la rivista di **engramma**2005

38-44

La Rivista di Engramma **38-44**

La Rivista di Engramma Raccolta

numeri 38-44 anno 2005

direttore monica centanni

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal www.engramma.it

Raccolta numeri 38-44 anno 2005 38 dicembre 2004/gennaio 2005 39 febbraio 2005 40 marzo/aprile 2005 41 maggio/giugno 2005 42 luglio/agosto 2005 43 settembre 2005 44 ottobre/novembre 2005 finito di stampare novembre 2019

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

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

© 2019 edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-94840-63-6 ISBN digitale 978-88-98260-47-8

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 | 38 dicembre/gennaio 2005
- 54 | *39 febbraio 2005*
- 94 | 40 marzo/aprile 2005
- 120 | *41 maggi/giugno 2005*
- 176 | 42 luglio/agosto 2005
- 298 | 43 settembre 2005
- 340 | *44 ottobre/novembre 2005*

dicembre **2004** gennaio **2005**

La Rivista di Engramma n. 38

Bonoldi | Mazzon | Zadra

Engramma 38

A CURA DEL SEMINARIO MNEMOSYNE

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

edizioniengramma

La Rivista di Engramma n. 38 | dicembre 2004/gennaio 2005 www.engramma.it Sede legale | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia Redazione | Centro studi classic
A 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 | Identità e autoritratto: il caso Francis Bacon Nadia Mazzon
- 21 | Galleria degli autoritratti di Francis Bacon Nadia Mazzon
- 39 | Lo spazio vuoto dei palazzi celesti Matteo Zadra
- 43 | Scoprire (on-line) la verità su Babbo Natale Lorenzo Bonoldi

Identità e autoritratto: il caso Francis Bacon

Nadia Mazzon

Le prime opere realizzate da Francis Bacon dichiaratamente come autoritratti risalgono al 1956 e al 1958: fatta eccezione per qualche episodio isolato, prima che il genere si affermi con continuità e frequenza nel repertorio dell'artista bisognerà aspettare almeno un decennio.

Si può osservare come la rappresentazione dell'immagine di sé sia per Bacon l'esito di un processo lungo e complesso, che, prima di arrivare all'autorappresentazione compiuta e dichiarata, passa attraverso una fase in cui le sembianze dell'artista non sono immediatamente riconoscibili, né immediatamente proposte come proprie: tuttavia, come cercheremo di argomentare attraverso il confronto con materiali pittorici e fotografici, anche alcune opere di questa prima fase si possono definire a pieno titolo autoritratti.

In particolare alcuni dipinti prodotti tra il 1948 e il 1965 costituiscono momenti cruciali del percorso che porta Bacon all'autoritratto: i titoli assieme alle caratteristiche figurative forniscono indicazioni preziose per decifrare i sentimenti profondi dell'artista rispetto all'immagine che egli ha di sé.

Le opere che qui prendiamo in esame fanno parte della serie Head: *Head I* del 1948 e *Head II* del 1949. A queste si aggiungono due trittici realizzati negli anni sessanta: *Three Studies for a Crucifixion* del 1962 e *Crucifixion* del 1965.

In questi dipinti prendono una prima forma i drammi interiori e i blocchi psicologici dell'artista, che egli, grazie all'espressione pittorica, riesce a rielaborare e sciogliere nella forma compiuta dell'autorappresentazione. La dichiarata angoscia che travaglia Bacon, e a cui l'artista dà forma poetica, è causata tanto dall'esperienza vissuta di un periodo storico tragicamente segnato dalla violenza dei due conflitti mondiali, quanto dal clima altrettanto violento dei rapporti familiari. Le tensioni, vissute soprattutto nella relazione con il padre, sfociarono in un vero e proprio conflitto quando Francis manifestò l'intenzione di dedicarsi completamente all'attività artistica e palesò le proprie tendenze omosessuali.

Eventi esterni e interiori segnarono profondamente la personalità dell'artista e fu grazie all'affermazione nel campo della pittura che egli trovò modo di dare piena e compiuta espressione alla propria identità.

Head I (1948) e Head II (1949) possono essere considerate le prime forme che l'artista propone come rappresentazione di sé.

Prolegomeni a quelli che saranno i veri e propri autoritratti, in queste opere trova espressione un groviglio interno di sentimenti, emozioni e sensazioni che necessiteranno ancora di un lungo percorso prima di sciogliersi in immagini di più chiara autorappresentazione: Head I e Head Il rivelano una percezione di sé nei termini di un'umanità incompleta e un'identità in cui prevale l'elemento legato alla natura istintuale. La componente animale, che si raffigura nell'immagine della scimmia, è fusa alla componente umana, con una netta prevalenza della bestia sull'uomo, della scimmia sull'artista.





Nel repertorio simbolico e iconografico la scimmia rappresenta da un lato la tensione dell'uomo, e in particolare dell'artista, a imitare e riprodurre l'atto della creazione; dall'altro, è anche figura dell'umano ridotto alla dimensione istintuale: la rappresentazione di una scimmia in catene, nei dipinti del XV e XVI secolo, era proposta come allegoria della necessità di dominare gli istinti, per raggiungere una superiore condizione di umanità.

Proprio negli anni in cui Bacon propone le sue teste bestiali, si affermavano in Europa le teorie psicoanalitiche e della psicologia del profondo, secondo cui a livello simbolico e onirico la costruzione dell'identità individuale passa anche per una fase di immaginazione e di autorappresentazione in sembianze animali: Jung spiega come il ricorrere nei sogni di immagini in cui si assiste alla trasformazione di animali in esseri umani si collochi all'interno di un percorso che mira a costruire l'unità dell'individuo:

"[...] La scimmia viene ricostituita al solo scopo di venir trasformata più tardi in essere umano. Il paziente [...] deve sottoporsi a una notevole trasformazione per divenire un uomo nuovo attraverso la reintegrazione della sua istintività, finora rescissa" (Jung [1940] 1977).

Significativo è il fatto che l'elemento scimmiesco sia una presenza forte anche in altri dipinti di questo periodo e che il tema della scimmia sia ancora visibile negli autoritratti della fine degli anni Cinquanta.



In questi casi Bacon propone come termine di definizione dell'umanità del soggetto rappresentato l'abbigliamento, piuttosto che le fattezze fisiche.



Il senso di disgregazione suggerito dal volto nell'autoritratto del 1956 potrebbe essere espressione del processo di reintegrazione di parti di sé scisse: Bacon sembra avere costruito il ritratto assemblando pezzi diversi, privi di una sintesi armonica e il risultato è un volto asimmetrico in cui le singole parti (naso, occhi, bocca, orecchie) sembrano vivere ciascuna di vita autonoma, temporaneamente giustapposte per restituire una precaria idea di fisionomia.

I primi autoritratti si possono ascrivere, quindi, a un processo interiore in cui è evidente un urgente bisogno di riconoscimento e di identità ma anche la necessaria trasformazione di parti di sé vissute senza una accettazione unitaria. Per questa poetica Bacon trova precedenti e modelli in due grandi artisti da lui molto amati, la cui opera è, come la sua, segnata da una violenta tensione interiore: Rembrandt e Van Gogh (su questo, già pubblicato in Engramma, si veda anche, di chi scrive, L'arte dell'autoritratto: Francis Bacon a lezione da Rembrandt e Van Gogh).

Il disegno di Rembrandt Autoritratto nei panni di mendicante del 1630 costituisce un referente diretto per l'autoritratto di Bacon del 1956.



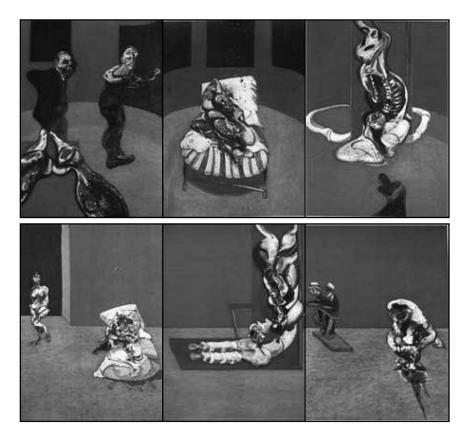
È interessante notare il fatto che Bacon si ispira proprio al piccolo disegno in cui Rembrandt raffigura se stesso nei panni di un mendicante. Per intendere la portata scandalosa della scelta dell'artista bisogna tener presente che nella società protestante del XVII secolo esisteva una distinzione ben precisa, che trovava un riflesso in pittura, tra i poveri meritevoli "di una caritatevole attenzione [...] e le vaganti schiere di vagabondi vicini alla delinquenza" (Schama [1999] 2000): e proprio con questa seconda categoria, socialmente disprezzata, Rembrandt sembra identificarsi nel disegno. Allo stesso modo, a distanza di tre secoli, Bacon trova nell'immagine del mendicante-vagabondo una figura utile a esprimere il senso di emarginazione e di rifiuto che contrassegnava le sue relazioni familiari e sociali.

Van Gogh, e in particolare il suo *Autoritratto sulla strada di Tarascon* del 1888, è invece l'oggetto di una serie di studi, realizzati da Bacon nel 1956-1957, in una fase di evoluzione stilistica e tematica che condurrà l'artista alla ricca stagione ritrattistica degli anni Sessanta: le prime tracce di questo confronto con il modello sono già evidenti nel dipinto del 1958, dove la stesura del colore, soprattutto nel volto, si fa più intensa e vorticosa.



In un saggio intitolato L'Edipo capovolto, Saverio Falcone analizza la pittura di Bacon in chiave psicoanalitica e si sofferma sui temi di alcuni dipinti, ritenuti tappe significative di quel processo di sviluppo psicologico che portò l'artista a rielaborare esperienze traumatiche, blocchi psicologici dell'infanzia e della giovinezza, che non solo erano di impedimento alla piena realizzazione di sé, ma che se non avessero trovato una forma espressiva adeguata "sarebbero probabilmente implosi provocandogli una disintegrazione schizofrenica" (Falcone [1998] 2000).

Nella ricostruzione del processo che segna l'evoluzione interiore e psichica dell'artista acquistano così un'importanza determinante i trittici realizzati negli anni Sessanta, Three Studies for a Crucifixion (1962) e Crucifixion (1965), i quali, se da un lato contengono sicuramente riferimenti alle atrocità del XX secolo fattore che ha determinato la grande risonanza di queste opere presso il pubblico dall'altro rivelano anche il progressivo avvicinamento dell'artista alla sua propria autorappresentazione: scorgiamo quindi un autoritratto, ancora in chiave simbolica nel trittico del 1962, che diventa palese e dichiarato nell'opera del 1965.



Intervistato da David Sylvester sul significato attribuito al tema della Crocifissione, Bacon affermava:

Questa scena è diventata una magnifica armatura [...] su cui appendere sentimenti e sensazioni le più diverse [...] non ho trovato un soggetto altrettanto capace di ricoprire certe aree del sentimento e del comportamento umano (Bacon [1975] 1991).

E a proposito del motivo che lo aveva spinto a realizzare un'opera come quella del '62, Bacon dichiarò:

Le immagini di mattatoi e di carne macellata mi hanno sempre molto colpito. Mi sembrano direttamente legate alla Crocefissione. Ci sono delle foto straordinarie di animali appena prima di essere sgozzati. L'odore di morte... Non ne sappiamo nulla naturalmente, ma in quelle foto hanno un'espressione talmente consapevole che sembra facciano di tutto per scappare. Ecco, per me la potenza di quelle immagini ha molto a che fare col senso stesso della Crocefissione. Per chi è religioso, cristiano, la Cro-

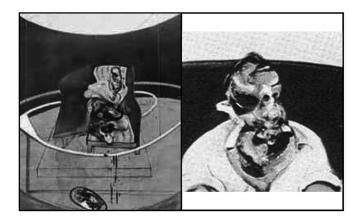
cefissione avrà, credo, un significato completamente diverso; ma per un non-credente è solo un comportamento umano, un modo di essere nei riguardi di un'altra creatura (Bacon [1975] 1991).

L'attenzione del pittore è rivolta, in questi dipinti, al soggetto principale il sacrificato e la sua sofferenza che nel trittico del '62 viene riproposto in tutti e tre i pannelli e nelle varie forme in cui tale motivo aveva trovato espressione anche in precedenti opere dell'artista: quarti di carne macellata, corpo dilaniato dai colpi di arma da fuoco, carcassa di carne appesa. Nel trittico del '65 invece il tema trova, nella riconquistata posizione centrale, il massimo sviluppo, ponendosi, inoltre, in una relazione sempre più evidente e stretta con la vicenda personale dell'artista.

Nel pannello centrale del trittico del 1962, tradizionalmente riservato alla figura del Cristo crocefisso, viene rappresentato un corpo disteso su un letto, crivellato di colpi di arma da fuoco.



Questo motivo viene ripreso anche in un dipinto del 1963 riconducibile nonostante il titolo – Study for portrait on folding bed – al genere dell'autoritratto per la notevole somiglianza del soggetto raffigurato con il viso che compare in un autoritratto dello stesso anno.



Nel terzo pannello del trittico del 1962 è riconoscibile la carcassa di un animale appesa e macellata, a rappresentare il corpo di Gesù crocefisso, dalla quale sta per fuoriuscire una testa, che è sovrapponibile alla *Head* urlante del '48: ovvero, ancora, un autoritratto cifrato.



La figura del crocefisso riconquista la posizione centrale nel trittico del 1965 e al tempo stesso viene a trovarsi in una relazione ancora più stretta e palese con l'artista: se nel trittico del 1962 la testa è contenuta all'interno della carcassa, in quello del 1965 la vediamo invece fuoriuscita dall'ammasso informe di carne, da cui sembra essere stata appena partorita: infatti è ancora legata ad esso mediante una sorta di cordone ombelicale.



Si tratta di una testa sofferente, ferita: nella parte superiore è fasciata da bende, ma il volto non è più urlante, è quasi sereno, in stato di quiete. E in questo viso, dal confronto con altri autoritratti, è possibile riconoscere i tratti dell'artista.



Un dipinto del 1974 risulta morfologicamente assimilabile agli altri di questa serie: è intitolato genericamente Sleeping Figure, ma, in base a questi confronti, si lascia interpretare come un ulteriore autoritratto.



Oltre ai confronti è la stessa testimonianza dell'autore a supportare l'ipotesi che la testa della *Crucifixion* del 1965 nasconda un autoritratto:

D.S. Quando dipingi una Crocefissione, affronti il problema in modo radicalmente diverso dagli altri temi?

