giottesca, ovvero l'introduzione della cifra del realismo, della profondità, dell'espressività, elementi che poi fioriranno nell'epoca successiva, riflette questa visione antropocentrica del divino. Non più ascesi e negazione della vita terrena, non più terrore escatologico, ma esaltazione dell'umanità, della natura, della bellezza fisica [40].

Significativa nell'affresco di Giotto è l'ambientazione cittadina che si discosta dalla lettera della fonte, e la presenza di uno splendido crocifisso visto dal retro, uno dei primi esempi di ricerca prospettica, un particolare che sembra sintetizzare emblematicamente uno dei percorsi semantici che ha guidato questa indagine: prima delle crudeltà e delle sofferenze che saranno inflitte al Crocefisso sta l'amore più tenero e più indifeso della Madre per la sua creatura; prima della Crocifissione – davanti ad essa – sta il mistero della Natività.

La scena inizia a mutare sempre di più dando inizio a una nuova tipologia iconografica che si diffonderà poi in tutto l'Occidente, l'*Adorazione.*

Interessante è notare come anche in Oriente nei secoli successivi il canone rigido possa essere a volte tradito, a imitazione delle convenzioni ormai vincenti nell'arte occidentale. Un'immagine del XVI secolo, pur restando un *hapax*, è una dimostrazione interessante di questa influenza di ritorno.

Maria dunque, dopo aver lasciato il suo ruolo di regale *Theotokos* ed essere entrata da protagonista nella scena della Natività prima come puerpera sofferente, poi come madre affettuosa, diviene essa stessa spettatrice del miracolo, ricondotta al rango di Prima adorante.

Lei è la prima testimone del miracolo, è la prima ad aver gustato

Neri di Bicci, *Natività*, XV secolo, Firenze, Palazzo Medici Ricciardi, Cappella dei Magi.

dell'Incarnazione del Signore, è la sua prima credente: ora è Maria che, come aveva già fatto Francesco, invita ogni fedele ad accostarsi al Dio incarnato, umilmente, in ginocchio.

Ed ecco che la scena ruota completamente: Gesù è il fulcro dell'immagine, a terra, nudo, e tutt'intorno, insieme a Maria, a Giuseppe e ai personaggi tradizionali come pastori, angeli e Magi possono irrompere nella scena anche i devoti: lo stesso spettatore del quadro viene assorbito, attratto dentro la scena e diviene comprimario esterno dell'adorazione. La Nascita di Cristo è un evento che avviene in ambiente familiare.

L'accesso al divino è ormai concesso a tutti: Dio è nato per tutti.

Note al testo

1. *Stichiron Idiomelon* del Lucernario del 25 dicembre, in E. Mercier, F. Paris, *La prière des églises de rite byzantin*, t. 2/I, Amay 1939, p. 113.
2. *Vangelo di Matteo* 1-2; *Vangelo di Luca* 2, 1-20; *Protovangelo di Giacomo* 18-19; *Vangelo dello Pseudo Matteo* 13-14; *Vangelo dell'infanzia arabo-siriaco* 3-4; *Vangelo dell'infanzia armeno* 8-9.
3. Si veda la tavola ex-novo ex 53, "La Rivista di engramma" 15, marzo/aprile 2002.
4. G. Passarelli, *Icone delle dodici grandi feste bizantine*, Milano 1998; G. Drobot, *La lettura delle icone: introduzione storico-teologica all'icona della Natività*, [1975] tr. it. Bologna 2000..
5. E. Kitzinger, *Il culto delle immagini. L'arte bizantina dal cristianesimo delle origini all'Iconoclastia*, [1975] tr. it. Milano 1992; L. Uspenskij, *Teologia dell'icona. Storia e iconografia*, [1980] tr. it. Milano 1995.
6. L. Uspenskij, *Teologia dell'icona. Storia e iconografia*, [1980] tr. it. Milano 1995; J. Pelikan,