F.B. Direi di sì. Perché si lavora sui propri sentimenti e le proprie sensazioni. È quasi un autoritratto. Si toccano sentimenti molto intimi (Bacon [1975] 1991).

Con *Three Studies for a Crucifixion* del '62 sembra chiudersi il periodo nel quale per Bacon la rappresentazione di sé era possibile prevalentemente attraverso la simbiosi con elementi animali; con l'opera del '65, invece, si può considerare aperta una nuova stagione in cui al volto vengono restituite caratteristiche più propriamente umane.

A partire da questo momento è possibile, per l'artista, concentrare l'a tenzione sul proprio volto realizzando una serie di autoritratti: nel corso del periodo 1967-1969 egli esegue numerosi studi tra i quali fa la sua comparsa la forma fino ad allora inedita del primo piano ravvicinato.

L'autoritratto che conclude il periodo di conquista della definizione della propria identità e che si pone come immagine ufficiale è quello del 1970, realizzato in concomitanza con il progetto per una importante mostra retrospettiva, organizzata a Parigi, al Grand Palais, che sanciva e celebrava l'affermazione dell'artista a livello europeo e internazionale.



Bacon si ritrae di tre quarti, a figura intera seduto su una sedia, con una posa molto disinvolta: il collo del soprabito rialzato, le mani sprofondate nella tasche, le gambe accavallate.

Alle spalle si staglia una tela completamente rosa, che fa da sfondo e contiene quasi l'intera figura, eccettuata la parte inferiore della gamba che poggia per terra: se non fosse per questo dettaglio, grazie al quale possiamo leggere chiaramente il soggetto come una figura seduta davanti a una tela vuota, si potrebbe pensare che l'artista intendesse rappresentarsi come in un quadro, su una tela posta a sua volta all'interno del quadro osservato dallo spettatore.

Nell'autoritratto del '70 il corpo della figura è rappresentato in maniera realistica, senza alcuna deformazione o contorsione; il volto, invece, è raffigurato secondo l'impronta che Bacon imprime a tutti i volti umani: quello stravolgimento dei lineamenti che è la sua cifra caratteristica.

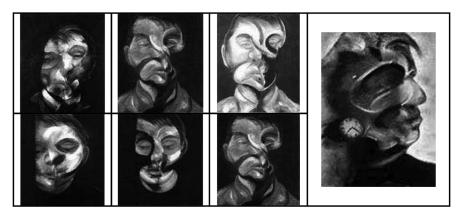
Il dipinto afferma la personalità artistica di Bacon e forse il particolare del colore rosa della tela cela un indizio dell'identità omosessuale; ma per questo autore un ritratto deve rappresentare innanzitutto "un volto, e insieme le pulsioni, gli istinti, i sogni che quel volto hanno modellato" (Bacon [1971] 2000).

L'artista esprime dunque in questa tela il suo sentimento nei confronti della vita: pittore e tela sono inseriti in uno spazio astratto e buio, lo sguardo dell'unico occhio visibile è assorto e triste, fisso nella contemplazione del vuoto nero che si apre sotto i suoi piedi. Bacon non si lascia accecare dagli onori che gli vengono tributati, ma resta consapevole, come ha dichiarato molte volte nelle interviste, della vanità dell'arte e della vita, del fatto che l'unica certezza è la verità della morte.

È in questo motivo che risiede il punto cruciale del modo di rappresentare l'uomo da parte di Bacon:

Ciò che mi interessa [...] è cogliere nell'aspetto esteriore degli individui la morte che lavora dentro di loro. Ogni secondo, un po' della loro vita se ne va. Questo è, in sé, un fatto... Quel che ci distingue dagli animali è, forse, la coscienza della morte (Bacon [1971] 2000).

Ciò appare evidente soprattutto negli autoritratti successivi al 1970 e in particolare dopo la morte del suo compagno che fu anche il modello di molti dei dipinti degli anni Sessanta, George Dyer, suicidatosi due giorni prima dell'esposizione al Grand Palais.



Se negli anni precedenti l'autoritratto sembra essere prevalentemente un mezzo attraverso il quale l'artista indaga su se stesso per dare forma alla propria identità, dopo questa perdita, esso diventa uno dei principali soggetti dell'artista, con una evidente curva di crescita nel periodo 1971-1973: ciò che guida la mano dell'artista ora è la volontà di catturare la materia sulla tela nell'atto stesso della sua trasformazione, nella specificità del suo movimento che è corsa verso il disfacimento e la dissoluzione nel nulla.

Il sentimento della caducità, la malinconia che accompagna l'artista e la dichiarata ossessione che lo spinge a rappresentare questo doloroso sentimento di sé e del mondo si evidenzia inequivocabilmente negli autoritratti successivi al 1970: il soggetto si aggiorna, così, in una versione del tema

cinquecentesco e barocco della *Vanitas* – il volto in disfacimento al posto del teschio, l'orologio come moderno sostituto della clessidra.

BIBLIOGRAFIA

Bacon [1971] 2000

F. Bacon, Intorno alla pittura. Conversazioni, [1971] tr. it. di L. Sasso, Genova 2000.

Bacon [1975] 1991

F. Bacon, *La brutalità delle cose. Conversazioni con David Sylvester*, [1975] tr. it. di N. Fusini, Roma 1991.

Bacon 1996

F. Bacon. Portraits and Self-Portraits, a cura di France Borel, London 1996.

Bacon 2003

Francis Bacon and the Tradition of Art, catalogo della mostra (Vienna, Kunsthistorisches Museum 15 ottobre 2003-18 gennaio 2004), a cura di W. Seipel, B. Steffen, C. Vitali, Milano 2003.

Falcone [1998] 2000

S. Falcone, Francis Bacon. L'Edipo capovolto, Milano [1998] 2000.

Jung [1940] 1977

C. G. Jung, *Psicologia e religione*, [1940] tr. it. di B. Veneziani, Milano 1977.

Schama [1999] 2000

S. Schama, *Gli occhi di Rembrandt*, [1999] tr. it. di P. Mazzarelli, D. Aragno, L. Vanni, Milano 2000.

Sinclair

A. Sinclair, Francis Bacon. His life and Violent Times, London 1993.

26

Galleria degli autoritratti di Francis Bacon

Nadia Mazzon

La scelta di porre accanto agli autoritratti alcuni ritratti fotografici dell'artista è funzionale ad evidenziare gli spunti da cui Bacon è partito per la realizzazione dell'immagine di sé e per riflettere sul suo metodo di lavoro. (sul tema vedi in questo stesso numero di Engramma il saggio *Identità e autoritratto: il caso Francis Bacon*).

Bacon sembra preferire l'immagine fotografica a quella del volto riflesso nello specchio in quanto gli permette una maggiore libertà di manipolazione: essa può essere strappata e utilizzata solo per frammenti o può essere accostata ad altre immagini, che possono anche avere poco a che fare col soggetto ritratto, ma risultano alla fine dense di suggestioni e funzionali allo scopo da raggiungere: realizzare un'immagine in grado di restituire, pur nelle deformazioni, la fisionomia della persona ritratta e l'essenza che contraddistingue quel particolare individuo.

È interessante notare il fatto che in alcuni autoritratti le sembianze dell'artista sono sovrapponibili a quelle dei suoi amici, come negli esempi sotto riportati: nell'ordine autoritratto del 1978 e ritratto di Lucian Freud del 1971; autoritratto del 1976 e ritratto di Peter Beard del 1980;

mentre nel trittico Three Portraits: Posthumous Portrait of George Dyer, Self-portrait, Portrait of Lucian Freud, del 1973, l'autore si rappresenta, alle spalle dell'amico George Dyer, in un autoritratto costituito da un primo piano fotografico appeso al muro.















Self-portrait, olio su tela, 1956, Londra, collocazione incerta, collezione privata



Self-portrait, olio su tela, 1958, Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden

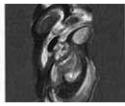


Study for Self-portrait, olio su tela, 1963, Londra, collezione privata



Study for portrait on folding bed, olio su tela, 1963, Londra, Tate Gallery







Three Studies for a Self-Portrait, olio su tela, 35,5 x 30,5 cm (ciascuno), 1967, Germania, collezione privata



a six. Four Studies for a Self-Portrait, olio su tela, 91,5 x 33 cm, 1967, collezione Carlo Ponti a dex. Fototessera scattate da Bacon in una cabina automatica, tratte dal libro di Michel Leiris, Francis Bacon, tr. it. di F. Nicolao e R. Rossi, Milano, 2001





a six. Self-portrait, olio su tela, 35,5 x 30,5 cm, 1969, collocazione incerta, collezione privata a dex. John Deakin, Francis Bacon, 1959-1960, Courtesy of the Hugh Lane Municipal Gallery of Modern Art, Dublino



Self-portrait, olio su tela, 35,5 x 30,5 cm, 1969, Londra, collezione privata





a six. Three Studies for Portraits, Including Self-Portrait (part.), olio su tela, 35,5 x 30,5 cm, 1969, Pavia, collezione privata

a dex. Jorge Lewinsky, Francis Bacon, Portrait, Londra, 1967, Courtesy of the National Portrait Gallery, Londra



 $Self\mbox{-}portrait$, olio su tela, 152 x 147,5 cm, 1970, Londra, collezione privata



a six. Two Studies for a Self-portrait, olio su tela, 35,5 x 30,5 cm (ciascuno), 1970, collezione privata a dex. Peter Beard, Bacon on his roof at 80 Narrow Street (part.), Londra, marzo 1970, Peter e Najma Beard, New York



a six. Self-portrait, olio su tela, 35,5 x 30,5 cm, 1971, Parigi, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou a dex. Francis Bacon al Grand Palais di Parigi, ottobre 1971



 $Self\!-\!portrait$, olio su tela, 35,5 x 30,5 cm, 1972, collocazione incerta, collezione privata



 $Self\mbox{-}portrait$, olio su tela, 35,5 x 30,5 cm, 1972, collocazione incerta



Self-portrait, olio su tela, 35,5 x 30,5 cm, 1972, collezione privata



 $Self\mbox{-}portrait,$ olio su tela, 35,5 x 30,5 cm, 1972, Londra, collezione privata





Two Studies for Self-portrait, olio su tela, 35,5 x 30,5 cm (ciascuno), 1972, collocazione incerta, collezione privata







Three Studies for Self-portrait, small triptych, olio su tela, 35,5 x 30,5 cm (ciascuno), 1972, collocazione incerta, collezione privata



Self-portrait, olio su tela, 198 x 147,5 cm, 1972, collocazione incerta, collezione privata





a six. Self-portrait with Injured Eye, olio su tela, 35,5 x 30,5 cm, 1972, collocazione incerta, collezione

a dex. Fototessera scattata da Bacon in una cabina automatica (part.), tratta dal libro di Michel Leiris, Francis Bacon, tr. it. di F. Nicolao e R. Rossi, Milano, 2001



Self-portrait, olio su tela, 35,5 x 30,5 cm, 1973, collocazione incerta, collezione privata



Study for Self-portrait, olio su tela, 35,5 x 30,5 cm, 1973, collocazione incerta, collezione privata



 $\it Self-portrait,$ olio su tela, 198 x 147,5 cm, 1973, collocazione incerta, collezione privata



 $\it Self-portrait,$ olio su tela, 198 x 147,5 cm, 1973, collocazione incerta, collezione privata



 $a\ six.\ \textit{Three Portraits: Posthumous Portrait of George\ Dyer,\ Self-portrait,\ Portrait\ of\ Lucian\ Freud,\ triptych,\ olio\ su$ tela, 198 x 147,5 cm (ciascuno), 1973, Svizzera, collezione privata

a dex. Peter Beard, Bacon on his roof at 80 Narrow Street, Londra, marzo 1970, Peter e Najma Beard, New York



L'autoritratto segnalato corrisponde alla fotografia appesa alla parete della stanza



Three Studies for Self-portrait, olio su tela, 35,5 x 30,5 cm (ciascuno), 1973, collocazione incerta, collezione privata







 $\it Three\ Studies\ for\ Self-portrait,$ olio su tela, 35,5 x 30,5 cm (ciascuno), 1974, New York, collezione privata



 $\it Sleeping\ Figure,$ olio su tela, 198 x 147,5 cm, 1974, New York, collezione privata



 $\it Self-portrait,$ olio su tela, 35,5 x 30,5 cm, 1975, collocazione incerta, collezione privata







Three Studies for Self-portrait, olio su tela, 35,5 x 30,5 cm, 1976, collocazione incerta



Self-portrait, olio su tela, 35,5 x 30,5 cm, 1976, Marsiglia, Museo Contini





Two Studies for Self-portrait, olio su tela, 35,5 x 30,5 cm (ciascuno), 1977, collocazione incerta, collezione privata





a six. Triptych (part.), olio su tela, 35,5 x 30,5 cm, 1977, collocazione incerta, collezione privata a dex. Peter Stark, Francis Bacon nella sua casa di Reece Mews, primi anni '70, Dublino, Dublin City Gallery, The Hugh Lane



 $\it Self-portrait,$ olio su tela, 198 x 147,5 cm, 1978, collocazione incerta, collezione privata



Study for Self-portrait, olio su tela, 35,5 x 30,5 cm, 1978, collocazione incerta, collezione privata



Study for Self-portrait, olio su tela, 35,5 x 30,5 cm, 1979, collocazione incerta, collezione privata



Three Studies for Self-portrait, olio su tela, 35,5 x 30,5 cm (ciascuno), 1979, New York, The Metropolitan Museum of Art, J. and N. Gelman Collection



Three Studies for Self-portrait, olio su tela, 35,5 x 30,5 cm (ciascuno), 1980, collocazione incerta, collezione privata



a six. Study for Self-portrait, olio e pastello su tela, 35,5 x 30,5 cm, 1980, collocazione incerta, collezione privata

a dex. Anonimo, Ritratto di Francis Bacon a 18 anni, Succession Francis Bacon, Courtesy Tony Shafrazi Gallery, New York



 $\it Study for Self-portrait,$ olio su tela, 198 x 147,5 cm, 1981, Wuppertal, Von der Heydt Museum



 $Study \ for \ Self-portrait,$ olio su tela, 198 x 147,5 cm, 1982, New York, collezione privata



Three Studies for Self-portrait, olio su tela, 35,5 x 30,5 cm (ciascuno), 1983, Honolulu, Honolulu Academy of Arts, gift of Mr and Mrs Henry B. Clark Jr.









a six. Study for Self-portrait, triptych, olio su tela, 198 x 147,5 cm (ciascuno), 1985-1986, Londra, Marlbourough International Fine Art a dex. Michael Pergolani, Francis Bacon nel suo atelier, Londra, 1972-1973, Michael Pergolani, Roma





a six. Self-portrait,olio su tela, 35,5 x 30,5 cm, 1987, collocazione incerta, collezione privata a dex. Francis Bacon, fotografia tratta dal libro di Michel Leiris,Francis Bacon, tr. it. di F. Nicolao e R. Rossi, Milano, 2001

Lo spazio vuoto dei palazzi celesti Recensione a: Anselm Kiefer, *Die sieben Himmelpaläste, I sette palazzi celesti*, Hangar Bicocca, Milano, 24.9.2004 | 12.2.2005

Matteo Zadra

La mostra milanese fornisce un'ottima occasione a chi voglia avvicinarsi al lavoro del maestro tedesco, mentre chi già conosce i tratti distintivi del suo percorso potrà confrontarsi con un'opera che include e sviluppa diversi elementi utilizzati durante tutti gli anni novanta.

Parlare di mostra è però sostanzialmente impreciso, perché Die sieben Himmelpaläste sono un'unica opera, che prevede l'erezione di sette palazzi/torri all'interno dell'Hangar Bicocca, uno stabilimento industriale divenuto, in seguito alla chiusura, un gigantesco spazio svuotato.

Le sette costruzioni sono state inizialmente pensate e costruite nel paesaggio di Barjac, località del sud della Francia dove da anni Kiefer vive e lavora. In seguito a un sopralluogo all'Hangar Bicocca, Kiefer ha deciso di ritornare a quell'opera e di realizzarne una analoga per questo spazio.

Negli anni ottanta Kiefer utilizzò come atelier una ex fabbrica di mattoni e da qualche anno, a Barjac appunto, lavora in un complesso di edifici adibiti un tempo alla lavorazione della seta. Al di là delle dimensioni industriali dei suoi lavori, che richiedono spazi adeguati alle loro caratteristiche, è precisamente il carattere del luogo in cui ha inizio il suo lavoro ad essere decisivo. Kiefer ha più volte sottolineato come questo non si sviluppi mai in uno spazio immacolato, ma abbia bisogno di una situazione già fortemente 'compromessa', per partire dalle tracce presenti e servirsene come spunto iniziale. Se uno spazio 'neonato' è sostanzialmente vuoto, uno spazio svuotato contiene invece innumerevoli tracce e segni del suo

passato. Le immagini che Kiefer ricerca e realizza sono sempre un proseguimento di elementi preesistenti e simultaneamente una rielaborazione dei materiali con cui vengono realizzate. Per questo le sue opere spesso stridono con il bianco delle sale museali (e diversi problemi danno anche a coloro che vogliano conservarle), dove il processo artistico si è arrestato in un'immagine terminale. È invece entrando tra le pieghe del buio denso dell'Hangar Bicocca che ci si avvicina alla fucina di Kiefer, a una situazione dove la metamorfosi è costantemente al lavoro e il risultato incerto.

La riproduzione fotografica di questa situazione può solamente essere una documentazione, più o meno efficace, di un ambiente, ma non può portare in quel campo di forze presenti nel luogo fisico.

Ogni palazzo è una sovrapposizione di più container – delle dimensioni standard utilizzate nel trasporto delle merci pari a m 2,5x2,5 – realizzati in cemento armato. La scelta di impiegare un materiale così pesante e grezzo per la costruzione dei palazzi celesti è un elemento portante dell'operare di Kiefer, che ricerca ad ogni livello le contraddizioni apparentemente più ottuse e banali e le utilizza come dispositivo per aprire interrogativi su ciò che viene rappresentato o, per meglio dire, indagato.

I sette palazzi celesti sono descritti nei testi della mistica ebraica come il percorso dell'iniziato per giungere innanzi al trono di Dio. A ogni edificio Kiefer ha assegnato un nome (Sternenfall; Sternenlager; Die Sefiroth; Tzim-Tzum; Shevirat Ha-Kelim; Tiqqun e Die sieben Himmelpaläste) e viene ulteriormente caratterizzato dalla presenza di altri elementi appesi, deposti ai piedi o collocati in cima alla costruzione: cornici vuote, stelle e libri di piombo, detriti di cemento, frammenti di vetro, foglie secche. Sulle pareti laterali di ogni container si aprono una o più porte mentre il tetto è sempre sfondato, in modo da permettere l'accesso a quello superiore.

Particolarmente interessanti sono le sommità delle torri, dove Kiefer ha sistemato alcuni elementi centrali del suo percorso: un modello di nave da guerra, realizzato sempre in piombo e che ricorre fin dagli anni settanta nella serie Unternehmen Seelöwe (1975) e successivamente in Naglfar (1978-1991), mentre in cima ad un altro palazzo si riconosce il poliedro della Melencolia I di Dürer.

Immagini, nomi, oggetti che si incontrano ripetutamente e diventano la scena che Kiefer stesso esplora e a cui si rivolge ignorando i confini geografici e temporali. I lavori di Kiefer presentano al nostro sguardo una catena di immagini dove il passato si presenta, carico di tutti i tempi, nelle forme della tradizione, e in questo modo aggiungono un nuovo anello a quella catena che trasportano (che nelle immagini di Kiefer appare costantemente in pericolo e minacciata di estinzione) e forse offrono uno spazio a qualcos'altro che verrà a completare.

"Die sieben Himmelpaläste" è un soggetto che Kiefer affronta da anni: un'importante personale tenutasi a Basilea presso la Foundation Beyeler nel 2001 aveva lo stesso titolo e Die sieben Paläste è anche una tela del 2002. Più che 'titoli' si dovrebbe dire nomi (e questi nomi possono essere frasi, filastrocche del tempo di guerra o versi di poeti) e lo stesso nome può accomunare opere realizzate a distanza di molti anni e in forme radicalmente differenti. La carica evocativa dei nomi è uno dei poli di tensione di ogni suo lavoro, perché racchiude e allude a un pensiero, un mito, una poesia o un evento storico. Kiefer indica così il soggetto guida della sua ricerca e non manca di introdurlo graficamente nel contesto dell'opera iscrivendolo sulla sua superficie. Non si tratta quindi propriamente di serie, quanto dei risultati delle molte metamorfosi che hanno origine dall'incontro e dallo scontro tra nomi, ambienti, materiali e i differenti tempi in cui sono coinvolti.

SCOPRIRE (ON-LINE) LA VERITÀ SU BABBO
NATALE
Recensione al sito: <u>St. Nicholas Center.</u>
Discovering the Truth about Santa Claus

Lorenzo Bonoldi

Il suo faccione sorridente, la sua barba bianca e il suo vestito rosso bordato di pelliccia sono ormai diventati una costante (stagionalmente variabile) caratteristica dell'Occidente. Ogni anno infatti, già a partire dalla metà di novembre, l'immagine di Babbo Natale inizia la sua usuale campagna di conquista di ogni spazio quotidiano: dagli spot pubblicitari alle stoviglie usa e getta, l'immagine di Santa Claus o chi per lui (leggi: la modella di turno stretta in un abitino rosso e bianco) si impongono senza pietà – e spesso senza ritegno – su tutto e su tutti.

Qual è il segreto di questo successo? Cosa sta dietro a questa spietata egemonia dell'immaginario natalizio? La risposta sta tutta nella malleabilità e nella versatilità che caratterizzano la figura di Santa Claus. A differenza di altre figure che nella tradizione assolvono al ruolo di dispensatori di strenne natalizie – ad esempio Santa Lucia, Gesù Bambino e la Befana – Babbo Natale si configura infatti come un mito senza storia: dietro alla sua effigie non esistono né leggende né tradizioni storicamente consolidate che impongano un 'tipo' canonico rispetto ad un altro. Sono il cinema e la letteratura per l'infanzia più recente ad aver sfornato decine e decine di 'vere' storie di Babbo Natale, diversissime fra loro, creando un panorama 'mitologico' a posteriori e una varietà di attributi: renne, elfi aiutanti, casetta al Polo Nord ecc.

Oltre a questo ha giocato a favore di Santa Claus anche il suo stato di outsider rispetto ad aspetti della tradizione legati al culto e alle pratiche devozionali. E, su questa neutralità 'politically correct' si è basata anche

la fortuna pubblicitaria della figura di Babbo Natale, scelta nel 1931 come testimonial della Coca Cola, la bevanda analcolica più diffusa al mondo. Ma quando inizia il mito? È necessaria un'indagine filologica. Che molto seriamente due signori hanno condotto.

È noto che dietro alla profana figura di Babbo Natale si nasconde un'altra figura: quella cristiana di San Nicola. È quindi interessante osservare come nella trasformazione di San Nicolaus in Santa Claus sia possibile riconoscere, seppur invertito di segno, il processo dell'interpretatio christiana: l'immagine codificata dalla tradizione religiosa viene presa in prestito e tradotta in una nuova figura, in questo specifico caso in un'effigie profana, ovvero non-sacra.

Uno strumento utile e divertente per ripercorrere a ritroso il percorso di questa trasformazione è reperibile sul web: si tratta del <u>St. Nicholas Center</u>, un centro virtuale ma anche reale (109 West 12th Street, Holland, MI 49423, USA), dedicato alla figura di San Nicola. Curiosa la genesi del progetto di questo sito: alcuni anni fa, sul sito di e-Bay – l'emporio di compravendita on-line più cliccato del web – una decorazione natalizia, per la precisione una statuetta raffigurante San Nicola, attirava l'attenzione di due collezionisti accomunati dalla stessa passione, ma divisi dall'Oceano Atlantico: Carol Myers e Jim Rosenthal.

All'epoca dell'incontro Carol Myers, pastore della Chiesa Riformata d'America, aveva già raccolto nella sua abitazione di Holland, nel Michigan, numerose raffigurazioni del santo dispensatore di doni: sospinta da un vivo interesse per le tradizioni natalizie, infatti, già dagli inizi degli anni ottanta si era messa alla ricerca di immagini del vescovo di Myra alter ego di Babbo Natale.

Dal canto suo, Jim Rosenthal, addetto alle comunicazioni della Comunità Anglicana nonché canonico in quattro cattedrali britanniche, andava da tempo collezionando immagini di Santi Vescovi: non esclusivamente San Nicola, ma anche San Patrizio, San Benedetto, San Thomas Becket e altri. A un certo punto, tuttavia, le immagini degli altri santi finirono ad un'asta di beneficenza e gli sforzi collezionistici del canonico anglicano si concentrarono esclusivamente sulla figura di Nicola.

Al primo incontro on-line di Carol Myers e Jim Rosenthal seguì, nell'estate del 2000, un incontro reale presso la cattedrale inglese di Canterbury.

In quell'occasione nacque l'idea di dar vita a un luogo – fisico e virtuale – dedicato alla figura di San Nicola: il <u>St. Nicholas Center</u>.

Oggi il St. Nicholas Center – istituzionalizzato come una no-profit corporation dello stato americano del Michigan – si configura come luogo dedicato alla raccolta e alla catalogazione delle tradizioni folkloriche e iconografiche legate alla figura del Santo nelle sue varie accezioni: vescovo di Myra, patrono di Bari, dispensatore di doni, nonché protettore dell'infanzia e dei marinai.

La sezione del sito 'Who is St. Nicholas?' ripercorre la storia della vita del santo, illustrando in maniera puntuale quegli episodi su cui si innestano le singole tradizioni legate alla sua figura. La sottosezione 'St. Nicholas Symbols' illustra invece i vari attributi di San Nicola, analizzandone le valenze specifiche. Un'analisi della trasformazione di San Nicola in Santa Claus si trova alla pagina 'Saint Nicholas and the Origin of Santa Claus'. Infine, nella sezione 'Gallery' è possibile accedere a un campionario in continuo aggiornamento delle più svariate epifanie del santo. Passando in rassegna le epifanie del Santo, dalle icone bizantine alle vetrate gotiche, dalle immagini devozionali alle cartoline d'auguri, arrivando fino alle scatole di cioccolatini, è possibile osservare come l'immagine di San Nicola sfugga di continuo all'oblio attraversando secoli, latitudini e contesti differenti, anche a costo di iterare le fattezze dell'alter ego/concorrente Santa Claus.



pdf realizzato da Associazione Engramma e da Centro studi classicA Iuav progetto grafico di Elisa Bastianello editing a cura di Matias Julian Nativo Venezia • aprile 2019

www.engramma.org

febbraio **2005**

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826-901X

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

sara agnoletto, maria bergamo, lorenzo bonoldi, giulia bordignon, giacomo dalla pietà, claudia daniotti, luana lovisetto, katia mazzucco, alessandra pedersoli, federica pellati, daniela sacco, linda selmin, elisabeth thomson

COMITATO SCIENTIFICO REDAZIONALE

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

this is a peer-reviewed journal

ENGRAMMA 39 • FEBBRAIO 2005

La Rivista di Engramma • ISSN 1826-901X

SOMMARIO

- 4 La rinascita del paganesimo antico (Erneuerung der heidnischen Antike) Scheda editoriale a cura di Katia Mazzucco
- 7 FABRIZIO LOLLINI
 Alessandro il Grande come Cristo in due manoscritti armeni
- 15 MONICA CENTANNI E CLAUDIA DANIOTTI
 Alessandro il Grande: storia di un'avventura iconografica

News

- 30 | Alexander (nei dettagli nascosto)
- 34 | Il Bello e le Bestie
- 35 | Maddalena Sacer non è Medea

KATIA MAZZUCCO

La rinascita del paganesimo antico (*Erneuerung der heidnischen Antike*) Scheda editoriale

1893-1920: pubblicazioni in vita

I saggi che Aby Warburg licenziò in vita per le stampe (v. profilo biografico e bibliografia) furono pubblicati tra il 1893 (il saggio su Sandro Botticelli) e il 1922 (la celebre conferenza sugli affreschi di Schifanoia, che esce negli *Atti del X Convegno Internazionale di Storia dell'Arte, 1912*).

Restano ad oggi inediti abbozzi di saggi e testi di conferenze tenute da Warburg soprattutto dopo il 1924, al suo rientro ad Amburgo al termine del ricovero presso la clinica psichiatrica di Ludwig Binswanger. Questi materiali sono noti, in forma frammentaria, quasi esclusivamente per il tramite della *Intellectual Biography* scritta da Ernst Gombrich nel 1970 (v. l'introduzione alla ristampa della Biografia).