Maria nei secoli, [1996] tr. it. Roma 1999; G. Drobot, *La lettura delle icone: introduzione storico-teologica all'icona della Natività*, [1975] tr. it. Bologna 2000; L.D. Davis, *Storia e cronaca dei sette Concili che definirono la dottrina cristiana*, [1983] tr. it. Casale Monferrato 1998.
7. H. Jedin, *Breve storia dei Concili*, [1959] tr. it. Roma 1961; G. Filoramo, D. Menozzi, *Storia del cristianesimo*, Roma-Bari 1997.
8. Cirillo di Alessandria, *Epistula tertia ad Nestorium*, in *Patrologia Graeca*, t. 77, col. 120:; citato anche in *Conciliorum Oecommenicorum decreta*, a cura di G. Alberigo, J.A. Dossetti, P.P. Joannov, C. Leonardi, P. Prodi, H. Jedin, Bologna 1973, p. 59.
9. G. Gharib, *Le icone mariane: storia e culto*, Roma 1993.
10. *Conciliorum Oecommenicorum decreta*, a cura di G. Alberigo, J.A. Dossetti, P.P. Joannov, C. Leonardi, P. Prodi, H. Jedin, Bologna 1973; *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'immagine*, a cura di L. Russo, Palermo 1997.
11. L. Uspenskij, *Teologia dell'icona. Storia e iconografia*, [1980] tr. it. Milano 1995, p. 61.
12. Giovanni Damasceno, *De imaginibus*, in *Patrologia Graeca*, t. 94, coll. 1239-40.
13. G. Drobot, *La lettura delle icone: introduzione storico-teologica all'icona della Natività*, [1975] tr. it. Bologna 2000.
14. G. Gharib, *Le icone di Natale: storia e culto*, Roma 1995, p. 123.
15. T. Perez-Higuera, *Puer nobis natus est. La Natività di Cristo nell'arte medievale*, [1996] tr. it. Torino 1996.
16. A. Grabar, *Le vie della creazione nell'iconografia cristiana*, [1968] tr. it. Milano 1999.
17. E. Mâle, *L'art religieux du XIII siècle en France*, Paris 1902 ; Id., *L'art religieux du XII siècle en France*, Paris 1922.
18. K. Schreiner, *Vergine, Madre, Regina. I volti di Maria nell'universo cristiano*, [1994] tr. it. Roma 1995, pp. 44 ss.
19. *Catechismo Chiesa Cattolica: testo integrale e commento teologico*, a cura di R. Fisichella, Casale Monferrato 1993, pp. 456-459.
20. Agostino, *Sermones*, in *Patrologia Latina*, t. 38, col. 999; Giovanni Crisostomo, *Sermones*, in *Patrologia Graeca*, t. 56, coll. 387-388; G. Drobot, *La lettura delle icone: introduzione storico-teologica all'icona della Natività*, [1975] tr. it. Bologna 2000, p. 150.
21. Metodio di Lycia, *Convivium decem virginum*, in *Patrologia Graeca*, t. 18, coll. 27-220.
22. Gregorio di Nissa, *Homilia XIII in Canticum canticorum*, in *Patrologia Graeca*, t. 44, coll. 1053-54.
23. G. Drobot, *La lettura delle icone: introduzione storico-teologica all'icona della Natività*, [1975] tr. it. Bologna 2000.
24. R. Bosi, *Gli ordini religiosi. Storia e spiritualità*, Firenze 1997.
25. M. Dolz, *Il Dio bambino: la devozione a Gesù Bambino dai vangeli dell'infanzia a Edith Stein*, Milano 2001.
26. Anselmo d'Aosta, *Meditationes. De humanitate Christi*, in *Patrologia Latina*, t. 158, col. 750: "Deus immensae gloriae, vermis contemptibilis fieri non despexisti; Dominus omnium, conservus servorum apparere voluisti. Parum tibi visum est Patrem te nostrum esse; etiam, Domine, frater noster esse dignatus es. [...] Consolamini, consolamini, qui in sordibus paupertatis enutrimini, quia vobiscum est Deus in paupertate, non cubat in deliciis splendidi cubilis, nec enim invenitur in terra suaviter viventium.".
27. B. Botte, *Les origines de la Noël et de l'épiphanie*, Louvain 1932.
28. Aelredo di Rievaulx, *De Iesu puero duodenni*, in *Corpus Christianorum Continuatio Medievalis*, 1, 259: "Sic tu nasceris in Cristo et in te sic nascitur Christus".
29. H. Belting, *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, [1990] tr. it. Roma 2001; A. Dupront, *Il sacro. Crociate e pellegrinaggi, immagini e linguaggi*, [1987] tr. it. Torino 1993.