Tra gli inediti in vita spicca particolarmente il testo della celebre conferenza sul rituale del serpente – che Warburg non aveva destinato alle stampe. La conferenza è il primo testo ad essere tradotto presso l'Istituto (già trasferito a Londra) ed è stato più volte ripubblicato (v. scheda editoriale della conferenza sul *Rituale del serpente*).

1932 i primi due volumi dell'opera completa: Die Erneuerung der heidnischen Antike

I saggi di Warburg sono stati raccolti dopo la sua morte (1929) a cura della sua assistente, Gertrud Bing (Gesammelte Schriften. Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance, con la collaborazione di Fritz Rougemont, Leipzig-Berlin 1932). Gli scritti sono ordinati tematicamente: antichità e cultura borghese fiorentina; scambi culturali tra Nord e Sud; antichità e vita contemporanea nel Rinascimento; antichità italiana in Germania; dei olimpici e demoni astrali; scritti "occasionali". La raccolta è corredata in appendice da note con appunti e integrazioni che Warburg aveva apportato ai testi già pubblicati e, come nel caso del saggio dedicato al ciclo di affreschi di Schifanoia, da aggiornamenti critici curati dagli editori, Fritz Saxl e altri studiosi dell'Istituto.

L'opera vede la luce nella Germania dell'ascesa del Nazionalsocialismo e passa quasi sotto silenzio (ma v. la recensione positiva all'opera pubblicata in Italia da Mario Praz). Il piano editoriale elaborato da Fritz Saxl prevedeva, dopo i due 2 dei saggi pubblicati in vita, la pubblicazione di: *Bilderatlas* (v. scheda editoriale su *Mnemosyne*); conferenze rimaste inedite e saggi minori; raccolta dei frammenti per una teoria dell'espressione (*Grundlegende Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdruckskunde*); lettere, aforismi e note autobiografiche; catalogo della Biblioteca. A causa del trasferimento dell'Istituto da Amburgo a Londra, e poi dello scoppio del conflitto mondiale, il piano editoriale si interrompe. Gli scritti selezionati e raccolti da Bing restano per decenni l'unica testimonianza edita – di scarsa risonanza – della ben più ampia attività scientifica di Aby Warburg. Eco della sua impresa si diffonde, dopo la guerra, attraverso l'attività del Warburg Institute e le opere della cosiddetta "scuola warburghiana".

1966 la prima traduzione: La rinascita del paganesimo antico

La prima traduzione della raccolta dei saggi di Warburg è in lingua italiana ed esce nel 1966 per opera di Delio Cantimori. Curata da Gertrud Bing, *La rinascita del paganesimo antico* (prima edizione in "Il pensiero storico", tr. it. di Emma Cantimori) pubblica un'ampia selezione della raccolta del 1932, adottando una presentazione cronologica dei saggi: dallo scritto sui dipinti mitologici di Botticelli (1893) a quello dedicato alla divinazione nell'epoca di Lutero (1920). Agli scritti selezionati dalle *Gesammelte Schriften* si aggiunge inoltre una versione del testo della conferenza sullo "stile ideale anticheggiante" (1914), inedito in tedesco.

Il panorama culturale italiano si andava in quegli anni aggiornando, accogliendo come alternativa al formalismo storico-artistico imperante proprio le novità metodologiche degli studi legati al Warburg Institute. La selezione dalle *Lectures* di Fritz Saxl, uno dei più stretti collaboratori di Warburg, è tradotta per Laterza nel 1965 (*La storia delle immagini*); dello stesso anno è la traduzione Einaudi di *Arte e Illusione* di Ernst Gombrich, successore di Bing alla direzione dell'istituto londinese. Nel 1966 La Nuova Italia pubblica anche il primo volume della *Filosofia delle forme simboliche* di Ernst Cassirer.

Sempre nel '66 Carlo Ginzburg pubblica il saggio dedicato al discusso "metodo warbughiano" (Da A. Warburg a E.H. Gombrich. Note su un problema di metodo, già in "Studi medievali" serie III, VII, 1966, pp. 1015-1065, ora in Miti, emblemi, spie, Einaudi, Torino 1992, pp. 29-106): è Ginzburg il primo a notare come la repentinità degli aggiornamenti – tutta relativa, considerate le date originali di composizione delle opere – in Italia sia spesso sinonimo di superficialità.

Ristampata fino al 1998 da La Nuova Italia, l'edizione Bing (-Cantimori) della *Rinascita* attualmente non è più disponibile.

1980: le Ausgewählte Schriften

Del 1980 sono le *Ausgewählte Schriften und Würdigungen* (Herausgegeben von Dieter Wuttke in Verbindung mit Carl Georg Heise, Verlag Valentin Koerner, Baden-Baden 1980), un'ulteriore selezione, ordinata cronologicamente. Non sono compresi nella raccolta, tra gli altri, il saggio del 1895 sui disegni del Buontalenti e gli "scritti brevi" come quelli dedicati alle imprese amorose (1905), agli scambi di civiltà tra Nord e Sud (1905), agli arazzi di Borgogna (1913). Corredano e supportano gli "scritti scelti" anche importanti contributi critici di: Gertrud Bing, Fritz Saxl, Edgar Wind, Ernst Gombrich, Leopold Ettlinger, Dieter Wuttke. Di quest'ultimo sono il primo nucleo di una bibliografia critica su Warburg e una mappatura dei materiali d'archivio che fino agli inizi degli anni novanta – con l'avvio della nuova catalogazione dei materiali conservati presso il Warburg Institute Archive (ancora in corso) – rappresenta l'unico riferimento sistematico alle carte di lavoro e ai numerosi inediti warburghiani.

Sull'onda degli studi della Scuola di Francoforte e della ripresa delle tematiche benjaminiane, in Germania si rinnova l'interesse per l'opera di Aby Warburg, particolarmente dal versante degli studi filosofici.

1990: gli Essais Florentins

In Francia, dove l'opera di Warburg è già nota soprattutto nella traduzione italiana, nel 1990 è pubblicata la raccolta dei "saggi fiorentini" (*Essais Florentins*, Klincksieck, Paris 1990). Curata da Eveline Pinto – autrice anche dell'introduzione – la raccolta mantiene l'ordine cronologico e la selezione di testi già delle *Ausgewählte Schriften*, ma non pubblica il saggio del 1907 sui panni dipinti e comprende invece il testo sullo stile ideale anticheggiante già nella *Rinascita del paganesimo antico*.

1998: il nuovo piano editoriale tedesco

Un'edizione completa – diretta da Horst Bredekamp, Michael Diers, Kurt W. Forster, Nicholas Mann, Salvatore Settis, Martin Warnke – dell'opera di Warburg è ora in corso per i tipi della Akademie Verlag. Del 1998 è la ristampa della *Erneuerung der heidnischen Antike* del 1932, curata da Horst Bredekamp e Michael Diers.

Nel 2000 e nel 2001 sono stati pubblicati anche l'Atlante *Mnemosyne* e i diari della biblioteca Warburg (*Der Bilderatlas MNEMOSYNE*, a cura di Martin Warnke in collaborazione con Claudia Brink, Akademie Verlag, Berlin 2000; *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, a cura di Karen Michels, Charlotte Schoell-Glass, Akademie Verlag, Berlin 2001).

1999: dal Getty Research Institute la prima traduzione inglese

Settant'anni dopo morte di Warburg esce l'edizione americana degli scritti dello studioso (*The Renewal of Pagan Antiquity*, a cura di Kurt Forster, tr. ingl. di David Britt e Kurt Forster, Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, Los Angeles 1999). Si tratta di una traduzione dell'edizione curata da Bing nel 1932, ordinata dunque per aree tematiche di ricerca. Condotta sulla base di un approfondito studio dei materiali d'archivio, la traduzione è corredata anche dal poderoso apparato di addenda (note e appunti di Warburg e integrazioni critiche e bibliografiche editoriali).

Il volume è introdotto da un saggio di Kurt Forster che traccia un articolato profilo biografico e intellettuale di Aby Warburg. Al pubblico anglofono è restituita assieme alla complessità dell'opera anche quella dell'autore, figura a lungo misconosciuta e fraintesa – o deformata dal ritratto gombrichiano. La traduzione è presentata a Londra il 26 ottobre 1999 – il settantesimo anniversario della morte di Warburg – da sir Ernst H. Gombrich.

2004: una nuova traduzione italiana

L'edizione italiana delle opere complete di Warburg, che segue solo in parte quella tedesca, è in corso per Nino Aragno Editore (v. la presentazione dell'impresa Aragno in collaborazione con il Warburg Institute di Londra). Nel 2002 è pubblicata la traduzione dell'edizione Akademie Verlag del *Bilderatlas (Mnemosyne. L'Atlante della immagini*, a cura di Maurizio Ghelardi, Nino Aragno Editore, Torino 2002); dell'anno successivo è il carteggio Warburg-Cassirer (*Il mondo di ieri. Lettere*, a cura di Maurizio Ghelardi).

Nel 2004 esce il primo volume dei saggi *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti* (1889-1914), a cura di Maurizio Ghelardi, che comprende una nuova traduzione degli scritti raccolti nel 1932 più alcuni inediti, ed esclude i resoconti di conferenze e i testi già destinati ad altri volumi dal piano editoriale italiano. Il secondo volume comprenderà gli scritti del decennio 1919-1929.

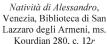
La traduzione restituisce nuova eloquenza ai saggi della *Rinascita*, integrando gli scritti – compresi quelli in origine pubblicati in italiano – sulla base dei testi originali e di altri documenti d'archivio. Il celebre saggio sui dipinti mitologici di Botticelli è dunque corredato dalle cosiddette "quattro tesi" e il testo della conferenza del 1914 sullo stile ideale anticheggiante si presenta, rispetto all'edizione italiana del 1966, in una forma ampiamente rivista che comprende anche le originali appendici.

Alle opere pubblicate in vita si aggiungono inoltre "altri scritti": una relazione delle attività della Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg in apertura del volume; seguono testi e frammenti di varia origine e natura (gli appunti sulla Cappella Brancacci, su Ghiberti e Lessing, le lettere di Warburg e Jolles sul tema della Ninfa e una lettera sulla storiografia artistica indirizzata a Goldschmidt). Questi scritti – in alcuni casi note frammentarie dense di significato espresso quasi aforisticamente – sono pubblicati in ordine cronologico assieme ai saggi compiuti, redatti invece nella forma complessa e rigorosa che caratterizza lo stile della scrittura scientifica di Aby Warburg.

Fabrizio Lollini

Alessandro il Grande come Cristo in due manoscritti miniati armeni







Deposizione di Dario, Venezia, Biblioteca di San Lazzaro degli Armeni, ms. Kourdian 280, c. 88r



Ultima cena a Babilonia, Venezia, Biblioteca di San Lazzaro degli Armeni, ms. 424, c. 117r

0. La tradizione illustrativa delle vicende di Alessandro Magno presenta quasi sempre – in tutte le tradizioni linguistiche in cui la si reperisce: dal latino al greco all'armeno – un legame stretto col *narratum* dello scritto; come molto spesso accade, il corredo visivo a pennello non svolge tanto una semplice funzione di repertorio decorativo, ma entra in modo decisivo a commentare e a chiarire quanto raccontato, in forme tipiche di tutta la produzione libraria medioevale. I fatti esposti hanno necessità di un'esplicitazione visiva, in cui il responsabile della *mise en page* programma il rapporto testo-immagine secondo strategie basate sull'anticipazione delle seconde rispetto al primo, o su uno 'scioglimento' successivo, talvolta in modo sottile, talaltra secondo procedimenti più banali e scontati, e più dipendenti da convenzioni librarie di tipo tecnico che non da specifiche opzioni percettive. Il materiale non può di necessità godere in modo scontato di una conoscenza pregressa esaustiva, come nel caso dei testi liturgici, o comunque a carattere religioso, e anzi, nel caso specifico della biografia del Macedone, detiene un valore particolare di *merveille*, di un'attraente fascinazione, cioè, in cui l'esotico, l'inaspettato, l'inconsueto – ma anche l'esasperatamente lussuoso – mettono in campo sollecitazioni non ovvie.

Lo sforzo di trascrivere visivamente il contenuto del testo è dunque forte, e deve per forza accompagnarsi a situazioni comprensibili, in un gioco di sfasatura tra la specificità del tema e modelli percettivi fruibili (e, nel caso, ri-fruibili). Da una parte, non è pensabile che il lettore non possa ritrovare nel codice ausili alla sua completa metabolizzazione del racconto; e così si spiegano le didascalie che in alcuni codici accompagnano le illustrazioni, ma anche le parificazioni del 'distante', dell''altro-da-sé', a conoscenze più dirette, e quindi i costumi, le armi, gli edifici che assumono di volta in volta le fattezze dell'hic et nunc del contesto in cui viene realizzato il libro, con Alessandro che - di volta in volta - veste i panni di un qualsiasi comandante militare italiano del XIII secolo (magari di foggia crociata) o di uno degli imperatori del tardo periodo paleologo, di cui vengono riprese pure alcune specificità delle ambientazioni architettoniche. Dall'altra, bisogna tener conto che i decoratori, sia in Occidente che nell'area bizantina o bizantineggiante dell'est Europa, ben difficilmente dovevano elaborare per questi scritti, come detto diffusi ma non tanto quanto altre tipologie (religiose, o - solo per alcune aree – legate allo studio universitario), e appunto di alta difficoltà esegetica, un corredo illustrativo ad hoc, ogni volta che andassero incontro alla necessità di illustrarne una copia. Quindi, esistevano senz'altro dei modelli repertoriali; talvolta, semplicemente ci si doveva limitare addirittura a trascrivere un programma iconografico già eseguito, proprio come il testo veniva esemplato da un antigrafo acquisito. In questo contesto, anche solo - quindi - per motivi meramente concreti, poteva riuscire utile rifruire in un diverso contesto modelli iconografici e compositivi di più facile reperimento, e di più comoda applicazione, che, con poche e opportune modifiche, si adattavano alla nuova collocazione: il ricorso più ovvio è quello all'ambito religioso, in cui – data l'estrema frequenza di occasioni di committenza – le occasioni di elaborazione di repertori dovevano essere copiose; una *Natività di Cristo* può essere adattata alla *Nascita di Alessandro*, come un *Cristo tra i dottori* può divenire un *Alessandro tra i sapienti*, con agio.

Ma se è senz'altro vero che il reimpiego di modelli e di schemi iconografici polivalenti risponde, innanzi tutto, a una ragione di economia di sfruttamento del repertorio in uso, è anche vero che, a questa prima spiegazione minima e funzionalistica si può incrociare un'ipotesi più elaborata, di volontaria e intenzionale cristianizzazione dei temi pagani. È il meccanismo noto come interpretatio christiana, secondo cui, fin dal III secolo d.C., figure e temi storici e mitologici dell'antichità classica e postclassica sono rivisitati e tradotti in chiave cristiana, o a volte assunti letteralmente come prefigurazioni profetiche di figure e temi della nuova religione. Nel caso specifico, la biografía del Macedone si prestava in modo particolare a essere letta e interpretata come preannuncio della vicenda cristologica: la nascita 'miracolosa' del bambino per divino concepimento, l'infanzia e l'adolescenza costellata di prodigi, la morte a trentatre anni erano gli elementi chiave per l'istituzione di un parallelismo tra episodi della vita di Alessandro ed episodi della vita di Cristo. E proprio il testo del Romanzo di Alessandro – opera elaborata nei primi secoli dell'era cristiana su materiali storici e leggendari più antichi – era già stato rivestito, fin dalle versioni del IV secolo d.C., di una molto evidente patina cristianizzante: Alessandro viene presentato nel Romanzo come campione di una, anacronistica, Divina Provvidenza che guida le sue scelte e segna la direzione della sua impresa. D'altronde sarà proprio questo l'innesco che consentirà che molti secoli più tardi, nelle versioni romanze e cavalleresche dell'antico Romanzo ellenistico, Alessandro sia presentato a tutti gli effetti come un paladino, e le sue imprese e conquiste vengano trascritte come le tappe di una cerca della verità, sotto la guida diretta di Dio.

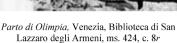
Due codici miniati armeni si prestano allora a un esame a questo proposito; nel primo, il ricorso al reimpiego di modelli è evidente e reiterato, ma lambisce solo la questione dell'eventuale traslazione del messaggio religioso alla figura di Alessandro, nel secondo – invece – quest'ultimo dato è davvero palese.

1. Ben noto ormai alla letteratura specializzata sulla miniatura della zona armena, il ms. 424 della Biblioteca del Monastero Mechitarista di San Lazzaro a Venezia, col Romanzo di Alessandro, fu secondo alcuni realizzato in Cilicia; tradizionalmente, la sua datazione viene quasi sempre posta, anche di recente, nel corso del XIV secolo (in questo caso, come abbiamo già avuto modo di scrivere, più probabilmente nella sua seconda metà, per alcune aperture più attente alla resa corretta dello spazio e la stessa stesura pittorica; ovviamente la questione va lasciata agli specialisti di questo contesto linguistico e culturale, prima che storico-artistico, in cui la tendenza alla persistenza cronologica, per motivi non solo di stabilità stilistica dal punto di vista puramente 'estetico' ma anche e soprattutto, appunto, repertoriali, è peraltro fortissima). Il realizzatore, in toto, del volume è identificabile dalle note che compaiono nelle pagine del codice nel diacono Nerses (diversamente che in Occidente, infatti, le professionalità di copista e miniatore tendevano ad essere accorpate e, nel caso specifico delle questioni che stiamo discutendo, ciò rendeva più facile lo svolgimento della connessione tra il programma figurato e lo scritto, che infatti entra assai spesso in dettaglio). Il racconto della vita e delle gesta di Alessandro costituisce uno dei pochi esempi in area armena di decorazione libraria laica, di cui sono note molte copie, che presentano il testo elaborato da Khachatur Kecharetsi, che si era basato sulla versione dello Pseudo-Callistene (non abbiamo, appunto, la competenza per stabilire se la forma in cui lo si rammenta nel testo di questo esemplare sottintende, come presuppone certa bibliografia, che il codice venne realizzato prima della sua morte, ciò che renderebbe impossibile una datazione troppo inoltrata nel XIV secolo). Le numerosissime scene a corredo del testo sono spesso racchiuse in una semplice e sottile cornicetta rossa, che ingloba

figure e ambientazioni distaccandole dallo scritto; al contempo, entro ogni riquadro, una dettagliatissima didascalia, pure rubricata, espone il contenuto di quanto raffigurato.

Anche solo a un primo riscontro, si nota una netta tendenza a visualizzare in modo del tutto simile – quasi sovrapponibile – gli episodi di analoga tipologia, in cui il confezionatore del volume poteva tranquillamente riciclare più volte i prototipi grafici che, come già presupposto sopra, aveva evidentemente a sua disposizione (fossero sciolti o inglobati in un repertorio omogeneo e completo), come risulta di particolare evidenza nelle scene in cui compare l'esercito a cavallo o nelle battaglie. Questa soluzione, monopolistica in area orientale, è del tutto comune anche nell'illustrazione libraria dell'Occidente, ed è dovuta all'inopportunità concreta da parte dell'artista di elaborare tanti schemi differenti quanti sono gli episodi narrati, soprattutto nel caso di versioni - per richiesta della committenza - particolarmente ricche di immagini. Anche il repertorio delle numerose presenze mostruose che il racconto impone non credo fotografi un'elaborazione personale, quanto il riuso di modelli acquisiti, come dimostra qualche confronto con il pur successivo, e ben noto, taccuino di modelli ms. 1434 della stessa biblioteca veneziana, databile globalmente al periodo di inizio XVI secolo, e preziosa testimonianza dell'operatività delle botteghe dell'est (il codice, che mostra la conoscenza di fatti non solo armeni, ma di tutta l'area bizantina e bizantineggiante d'Oriente, è stato riferito a un solo maestro principale, oltre a pochi interventi più scadenti).







Ultima cena a Babilonia, Venezia, Biblioteca di San Lazzaro degli Armeni, ms. 424, c. 117r

In questa *Vita di Alessandro*, la rifruizione di modelli iconografici cristiani è forse intuibile in certi episodi; si veda la scena del parto di Olimpia (c. 8r), che sembra recuperare appunto non la totalità compositiva, ma singoli elementi della *Natività di Cristo*, o l'idea di una sorta di *Ultima Cena* (c. 117r), a compimento delle vicende che precedono la morte del protagonista. L'impressione, nel caso, sembrerebbe comunque quella di uno sfruttamento puramente utilitaristico, più che di una volontà di lettura cristologica della biografia del Macedone.

2. Da un nostro primo intervento di qualche anno fa, non ha incontrato ancora molta fortuna bibliografica una seconda, più tarda, versione armena del *Romanzo di Alessandro*, anch'essa conservata a San Lazzaro; il codice che la riporta si può collocare già ben entro il XVI secolo, per la precisione – come suggerito in modo esplicito nelle sue pagine – al 1526. Il volume, mutilo (una delle carte mancanti, numerata originariamente M2, risulta conservata alla Research Library di Dumbarton Oaks), reca la segnatura ms. Kourdian 280. Appartenne infatti al mecenate Haroutiun Kourdian, che, assieme al resto della sua ricca collezione, lo destinò – alcuni decenni fa – alla sede mechitarista veneziana. Le numerose miniature figurate, opera di Grigoris Althamartsi, sono di fattura ben meno controllata dal punto di vista della qualità formale, ma alcune risultano come vedremo di particolare rilevanza dal punto di vista iconografico; la loro collocazione sulla pagina è variata: in alcuni casi le troviamo inserite in una cornice, in altri sono del tutto libere; vi è inoltre grande abbondanza di motivi decorativi a pennello collegati direttamente al testo, come bordi marginali e iniziali.

Già nel primo episodio (c. 9v), la figura di Olimpia ricorda da vicino certi prototipi di Madonne stanti, che conosciamo in ambito pittorico orientale e che ritornano anche nel già citato taccuino 1434.



Maria, da Taccuino per artisti, Venezia, Biblioteca di San Lazzaro degli Armeni, ms. 1434, c. 15v



Olimpia, Venezia, Biblioteca di San Lazzaro degli Armeni, ms. Kourdian 280, c. 9v

Ma è nella nascita di Alessandro a c. 12r che emerge la portata delle scelte iconografiche del decoratore: non solo la composizione della scena è evidentemente esemplata su una *Natività di Cristo*, ma anche la veste di Olimpia appare analoga a quella che in tanti codici armeni, non solo di questo periodo, viene attribuita alla Vergine; come già detto in apertura, quanto ci sia di comodo adattamento repertoriale e quanto, invece, di cosciente cristianizzazione di un tema 'classico' è dilemma che si potrebbe risolvere solo grazie a esplicite, quanto improbabili a ritrovarsi, attestazioni della committenza o dell'esecutore.



Natività, da Taccuino per artisti, Venezia, Biblioteca di San Lazzaro degli Armeni, ms. 1434, c. 19r



Natività di Alessandro, Venezia, Biblioteca di San Lazzaro degli Armeni, ms. Kourdian 280, c. 12r

Ma abbastanza clamorosamente la stessa Olimpia appare addirittura aureolata nell'immagine di c. 15v, dove è a colloquio con l'ancor giovanissimo figlio.



Alessandro adolescente e la madre Olimpia, Venezia, Biblioteca di San Lazzaro degli Armeni, ms. Kourdian 280, c. 15v

E ancora: la scena di c. 17*v* ci mostra una lezione in cui si può riconoscere Aristotele – secondo la tradizione uno dei sapienti che formò Alessandro – mentre impartisce insegnamenti ai suoi allievi; il filosofo è pure dotato di aureola; questo fatto, in apparenza strano, trova forse motivazione nella sua assimilazione compositiva a una di quelle figure di *Evangelista allo scrittoio* che spesso aprono (anche nello stesso ambito armeno) le versioni illustrate della tipologia testuale a esse relativa.



Alessandro e altri discepoli a lezione da Aristotele, Venezia, Biblioteca di San Lazzaro degli Armeni, ms. Kourdian 280, c. 17v

La caratterizzazione sacrale cristianizzata, peraltro, si mantiene anche in riferimento al protagonista: un Alessandro aureolato cavalca un Bucefalo rampante, per esempio, alla c. 67v.



Alessandro e Bucefalo, Venezia, Biblioteca di San Lazzaro degli Armeni, ms. Kourdian 280, c. 67v

Ma d'interesse ancora maggiore ai fini di questo discorso è lo svolgimento narrativo e compositivo della serie di immagini relative alla fine di Dario (*Morte, Deposizione* e *Funerale*, in successione alle cc. 87r, 88r e 88v), con imprestiti a mio parere evidenti dall'iconografia sacra, che si confermano a c. 139r, dove la *Morte di Alessandro*, ancora, riprende questa tendenza.



Morte di Dario, Venezia, Biblioteca di San Lazzaro degli Armeni, ms. Kourdian 280, c. 87r



Deposizione di Dario, Venezia, Biblioteca di San Lazzaro degli Armeni, ms. Kourdian 280, c. 88r



Funerali di Dario, Venezia, Biblioteca di San Lazzaro degli Armeni, ms. Kourdian 280, c. 88v



Morte di Alessandro, Venezia, Biblioteca di San Lazzaro degli Armeni, ms. Kourdian 280, c. 139*r*

3. La dipendenza da modelli repertoriali pertinenti a episodi sacri appare dunque sicura, al di là del riconoscimento di un univoco legame di derivazione, difficile da tentare per i motivi accennati in apertura. Ma come già ricordato, il ms. Kourdian 280 sembra almeno condividere col ms.1434 della stessa Biblioteca di San Lazzaro un'aria – per così dire – di familiarità, in generale; e, appunto, anche qualche raffronto più diretto, in particolare. Che il gioco delle storie conservative abbia portato due oggetti come questi a ritrovarsi dopo tanto tempo nello stesso luogo dopo aver avuto una storia antica parallela è molto improbabile: pure, uno dei mostri che si vedono nella *Vita*, quello di c. 75v, è ripreso pressoché senza modifiche da quello che nel taccuino campeggia alle cc. 11v-12r (esposto alcuni anni fa addirittura alla mostra dedicata ad Arcimboldo, per i suoi elementi caleidoscopici e immaginifici).



Mostro ibrido, da Taccuino per artisti, Venezia, Biblioteca di San Lazzaro degli Armeni, ms. 1434, cc. 11v-12r



Mostro ibrido, Venezia, Biblioteca di San Lazzaro degli Armeni, ms. Kourdian 280, c. 75v

Il fatto si potrebbe spiegare come due esempi elaboratisi in modo poligenetico da modelli comuni, come peraltro non impossibile in un contesto fortemente conservatore e tradizionalista, anche sulla lunga durata, come quello in cui i due manoscritti vennero realizzati, in cui immagini del genere abbondano. E in ogni caso quello che interessa non è tanto evidenziare una liaison fisica e concreta, impossibile appunto da certificare; quanto notare da un lato l'appartenenza a un'abitudine visiva comune, e dall'altro la conferma delle consuetudini repertoriali che governavano l'attività dei miniatori, che si basavano su 'appunti grafici' che riunivano materiale eterogeneo: da studi su singole parti del corpo a intere figure, da ancor più ampie strutture compositive di episodi sacri alla definizione del *lettering*, fino alle repliche di cicli di pittura monumentale, che potevano essere trasposti *in diminuendo*, come è noto, nelle pagine del volume (l'interscambiabilità dimensionale vale anche al contrario: si pensi al celeberrimo caso dei mosaici dell'atrio di San Marco a Venezia e il Cotton Genesis, su cui si sta ancora indagando in dettaglio ma che non può – crediamo – essere messo in discussione; e d'altra parte, lo stesso ms. 1434 è un libro di modelli pittorici *tout court*, piuttosto che esclusivamente miniatori, a parte ovviamente i casi connessi alla realizzazione di un alfabeto decorativo).

Nel caso del codice già Kourdian, l'appaiamento Cristo-Alessandro, coi suoi casi frequenti e con l'assunzione di singoli elementi di per sé facilmente eliminabili (come l'aureola) è certamente funzionale a un riciclaggio strumentale degli schemi iconografici in uso: ma non è illecito ipotizzare che la scelta dell'applicazione di schemi iconografici cristiani alle scene della vita del Macedone risponda a una precisa *interpretatio christiana*: una lettura segnatamente intenzionale

del tema pagano in chiave cristiana, ipotizzabile in forza delle relazioni interdisciplinari accertate in ambito armeno tra le competenze degli artigiani che realizzavano il prodotto. Nella pratica degli *scriptoria* armeni in cui spesso la figura dello scriba coincide con la figura del miniatore non è possibile ipotizzare, come spesso – e talvolta in modo esagerato – si postula in Occidente, l'incapacità interpretativa e l'assoluta ignoranza del testo da parte del suo decoratore.