30. P.N. Evdokimov, *Teologia della bellezza. L'arte dell'icona*, [1972] tr. it. Milano 1990; P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, a cura di N. Misler, Roma 1990.
31. M. Pacaut, *Monaci e religiosi nel Medioevo*, Bologna 1996; L.M. De Candido, *I mendicanti: novità dello spirito*, Roma 1983.
32. H. Thode, *Francesco d'Assisi e le origini dell'arte del Rinascimento in Italia*, [1885] tr. it. Roma 1993, p. 63.
33. Tommaso da Celano, *Vita prima*, in *Fonti francescane*, Assisi 1978, p. 84.
34. Bonaventura da Bagnoregio, *Legenda Major*, in *Fonti francescane*, Assisi 1978, p. 1186.
35. F. Doglio, *Il teatro scomparso: testi e spettacoli tra il X e il XVIII secolo*, Roma 1990; C. Musmarra, *La sacra rappresentazione della Natività nella tradizione italiana*, Firenze 1957; A. Rava, *L'apparato scenico negli offici drammatici del tempo di Natale*, Roma 1940; H. Thode, *Francesco d'Assisi e le origini dell'arte del Rinascimento in Italia*, [1885] tr. it. Roma 1993.
36. L. Bolzoni, *La rete delle immagini*, Torino 2002; A. Derbes, *Picturing the Passio in Late Medieval Italy. Narrative Painting, Franciscan Ideologies and the Levant*, Cambridge 1996
37. Chiara d'Assisi, *Terza Lettera ad Agnese da Praga*, in *Fonti francescane*, Assisi 1978, p. 2291
38. Bonaventura da Bagnoregio, *De quinque festivitatibus pueri Iesu*, in *Sancti Bonaventurae opera omnia*, a cura di J.G. Bougerol, C. Del Zotto, L. Sileo, Roma 1992, t. XIII, pp. 265-285.
39. Pseudo Bonaventura, *Meditationes vitae Christi*, a cura di S. Cola, Roma 1992, p. 6.
40. H. Thode, *Francesco d'Assisi e le origini dell'arte del Rinascimento in Italia*, [1885] tr. it. Roma 1993; C. Frugoni, *San Francesco e l'invenzione delle stimmate: una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Torino 1993.

Lettura della tavola

Le immagini composte 'per tavola' acquistano una potenza espressiva e dinamica nella successione iconografica, che evidenzia l'evolversi della postura di Maria) e il dipanarsi semantico e storico del soggetto. È importante sottolineare però che la composizione non segue alcun criterio cronologico né 'cronografico': la scelta, la scansione e la successione delle immagini intersecano e sciolgono i complessi nuclei teologici e spirituali evidenziati nel saggio.

La prima immagine, l'icona della scuola di Rublev, è stata realizzata nella prima metà del Quattrocento, quasi contemporaneamente alle opere di Piero della Francesca,

di Ghirlandaio e di Van Der Goes; la vetrata di Dausenau è successiva a Giotto e contemporanea a Daddi. L'evoluzione cronologica si quindi svolge su una linea diversa rispetto all'evoluzione del soggetto proposta nella tavola.

Ma non si svolge neppure una sorta di 'narrazione figurata': il cambiamento di posizione e di atteggiamento di Maria non corrisponde alla successione cronografica interna all'evento, che vedrebbe la puerpera inizialmente stesa perché provata dal parto, in seguito più attiva nell'accudire il bambino e nell'accogliere i vari ospiti. 'Natività' e 'Adorazione' non si distinguono dunque per la posizione progressiva in una teorica linea temporale interna alla scena: il fotogramma è esattamente lo stesso, come dimostra la compresenza di tutti gli elementi del 'presepio' già nell'icona canonica bizantina posta in apertura della tavola.