Riferimenti bibliografici

Data la specificità del tema trattato, sembra superfluo riportare qui di seguito l'amplissima bibliografia sui temi generali cui si fa riferimento (taccuini e libri di modelli, slittamenti iconografici, e così via). Specificamente, invece, sul ms. 1434 della Biblioteca di San Lazzaro, si veda almeno Maria Laura Testi Cristiani, *Un taccuino armeno di modelli: problemi e prospettive di storiografia critica*, in *Atti del terzo simposio internazionale di arte armena*, a cura di Giulio leni e Gabriella Uluhogian (1981), Venezia 1984, pp. 551-558.

Sulle illustrazioni di due versioni armene del Romanzo di Alessandro, un primo riferimento in Fabrizio Lollini, Alexander pictus: una nota sulle illustrazioni, in Il Romanzo di Alessandro, a cura di Monica Centanni, Firenze 1999, pp. 31-39; sul ms. 424, invece, il recente La storia di Alessandro il Macedone. Codice armeno miniato del XIV secolo (Venezia, San Lazzaro, 424), a cura di Giusto Traina, con la collaborazione di Carlo Franco, Dickran Kouymjian, Cecilia Veronese Arslan. Padova 2003.

Monica Centanni, Claudia Daniotti

Alessandro il Grande: storia di un'avventura iconografica

Esce in libreria in questi giorni *Alessandro il Grande*, volume curato da Monica Centanni che raccoglie, in versione italiana, due tra le fonti greche più antiche intorno alla vita e alle imprese del Macedone: il *Romanzo di Alessandro*, composto fra III secolo a.C. e I d.C., e la *Vita di Alessandro*, scritta da Plutarco intorno al 110-115 d.C. Per gentile concessione dell'editore *engramma* pubblica una versione ampliata dell'appendice iconografica, curata da Monica Centanni e da Claudia Daniotti, che correda e completa l'opera.

La lunga storia del mito di Alessandro è anche una ricchissima storia iconografica, che dalla fine del IV secolo a.C., dalle prime testimonianze contemporanee alla vita e alle imprese del Re, arriva fino ai giorni nostri. Il volto e le straordinarie imprese, militari e avventurose, di Alessandro sono illustrati e tramandati in moltissimi esempi, che provengono da luoghi spesso molto lontani tra loro, da tutte le terre che da Alessandro furono conquistate e sottomesse. Dall'estremo Occidente dell'Europa all'estremo Oriente dell'Asia, la fama di Alessandro ha occupato per secoli, e occupa ancora, l'intera estensione del suo immenso e fragile impero.

L'immagine carismatica e potentissima di Alessandro, idealizzata già in vita (tav. I), si trasmette con continuità come figura simbolo del potere dalla prima età ellenistica all'*imitatio Alexandri* degli imperatori e dei *principes* romani (tavv. II-VI), fino al Medioevo, europeo e bizantino (tavv. VII-IX); è allora che il primo Re del mondo, guidato dalla Provvidenza divina attraverso avventure favolose e imprese incredibili (tavv. X-XIII), indossa le vesti del paladino cristiano e conservando immutato il valore politico della sua immagine si fa illustre e carismatico re di fiaba alle corti principesche (tavv. XIV-XV).

Una vicenda iconografica secolare e multiforme che viene qui ripercorsa per casi esemplari e raccolta in una galleria di immagini che, tra Oriente e Occidente, dall'età ellenistica giunge al pieno Rinascimento: dalle più antiche testimonianze conservate dei ritratti scultorei, fino al recupero erudito di Alessandro nella pittura cinquecentesca. L'Umanesimo segna una cesura netta nella storia e nella ricezione del mito e realizza un nuovo recupero della figura di Alessandro sulla scorta delle ritrovate fonti letterarie antiche: con Raffaello, e la riconversione in pittura di un quadro ellenistico descritto da Luciano (tav. XVI), la galleria si chiude.

I. Ritratto

Era di carnagione chiara e la sua pelle bianca si arrossava particolarmente sul petto e sul volto. [...] La sua pelle emanava un dolcissimo odore e dalla sua bocca e da tutto il corpo usciva un profumo che impregnava perfino le vesti. (Plu., Alex. 4)

Una chioma di leone, gli occhi di diverso colore, il destro nero e il sinistro azzurro, e i denti aguzzi come quelli di un serpente. E anche le sue movenze erano quelle di un leone. (Rom. Alex. I, 13)

Ritratto di Alessandro ritrovato nella tomba del padre Filippo II, morto nel 336 a.C., accanto ai resti carbonizzati del sovrano. I tratti del giovane principe risultano idealizzati già in vita.

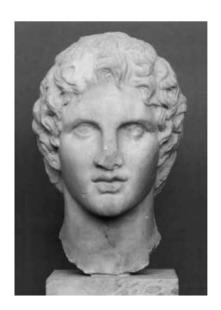


I.1. Alessandro, testina in avorio, IV secolo a.C., Vergina

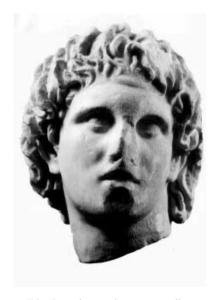
II. Ritratto ideale

Molti dei suoi successori e degli amici cercarono di imitare quel suo modo di tenere il collo, lievemente piegato verso sinistra, e quel languore nei suoi occhi che solo lo scultore [Lisippo] riuscì a riprodurre alla perfezione. (Plu., Alex. 4).

Ritratti di Alessandro, tra i numerosi conservati, e matrice da cui trarre esemplari multipli, sul modello fissato dallo scultore ufficiale, Lisippo.



II.1. Alessandro, testa in marmo, IV secolo a.C., Pella, Museo



II.2. *Alessandro*, testa in marmo pentelico, I secolo a.C., Atene, Museo dell'Acropoli





II.3. Alessandro, matrice in terracotta, 300 a.C. circa, Policoro, Museo Nazionale della Siritide

III. Alessandro divinizzato

E quindi, sottomessa tutta la Libia, procedendo, giunse al tempio del dio Ammone [...]: "Padre Ammone, se colei che mi ha partorito ha detto il vero, e io sono stato generato da te, dammi il tuo oracolo". Ed ecco che Alessandro ha una visione del dio Ammone, avvinto a sua madre Olimpia, che gli dice così: "Alessandro, figlio, tu sei nato dal mio seme!". (Rom. Alex. I, 30)

Monete e preziosi cammei coniati dai Diadochi subito dopo la morte di Alessandro: i suoi successori si fanno rappresentare dall'effigie del re già assimilato, secondo la leggenda egizia, a Zeus-Ammone.



III.1. Alessandro divinizzato, tetradrammo di Tolomeo I (recto), 314-313 a.C., Cambridge, Fitzwilliam Museum



III.2. Alessandro-Zeus-Ammone, tetradrammo in argento di Lisimaco (recto), 306-281 a.C., Cambridge, Fitzwilliam Museum



III.3. Alessandro-Zeus-Ammone, cammeo in agata calcedonio, età ellenistica, Napoli, Museo Archeologico Nazionale

IV. Alessandro come dio e come eroe

Sarai qui venerato come un dio dopo la tua morte. (Rom. Alex. I, 33)

Alessandro, assimilato in vita a Zeus, a Zeus-Ammone, a Helios, a Dioniso, ad Ares, ad Achille, a Eracle, compare per tutta l'età ellenistica e poi romana in vesti divine o eroiche, secondo i modelli elaborati dagli artisti della sua corte, e in particolare dal pittore ufficiale, Apelle.





IV.1. Alessandro come Zeus, affresco (da un dipinto di Apelle), I secolo d.C., Pompei, Casa dei Vettii

IV.2. Alessandro come Eracle, testa in marmo pentelico, 300 a.C. circa, Atene, Museo Archeologico Nazionale

V. Alessandro e Rossane come Ares e Afrodite

Quanto alla vicenda con Rossane, si trattò di una storia d'amore [...]. Alessandro, che sapeva tenere a freno perfettamente le sue passioni, non volle neppure toccare questa donna, la sola che riuscì a legarlo a sé, prima del matrimonio ufficiale. (Plu., Alex. 47)

Alessandro-Ares che si spoglia delle armi per accedere al talamo dell'amata Rossane è il soggetto di un famoso dipinto del pittore Aezione (IV secolo a.C.), da cui prende inizio una ricca tradizione iconografica ellenistico-romana sul tema erotico e allegorico delle "Nozze" dei due amanti regali.



V.1. Alessandro come Ares e Rossane come Afrodite, affresco da Pompei, 60 d.C. circa, Pompei, Antiquarium

VI. Imitatio Alexandri

Giunto ad Alessandria [...] Augusto fece aprire il Monumento di Alessandro Magno: fece togliere il corpo dal sacrario, lo contemplò a lungo e quindi gli pose in capo una corona d'oro, lo coprì di fiori e lo venerò. (Suet., Aug. II, 18)

Già da Cesare, e poi soprattutto con Augusto, Alessandro è il modello politico e iconografico a cui guardano gli imperatori romani in modo ininterrotto, fino alla caduta dell'Impero d'Occidente e oltre.



VI.1. Commodo (180-192 d.C.) in veste di Eracle, marmo, fine II secolo d.C., Roma, Musei Capitolini

VI.2. Costantino (304-337 d.C.) e Alessandro, medaglia d'oro, inizi IV secolo d.C., Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Medailles

VII. Alessandro come Cristo

Donna, hai concepito un figlio maschio, che sarà per te un frutto fecondo e vendicherà la morte di suo padre. (Rom. Alex. 1, 8)

Alessandro morì nel 5176esimo anno del mondo, l'ultimo della CXIII olimpiade [...]. Trecento e ventiquattro anni passarono dalla morte di Alessandro all'incarnazione del Verbo divino nel seno della Vergine. (Rom. Alex. III, 35)

Gli eccezionali e miracolosi episodi della biografia di Alessandro si prestano, a partire dai primi secoli dell'era cristiana e fino al Medioevo e oltre, a incrociarsi simbolicamente con gli episodi evangelici, a cui forniscono e da cui traggono suggestioni iconografiche e letterarie.



VII.1. Natività di Alessandro, mosaico da Baalbeck, fine IV secolo d.C., Beirut, Museo



VII.2 Alessandro e altri discepoli a lezione da Aristotele, miniatura, 1526, Venezia, Biblioteca di San Lazzaro degli Armeni, ms. Kourdian 280, c. 17v



VII.3 Deposizione di Dario nel sepolcro, miniatura, 1526, Venezia, Biblioteca di San Lazzaro degli Armeni, ms. Kourdian 280, c. 88r



VII.4 *Ultima cena a Babilonia*, miniatura, XIV secolo, Venezia, Biblioteca di San Lazzaro degli Armeni, ms. 424, c. 117*r*

VIII. Il volo di Alessandro

Ma continuavo a ripensare tra me e me se davvero era là il confine del mondo, dove il cielo si appoggia sulla terra: decisi allora di indagare per sapere la verità. Ordinai che fossero catturati due degli uccelli che c'erano in quel luogo: erano enormi, bianchi, fortissimi e mansueti [...] feci preparare quindi una sorta di grande canestro di pelle di bue e ci montai dentro, tenendo in mano una lancia [...]. Gli uccelli subito si alzarono in volo [...] e io andai su con loro, nell'aria, tanto in alto che mi sembrava di essere vicino al cielo. [...] E allora mi si fa incontro un essere alato, antropomorfo, che mi dice: "O Alessandro, è forse perché non riesci a far conquiste sulla terra, che cerchi quelle celesti?". (Rom. Alex. II, 41)

Alessandro portato in cielo dai grifoni è forse l'episodio più fortunato del *Romanzo* di Alessandro. In età medievale viene ripreso in chiave simbolica e politico-ideologica, con opposta valenza: come esempio di luciferina superbia (in ambito normanno) o, in senso positivo (in ambito bizantino e veneziano), come prototipo dell'apoteosi imperiale.



VIII.1 Pantaleone, Ascensione di Alessandro, mosaico pavimentale, 1163-1165, Otranto, Cattedrale



VIII.2 Ascensione di Alessandro il Grande coi grifoni, rilievo in marmo, XII secolo, Venezia, Basilica di San Marco, lato settentrionale

2| 75

IX. Apoteosi del re

Alessandro disse queste e molte altre cose; ed ecco nell'aria una nube e una grande stella apparve, che calò rapida giù nel cielo, verso il mare: e un'aquila volò assieme alla stella, e la statua di Babilonia, la statua che dicono sia di Zeus, si mosse. La stella poi si rialzò nel cielo e l'aquila sempre l'accompagnava; l'astro infine scomparve dal cielo, e subito Alessandro si addormentò nel sonno eterno. (Rom. Alex. III, 33)

L'ascesa al cielo di Alessandro presta uno schema iconografico per l'apoteosi imperiale romana, fino a diventare, in area bizantina e poi orientale, figura del potere cosmocratico del reimperatore.

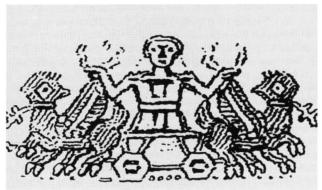


IX.1 Ascensione di Alessandro, diadema regale, XI-XII secolo, Kiev, Museo Nazionale

X. Ascensione al cielo

E Alessandro: "Così dispone la superiore provvidenza: noi siamo servi e ministri dei suoi ordini. Non si muove il mare se il vento non soffia, né ondeggiano le fronde degli alberi se l'alito del vento non spira; e l'uomo non ha alcun potere se non quello che gli viene dalla superiore provvidenza. (Rom. Alex. III, 6)

Alessandro che sale al cielo con il carro fantastico dei grifoni può essere utilizzato in chiave sapienziale, in ambito cristiano anche come prefigurazione della ricerca spirituale, o come potente figura della celebrazione delle imprese regali.



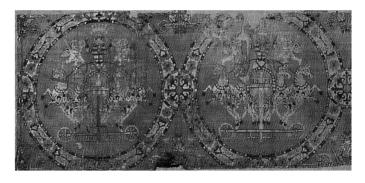
X. 1 Ascensione di Alessandro, disegno da una stoffa copta del VII secolo, Montpezat-de-Quercy, chiesa di St. Martin



X. 2 Ascensione di Alessandro, seta, VIII-IX secolo, Bruxelles, Musées Royaux d'Art e d'Histoire



X. 3. Ascensione di Alessandro, rilievo marmoreo, XIV secolo, Mistra, Museo



X. 4. *Ascesa al cielo di Alessandro coi grifoni*, arazzo fiammingo realizzato per Carlo il Temerario duca di Borgogna (part.), 1475 circa, Genova, Palazzo Doria

XI. Avventura in fondo al mare

Una grande gabbia di ferro, dentro la quale fosse inserita una enorme botte di vetro [...] ordinai anche che vi venisse attaccata una catena [...] e diedi ordine che non mi tirassero su finché non avessero visto muoversi la catena: "Quando arriverò sul fondo" dissi "subito scuoterò il vaso, e voi allora mi tirerete su". Quando tutto fu pronto entrai nel vaso di vetro: volevo tentare l'impossibile! (Rom. Alex. II, 38)

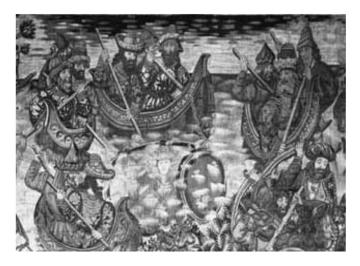
La discesa negli abissi del mare è una tappa del viaggio fantastico-fiabesco di Alessandro fino ai confini dell'universo che ha fortuna anche come esempio della inestinguibile sete della conoscenza che spinge l'uomo a esplorare il mondo e a costruire macchine sempre nuove per conquistare lo spazio, dominare la natura e inventare orizzonti ulteriori.



XI.1 Discesa sottomarina di Alessandro, miniatura da un manoscritto francese del Roman d'Alexandre, XIV secolo, Oxford, Bodleian Library, ms. 264, c. 50r



XI.2. Discesa di Alessandro nel fondo del mare, miniatura da un manoscritto francese del Roman d'Alexandre, XV secolo, Le Mans, Méd. Aragon 103, c. 67v



XI.3 Discesa di Alessandro sul fondo del mare, arazzo fiammingo realizzato per Carlo il Temerario duca di Borgogna (part.), 1475 circa, Genova, Palazzo Doria

XII. Mostri ai confini del mondo

Fiere legate alle porte, che sembravano leoni, ma avevano tre occhi. [...] Questi esseri che non parlano come gli umani, ma latrano piuttosto, come i cani. (Rom. Alex. II, 33) Volavano uccelli straordinari che, quando uno provava a toccarli, buttavano fuori fiamme di fuoco. (Rom. Alex. II, 36)

Molte fiere mostruose, con sei piedi, con tre occhi, con cinque occhi, alte dieci cubiti [...] uomini senza testa. (Rom. Alex. II. 37)

Nel giardino sacro del Sole e della Luna [...] due alberi, simili a cipressi [...] parlavano, l'uno con voce maschile, l'altro con voce femminile. [...] Al sorgere della luna, l'albero-Luna parlò, in lingua greca, e disse: "Re Alessandro, a Babilonia dovrai morire: sarai ucciso dai tuoi e non potrai tornare da Olimpia, tua madre". [...] E quando [...] i primi raggi di luce del mattino colpirono le fronde dell'albero, si levò una voce che distintamente diceva: "Il tempo della tua vita è compiuto: non ti è dato di tornare da tua madre Olimpia, ma a Babilonia hai da morire. (Rom. Alex. III, 17)

Le avventure fantastiche di Alessandro entrano nel repertorio fiabesco, letterario e iconografico, di Oriente e di Occidente.



XII.1. Gli uomini senza testa, miniatura, 1526, Venezia, Biblioteca di San Lazzaro degli Armeni, ms. Kourdian 280, c. 96r



XII.2. Battaglia contro il dragone orientale, miniatura da Iskandar-Nama, XV secolo, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. Orient. 90 (=57), c. 90v



XII.3. Gli alberi parlanti del Sole e della Luna, miniatura, XIV secolo, Venezia, Biblioteca di San Lazzaro degli Armeni, ms. 424, c. 98

XIII. La cerca di Alessandro

Molte volte i miei compagni avrebbero deciso di tornare indietro, ma non io, perché volevo vedere il confine del mondo. (Rom. Alex. II, 37)

Dopo aver camminato per circa cinquanta scheni, trovammo un luogo dove c'era una fonte splendente, la cui acqua brillava come la luce del fulmine. [...] Tutto quel posto era ricco di molte fonti, e tutti ne bevemmo: o mia disgrazia, che non toccò a me, ma al mio cuoco, di bere dalla fonte dell'immortalità, che ridà la vita! (Rom. Alex. II, 39)

Le immagini delle imprese leggendarie di Alessandro, Re del mondo e primo *kosmokrator*, compaiono nel *Sancta Sanctorum* della Basilica Marciana, uniche figure 'profane' incastonate tra figure di santi, patriarchi, profeti.



XIII.1. Alessandro tra i grifoni, placchetta smaltata, Pala d'Oro, XII secolo, Venezia, Basilica di San Marco



XIII.2 Caccia di Alessandro con cane e falcone, placchetta smaltata, Pala d'Oro, XII secolo, Venezia, Basilica di San Marco



XIII.3. L'albero della vita e il serpente cosmico, placchetta smaltata, Pala d'Oro, XII secolo, Venezia, Basilica di San Marco



XIII.4 Alessandro trasportato in cielo contempla il cosmo, miniatura da Iskandar-Nama, XV secolo, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. Orient. 90 (=57), c. 193r



XIII.5 Il cielo e la terra: visione cosmica con segni zodiacali, miniatura da Iskandar- Nama, XV secolo, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms Orient. 90 (=57), c. 58r

XIV. Alessandro re del mondo

Si narra che il più valoroso e nobile fra gli uomini sia stato Alessandro, il re dei macedoni, che compì tutte le sue imprese trovando sempre nella divina provvidenza un valido alleato al suo valore. (Rom. Alex. I, 1)

Alessandro, rivestito di abiti cristiani, è anche il paladino che compie la sua cerca guidato dal disegno divino; e così entra nella galleria dei prodi medievali, dei *viri illustres*, e dei re del mondo.



XIV.1. *Ritratto di Alessandro*, miniatura, XIV secolo, Venezia, Biblioteca dell'Istituto Ellenico, ms. 5, c. 1*r*



XIV.2 Maestro della Manta, *I Nove Prodi: Alessandro Magno*, affresco, 1416-1426, Manta (Cuneo), Castello della Manta, Sala baronale

XV. Alessandro paladino

Li gentil chevalier et li clerc sage et bon,
les dames, les puceles, qui ont clere façon,
qui sevent de service rendre le guerredon,
cil doivent d'Alixandre escouter la chançon
[I gentili cavalieri e i chierici saggi e buoni,
le dame, le fanciulle dal volto luminoso,
che sanno ricambiare,
son loro che devono ascoltare la canzone di Alessandro]

(Alexandre de Paris, Roman d'Alexandre)

Le imprese di Alessandro entrano nel repertorio dei cantari epici medievali, fornendo un modello importante per le *Chansons des geste*.



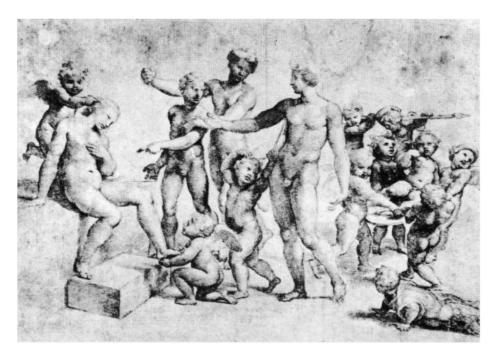
XV.1. Duello tra Alessandro e un nemico, miniatura dal Roman d'Alexandre, XIII secolo, Venezia, Biblioteca del Museo Correr, ms. 1493, c. 67r



XV.2. Il re Alessandro alla guida dei suoi cavalieri, miniatura, XIV secolo, Venezia, Biblioteca di San Lazzaro degli Armeni, ms. 424, c. 89v

XVI. Alessandro in chiave erudita

Si dice che Aezione portò il quadro delle Nozze di Alessandro e Rossane ad Olimpia. [...] Ora il quadro è in Italia [...]. Rappresenta uno splendido talamo nuziale e Rossane, una fanciulla bellissima, è seduta sul letto con gli occhi bassi a terra, piena di timido pudore di fronte ad Alessandro che è in piedi. (Luciano, Erodoto o Aezione 4-5)



XVI.1. Raffaello, Nozze di Alessandro e Rossane (da Luciano), sanguigna, fine XV secolo, Vienna, Graphische Sammlung Albertina

La descrizione del quadro di Aezione, proposta da Luciano nel II secolo d.C. e recuperata all'inizio del Quattrocento, ispira agli artisti rinascimentali la ripresa del tema delle *Nozze di Alessandro e Rossane*, a partire dal disegno di Raffaello.

NEWS

Alexander (nei dettagli nascosto)

Alexander, regia di Oliver Stone, USA 2004

"Tu la abiterai da morto, ma non sarai morto: tua tomba sarà la città che hai fondato" (Rom. Alex. I, 33). Da Alessandria d'Egitto – la prima delle tante Alessandrie che Alessandro il Grande fondò e che divenne poi il luogo della sua sepoltura – ha inizio Alexander, l'ultimo dei kolossal storico-mitologici che hanno conosciuto un nuovo revival nelle più recenti stagioni cinematografiche.

Come una vera e propria 'febbre greca', la tentazione di portare sul grande schermo i grandi nomi dell'epica e della storia antica è infatti tornata a caratterizzare la produzione cinematografica di stampo hollywoodiano degli ultimi anni. Eppure, come è stato di recente illustrato nel saggio Tutto quello che sappiamo su Roma lo abbiamo imparato a Hollywood (Laura Cotta Ramosino, Luisa Cotta Ramosino e Cristiano Dognini, Bruno Mondadori, Milano 2004), il cinema è per la storia "un adorabile infedele": errori, anacronismi, sviste clamorose sono inevitabilmente all'ordine del giorno ogniqualvolta si tenti di trasformare la storia in sceneggiatura, l'history in story – quando l'indagine storica si ritrasforma in mythos, in gusto narrativo.

E Alexander di Oliver Stone non fa certo eccezione. Ma in questo caso, l'impresa è ancora più ardua: come riuscire a essere 'fedeli' a una storia che fin dall'inizio è anche mythos? La 'storia' dell'avventura di Alessandro porta infatti in sé, fin dalle origini del racconto, contraddizioni, varianti, multiformi versioni proprie di un'impresa che intreccia realtà storica, amplificazione leggendaria e invenzione mitica. Proporre un film sulla figura di Alessandro significa non solo pensare a una ricostruzione storicamente attendibile di fatti e ambienti, ma anche offrire una reinvenzione imaginale: restituire l'immagine di un personaggio che già in vita aveva fatto di se stesso un mito, e che dopo la morte è stato, di epoca in epoca, una figura di riferimento per l'Occidente, da un punto di vista politico e culturale, e addirittura morale e religioso.

Il problema sembra ben presente al regista che fatica visibilmente a far parlare le fonti, a mettere insieme in una trama drammaturgicamente convincente i frammenti di una storia che dovette sembrare ai suoi stessi protagonisti un sogno breve e fantastico. La vita di Alessandro, anche per il regista Oliver Stone, è un susseguirsi ininterrotto di imprese stupefacenti mai tentate (e mai immaginate) prima: dalla Macedonia, in cui Alessandro e i giovani compagni seguono le lezioni di Aristotele seduti in mezzo a rovine di colonne greche (perché per Hollywood in Grecia le rovine ci sono da sempre); all'Asia, verso il cuore dell'impero persiano e ancora oltre, fino ai deserti dell'Iran, alle montagne dell'Hindu Kush, alle corti esotiche dell'India e poi di nuovo a Babilonia. Tutte le tappe del mirabolante viaggio sono segnate – in carte 'militari' rigorosamente a mosaico – in un pastiche anche di traslitterazioni (lettere latine mescolate con caratteri greci), seguendo la toponomastica inglese; e il gusto per l'erudizione a buon mercato della traslitterazione 'alla greca' apre e chiude il film, nei titoli di testa e di coda, e fa capolino dai volumina di papiro srotolati dai personaggi.

Nella trasposizione cinematografica la grande capitale dell'impero dei Persiani assomma e riunisce in sé tutte le capitali del regno di Dario che Alessandro conquista: Susa, Ecbatana, Persepoli, Pasargade sono tutte qui, tutte insieme, nella Babilonia dei Giardini Pensili e della Torre di Babele. La città capace di irretire nell'ozio e nel lusso i soldati macedoni è insieme la Babilonia corruttrice delle profezie della Bibbia, ma è anche la terra sospesa tra sogno e fantasia

che nasce dai visionari quadri di Bosch, dalle seduzioni dei 'bagni turchi' di Ingres e dalle strabilianti invenzioni di Moreau.

Ma sottotraccia, dietro le figure del sogno e del mito, si avverte nell'opera di Stone anche un'altra intenzione, un'altra trama di senso: nelle pieghe della storia, dietro la maschera di questo Alessandro inquieto, trapelano angosce e speranze molto attuali. L'ingresso del biondo conquistatore in una Babilonia intatta e favolosa suggerisce per contrasto paragoni impietosi: così ha dichiarato il regista americano in un'intervista: "Il mio paese sta rapinando il Medio Oriente delle sue risorse, mentre Alessandro le risorse le restituiva ai legittimi proprietari e ha preso per moglie una donna persiana. Lui reclutava nuovi uomini nei territori che conquistava così da rendere sempre fresco il suo esercito. Noi invece in Iraq siamo entrati da conquistatori senza alcun senso di rispetto, abbiamo sbagliato tutto e ora ne paghiamo le conseguenze. Non abbiamo proprio imparato nulla dalla storia".