Maria, avvolta nel *maphorion*, è distesa su un giaciglio rosso che la circonda come una 'mandola', simbolo visivo della gloria di Dio. Proporzionalmente molto più grande rispetto a tutte le altre figure, è lei il centro dell'immagine, mentre Gesù si intravede alle sue spalle nella piccola mangiatoia tra l'asino e il bue; non c'è alcun legame tra Madre e Figlio, nessun contatto fisico e affettivo. Il significato dell'immagine si concentra totalmente nella figura regale e pensosa della *Theotokos*.

Nel passaggio a Occidente l'impianto figurativo si semplifica eliminando progressivamente alcuni elementi e muta riprendendo stili e suggestioni molto lontane dall'orizzonte bizantino, ma si mantiene ancora la visione centrale di Maria puerpera: fulcro dell'immagine, stesa su morbidi letti tra mura cittadine come nel Paliotto di Salerno, in veste di matrona imperiale nel bassorilievo di Niccolò Pisano, o di giovane donna borghese come nella vetrata di Dausenau, non pone attenzione al figlio che pure ha appena partorito.

Il salterio di Bologna tuttavia, di poco posteriore al bassorilievo di Niccolò Pisano, segna una svolta decisa: secondo la tendenza

del tardo Duecento si ha una forte ripresa dello stile bizantino, ma il valore semantico e teologico dell'immagine della Natività è ormai sensibilmente mutato verso una nuova concezione del divino. Maria è distesa, esattamente come era l'icona bizantina, ma il suo sguardo è ora tutto per Gesù che con la sua mangiatoia passa in primo piano e si rivolge alla Madre, stabilendo con lei un contatto visivo: uno sguardo che viene ad essere il fulcro della composizione del celebre, splendido, affresco degli Scrovegni di Giotto. L'affetto tra Madre e Figlio, oltre ad aprire l'arte a una nuova dimensione espressiva e stilistica, crea una composizione diversa: Maria resta sempre distesa, ma si solleva lievemente, per poi porsi a sedere raccogliendo con tenerezza il Bambino e portandosi vicino al suo volto, e diviene così figurativamente una cosa sola col Figlio.

Interessante è il fatto che dalla medesima bottega da cui proviene il salterio di Bologna, provenda anche un graduale di Firenze, il che testimonia la possibile coesistenza di modelli iconografici diversi – modelli che comunque sono ampiamente diffusi e ripresi anche nel nord-Europa, come dimostra una miniatura di Amburgo.

Giotto rappresenta la scena della Natività con Maria distesa, ma propone una chiave ulteriore di svolgimento nella variazione iconografica: *San Francesco e il Presepio di Greccio* (ma si confronti anche la Tavola del Maestro daddesco) costituisce lo snodo definitivo del nostro percorso. Francesco, inginocchiato davanti alla mangiatoia nella quale per miracolo compare il Bambino, inaugura la nuova spiritualità, l'"umanizzazione" del divino: come Francesco, ogni uomo può porsi in ginocchio e adorare, avvicinarsi e abbracciare il proprio Dio, sceso e incarnato in un neonato. Semanticamente è il concetto di devozione stesso a divenire il fulcro dell'immagine; figurativamente il centro è ora Gesù. Maria compie un ulteriore passaggio dinamico e si pone accanto alla mangiatoia in ginocchio, sollevando delicatamente il Bambino per poi, come si vede nella *Adorazione dei Pastori* del Ghirlandaio, deporlo a terra e adorarlo. Anche

nelle rappresentazioni della scena del Natale proposte da Piero della Francesca e da Van Der Goes la mangiatoia è ormai vuota e il Bimbo, perno assiale della composizione, giace a terra nudo e inerme, con lo sguardo rivolto alla madre e circondato da tutti i personaggi che compongono la scena Natività. Con le mani giunte pregano gli angeli, Giuseppe, i Pastori, i Magi e i committenti che entrano nel quadro: Maria, non più madre ma prima fedele e prima testimone del miracolo, invita all'adorazione del Bambino tutti gli astanti – il cosmo tutto – e coinvolge anche chi, esternamente, voglia mettersi come lei in ginocchio e pregare dinanzi all'immagine sacra.

Il percorso si chiude con un ritorno: l'icona di Teofane proviene dal Monte Athos ed è un *hapax* iconografico della metà del Cinquecento che ripropone esattamente, nello stile e negli elementi compositivi, l'icona canonica della Natività con cui abbiamo dato inizio a questo percorso. Ma Maria appare qui in ginocchio dinanzi alla mangiatoia, le mani incrociate al petto in uno dei gesti propri dell'orazione. Da Oriente a Occidente, e ritorno: la suggestione figurativa occidentale arriva a intaccare il rigido canone bizantino, in un andirivieni di radiazioni che incrociano i campi dell'espressione devozionale e artistica, dell'immagine e del significato.

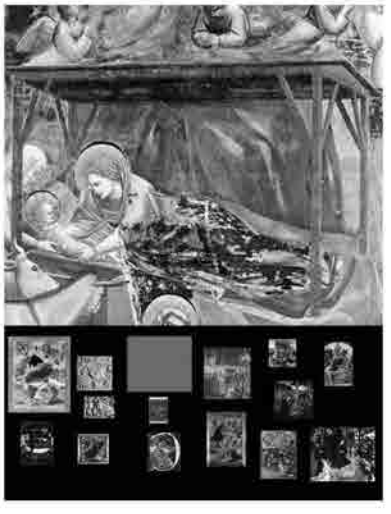
1. Scuola di Rublev, *Natività*, tavola, XV secolo, Mosca, Galleria Tret'jakov.

2. *Natività*, paliotto eburneo, 1084, Salerno, Museo del Duomo.

3. Nicola Pisano, *Natività*, marmo, 1259-1260 (Pisa, Battistero).

4. *Natività*, vetrata, 1325-1350, Dausenau, Cattedrale.

5. Maestro della "Bibbia di Gerona", *Natività*, miniatura da *Salterio innario*, 1285-1290, ms. 346, c. 113r, Bologna, Biblioteca Universitaria.



6. Giotto, *Natività* (part.), affresco, 1303-1305, Padova, Cappella degli Scrovegni.

7. *Natività*, miniatura, fine XIII secolo, cod. 83, c. 164r, Amburgo, Biblioteca Universitaria.

8. Maestro della "Bibbia di Gerona", *Natività*, miniatura da Graduale proprio del tempo, 1290-1295, ms. 561, c. 36v. Firenze, Museo di San Marco.

9. Giotto, *Il presepe di Greccio*, affresco, 1271-1300, Assisi, San Francesco, Basilica Superiore.

10. Maestro daddesco, *Natività*, tavola, XIV secolo, New York, Metropolitan Museum of Art.

11. Bernardo Daddi, *Natività* (part. del Polittico di S. Pancrazio), tavola, XIV secolo, Firenze, Galleria degli Uffizi.

12. Piero della Francesca, *Natività*, tavola, prima del 1482, Londra, National Gallery.

13. Domenico Ghirlandaio, *Adorazione dei pastori*, tavola, 1462, Firenze, Galleria degli Uffizi.

14. Hugo van der Goes, *Adorazione dei pastori*, tavola, 1475, Firenze, Galleria degli Uffizi.

15. Teofane di Creta, *Il viaggio dei Magi*, tavola, 1546, Monte Athos, Monastero Stavronikita.

English abstract

The figure of Mary in scenes of the Nativity – from East to West. An iconological analysis of representations of the Nativity selected from a series of images which from the Byzantine icon lead directly to the Renaissance. Stylistic and semantic variations of the posture and role of Mary in scenes of the Nativity: from the central role of the Mother of God in the context of the dogma of the incarnation, to the humanity and tenderness of a mother in medieval devotional practices, to the figure of Mary, kneeling, the first adorer of the Divine child.

Compendium

Maria puerpera ab Oriente ad Occidentem. Imagines Nativitatis a Byzantinis usque ad Renascimentum digestae. A Virgine Teothoko in dogmate incarnationis, usque ad teneriorem matrem Medio Aevo fictam, tandem Maria genuflexa quae prima Puerum adorat.

pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
progetto grafico di Elisa Bastianello
editing a cura di Christian Toson
Venezia • marzo 2019

www.engramma.org

la rivista di **engramma**
anno **2003**
numeri **22–29**

Raccolta della rivista di engramma del Centro studi classicA | Iuav, 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.