Per altro in questo lungo viaggio ai confini del mondo conosciuto, della straordinaria avventura di Alessandro molto di quanto raccontano le fonti antiche si perde per strada. Non c'è traccia di alcuni dei momenti più celebri dell'impresa: nulla si dice di Troia, del mitico Nodo di Gordio che promette il dominio dell'Asia (e quindi del mondo intero), dell'estenuante assedio di Tiro, del passaggio del fiume Granico, della grande battaglia di Isso e del controverso, terribile incendio di Persepoli. Fin troppo fugaci o sottotono risultano la visita all'oracolo di Zeus-Ammone a Siwa, l'incontro con la principessa Statira e la famiglia di Dario, la disastrosa via del ritorno attraverso il deserto della Gedrosia. Del 'vero' Alessandro, quello a cavallo tra mito e storia che per secoli ha alimentato e suggestionato la fantasia e l'emulazione di Oriente e Occidente, Oliver Stone sceglie di mostrare solo alcune istantanee e soprattutto un volto quello del conquistatore nervoso e testardo, militarmente formidabile (ma anch'egli dovrà fermarsi di fronte al 'Vietnam' indiano, con elefanti degni del miglior Kipling!) e umanamente fragile. Nel grande affresco cinematografico, nonostante i continui rimandi agli eroi del mito, ritroviamo sullo schermo un Alessandro plutarcheo - umano, fin troppo umano - ma va perduto il bagliore e l'intensità di quell'aura invincibile e soprannaturale che per secoli (e già in vita) fece considerare Alessandro il "figlio di un dio".

Eppure, per dirla con Aby Warburg, "il buon dio si nasconde nei dettagli", ed è proprio nei dettagli che si può apprezzare nell'opera di Stone lo sforzo, non sempre riuscito, di rigore filologico: ad esempio, la corazza indossata da Alessandro-Colin Farrell durante la battaglia di Gaugamela, che è una ricostruzione sul modello di quella sfoggiata da Alessandro nel mosaico pompeiano con la Battaglia di Isso conservato al Museo Archeologico di Napoli; o la corona d'oro indossata dal padre Filippo (un Val Kilmer monocolo e spesso ubriaco che assomiglia tanto al Polifemo dell'Ulisse cinematografico anni '60) al momento della morte, copia esatta di quella effettivamente ritrovata dagli archeologi nella tomba di Filippo II a Vergina. D'altro canto, proprio nei dettagli, più di una volta, si palesano smagliature nella ricostruzione filologicamente accurata degli abiti, degli oggetti, dei contesti; e allora può avvenire di vedersi comparire sullo schermo un Alexander che indossa con affettazione un elegante modello di pigiama all'ultima moda. Le citazioni di pezzi d'arte antica sono numerose e ridondanti, in un continuo gioco tra citazione 'filologica' e reinvenzione 'all'antica': nel film si riconoscono chiaramente i rilievi persiani con Ahura Mazda e quelli assiri dai palazzi di Ninive, la porta di Ishtar, i mosaici di Pella, i bronzetti della Roma imperiale e la Atena crisoelefantina di Fidia; ma anche il Bacco di Michelangelo (che nel Cinquecento fu considerato antico) oggi al Museo del Bargello.

In Alexander non mancano poi citazioni puntuali, a volte un po' troppo erudite, delle fonti antiche: l'aquila che segue Alessandro in battaglia, volando sopra il suo capo, è ripresa da un passo della Vita di Alessandro in cui Plutarco ci racconta che "un'aquila volava sulla testa di Alessandro e puntava diritta contro i nemici" (Plu., Alex., 33). E ancora, nell'episodio delle nozze del re con la giovane principessa asiatica Rossane, Stone ci mostra come Alessandro tenesse sotto il cuscino un pugnale e un rotolo di papiro che viene offerto alla sposa come prezioso dono nuziale: Plutarco riferisce che Alessandro teneva sempre presso di sé una copia

3I **85**

dell'Iliade, proprio accanto al letto assieme al pugnale (Plu., Alex., 8), ma il riferimento resta sottointeso e comprensibile solo a chi conosca il passo plutarcheo. Per altro il dettaglio dell'Iliade come livre de chevet era già stato citato in una scena predente del film, quando i compagni schernivano Alessandro adolescente perché teneva "ancora l'Iliade sotto il cuscino" – come fosse stato un segno di infantile debolezza!

Eppure della 'regia' biografica delle fonti antiche a volte Stone non sfrutta appieno alcuni suggerimenti efficaci, come nell'episodio della principessa persiana che scambia Efestione per Alessandro: l'identificazione tra il Macedone e l'alter Alexander, adeguatamente 'messa in scena' da Curzio Rufo (III, 12) a ribadire il rispecchiamento l'uno nell'altro della coppia eroica (così come indistinguibili erano stati Achille e Patroclo sul campo di battaglia), nel film risulta solo una rapida allusione, non pienamente leggibile, se non (ancora una volta) allo spettatore che conosca bene le fonti antiche.

Criptico e comprensibile solo allo spettatore colto resta quanto detto da Efestione, amicoamante di Alessandro, al giovane re: nonostante i molti anni passati dalla fanciullezza, Alessandro ha ancora l'abitudine di "tenere la testa inclinata da un lato" (è citazione da Plutarco, puntualmente confermata dalle fonti iconografiche); soprattutto, ha "gli occhi come nessuno al mondo": allusione a quella 'umidità' dello sguardo di cui parlano i contemporanei e alla caratteristica straordinaria di avere "gli occhi di diverso colore, il destro nero e il sinistro azzurro" (Rom. Alex. I, 13).

In questo incrocio prezioso – e a volte preziosistico e criptico – di citazioni, rimandi e fugaci riferimenti a episodi secondari, l'intera vita di Alessandro si inscrive sotto il segno degli eroi del mito, come è esplicitato nell'episodio del dialogo di Alessandro con il padre nella grotta affrescata con arcaici dipinti mitologici, metaforica immersione 'nel profondo' secondo l'equazione pseudofreudiana mito-subconscio. In particolare è Achille il modello mitico – e, per via di madre, anche dinastico – che guida le imprese, militari e amorose, di Alessandro. L'insaziabile e inesausto desiderio di gloria che tormenta Alessandro è lo stesso che consuma l'animo di Achille, e anche la morte dell'amato Efestione si pone forse all'incrocio di una doppia suggestione letteraria: per un attimo lontano dal letto di Babilonia-Ectabana su cui giace l'amico morente, Alessandro non si accorge della morte di Efestione; allo stesso modo in cui, lontano dal campo di battaglia sotto le mura di Troia, Achille non vede la morte di Patroclo; e come l'Adriano delle Memorie di Marguerite Yourcenar, che del suo Antinoo confessa: "Non so in qual momento quel bel levriero è uscito dalla mia vita".

Ma è Eracle – l'eroe del genos paterno – a segnare di Alessandro la nascita e la morte; il bambino che la madre Olimpia chiama nel film "mio piccolo Achille" è anche un piccolo Eracle, che stringe nelle mani i serpenti con la fermezza e la circospezione di chi ha imparato a temerli e a domarli. E quando, nell'ultimo banchetto a Babilonia, Alessandro avvicina alle labbra la coppa che gli sarà fatale, porta sul capo la pelle di leone attributo di Eracle: per un riuscitissimo e suggestivo espediente registico, è proprio la testa del leone a bere della coppa, da una coppa che reca dipinte, infatti, proprio le fatiche dell'eroe. Ma ancora un attimo, prima di bere: un attimo perché Alessandro diventi anche un nuovo Perseo, un attimo per vedere nel vino sul fondo della coppa (ed è un ulteriore richiamo erudito alla pittura vascolare attica) la testa di Olimpia-Medusa dalla chioma di serpi urlanti.

Incantevole incantatrice di serpenti e vera diva in perfetto stile peplum, Olimpia è in questo film una figura splendida e terribile al contempo, continuamente presente. Madre amorevole che al figlio lontano scrive lettere fin nel cuore dell'Asia, Olimpia è anche una Medea positiva che partorisce lo strumento della propria vendetta contro il marito Filippo, e che tutti, e soprattutto quest'ultimo, chiamano "strega". Figura complessa e polo di un rapporto di natura ambigua con il figlio – rapporto in cui confluiscono i miti/complessi di Edipo e di Medea, secondo quel gusto 'psicologizzante' tanto presente nella cinematografia americana – Olimpia viene presentata da Stone anche come 'modello' che proietta la propria immagine riflessa su Rossane, la principessa presa in moglie da Alessandro e a cui lo sposo, durante la prima notte di nozze, sussurra

all'orecchio: "Se tu non fossi solamente un pallido riflesso del cuore di mia madre!". E Rossane, che seduce Alessandro in una danza che è insieme quella dei sette veli di Salomè e dei dervisci rotanti di oggi, è davvero un riflesso di Olimpia: Oliver Stone riprende Angelina Jolie (Olimpia) e Rosario Dawson (Rossane) negli stessi atteggiamenti, con le stesse inquadrature, nelle stesse posture, con gioielli simili.

Oliver Stone ci consegna un Alessandro imperfetto, e imperfetta risulta anche la sua opera: drammaturgicamente non polita – quasi a dire che tre ore e mezzo di pellicola non bastano a mettere insieme una trama compiuta su questa storia – con alternanza tra cartapeste psicologiche e archeologiche e, al contrario, inquadrature profondamente commosse, immagini visionarie – come il rapido e sublime ritratto di Bucefalo; come gli elefanti e il cielo rosso della trasognata battaglia nella giungla indiana. Ma nonostante il senso di incompiutezza e di imperfezione che l'opera trasmette, nonostante il conflitto tra l'eccesso di dettagli e di giochi eruditi e la superficialità didascalica di certe sequenze, Alessandro parla ancora, grazie al film di Stone, alla nostra mente e al nostro cuore. E – dalla distanza di una storia che fu subito mito – parla dritto al nostro tempo: "Non dobbiamo giudicare Alessandro con gli occhi del ventesimo secolo – ha dichiarato Stone – lo muoveva l'idea di andare verso Est ma non razziava le terre che aveva conquistato. Nella sua vita, ha avuto tre donne e dei ragazzi asiatici, spesso ha lasciato ai re orientali quello che aveva loro conquistato. Era un uomo con un grande sogno: credeva, cioè, che non ci fosse bisogno di confini".

La potenza senza limiti del sogno incarnato contro l'efficacia geometrica del tracciamento di confini: sarebbe stato troppo chiedere a Stone di raccontare esplicitamente, in questi termini, il duello filosofico che oppose Alessandro al suo maestro Aristotele, fuggevolmente citato in icona. Ma proprio la tecnica di semplificazione con la quale il regista traduce la complessità del mito storico nei ritmi espressivi del linguaggio cinematografico contemporaneo, proprio la capacità, molto aristotelica, di dominare la tentazione a dire tutto di Alessandro – di limitarsi a raccontare uno tra i tanti profili possibili del Re del mondo – ha consentito a Oliver Stone di portare a compimento la sua opera mimetica, che dissemina demoni antichi nelle pieghe del sogno americano.

E in questo senso molto particolare il regista, che già aveva portato sullo schermo il mito moderno di JFK, parla di Alexander come di un film 'storico': "Qualche imbecille ha paragonato il mio film a Troy o a Il Gladiatore, come se quelli fossero film storici. La verità è che gli Americani sono molto più ignoranti degli Europei, questo è risaputo, non conoscono nemmeno la loro breve storia che pretendono di imparare dalle fiction". Così parlò Oliver Stone, nella conferenza stampa tenuta a Roma in occasione della presentazione del film: parole molto chiare e dirette, perché non dalle periferie ma dal centro dell"impero' la prospettiva critica sul presente acquista nettezza. Gli attacchi ricevuti negli USA sia dai conservatori che dai liberal, l'incomprensione del punto di vista politico - e quindi estetico ed artistico - della cifra interpretativa adottata, testimoniano dell'ampia superficie di attrito di un'opera doppiamente sovversiva: perchè, con dovuta scorrettezza, Stone riconosce che il desiderio di impero che anima Alessandro non è, primariamente, un'intenzione di prepotenza tirannica, ma è essenzialmente il movimento espansivo, interiormente inquieto e avventuroso, di un progetto che sfonda gli orizzonti dati, che non conosce, preventivamente, misura. In questo Stone, ancora, ribadisce la differenza - estetica oltre che politica - tra lo spirito di esplorazione del nuovo e il primordiale istinto predatorio dell'imperialismo di cui oggi vediamo i macabri, terrificanti, esiti distruttivi. Questo Alessandro ci insegna il gusto di meticciare i costumi di 'greci' e 'barbari', la necessità di oltrepassare e dimenticare la rigidità identitaria, la tensione a sperimentare nuove, difficili misure comuni - e questo rende l'Alexander di Stone comunque inservibile per gli usi delle fate ignoranti che propagandano gli scontri di civiltà.

(redazione di engramma)

Il Bello e le Bestie

Il Bello e le bestie. Metamorfosi, artifici e ibridi dal mito all'immaginario scientifico, Rovereto, Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 11 dicembre 2004-8 maggio 2005

In questo caso, "dal mito all'immaginario scientifico" non è un'indicazione propriamente cronologica. Il percorso della mostra non passa da un prima a un poi, ma si sposta attraverso sale tematiche che presentano numerose sfaccettature dell'immagine dell'animale: la violenza, il grottesco, la mitologia, il fantastico. Il tema scelto dal Mart di Rovereto per la "grande mostra invernale" è un campo sterminato che dev'essere parzialmente precisato: "Metamorfosi, artifici e ibridi".

L'allestimento si concentra principalmente su affinità iconografiche e sull'eclettismo degli accostamenti, ma allo stesso tempo invita il visitatore al montaggio di un proprio percorso, raccogliendo e accostando i vari materiali presentati, che comprendono reperti archeologici, sculture, video, disegni e pitture. Subito si fa chiaro che quando l'arte mostra l'incontro tra umano e animale, puntuale si presenta la scena di un combattimento: tra 'noi' e 'loro' si respira un intenso odore di minaccia, entrambi sappiamo da tempo di non essere molto affidabili. Le figure più seducenti e pericolose che si incontrano durante la visita sono invece quelle che stanno in entrambe le sfere, uomo/animale o animale/uomo, e per questo conoscono il segreto e il dramma di questa rischiosa convivenza.

La violenza contenuta in questo incontro primitivo ha attratto molta arte del secolo scorso, che per parlare di questo rapporto ha abbandonato l'addomesticamento naturalista della bestia e ha cercato nuove forme, a volte così estreme da non poter quasi essere dipinte.

Il mito è la fonte primaria delle opere presentate, e fin dalle prime sale, dove si riconosce una recrudescenza nella tradizione delle immagini mitologiche al giro del secolo XIX. È veloce il passaggio di testimone tra la centauromachia di Böcklin (due versioni presenti, 1837 e 1872) e la visione sanguinolenta della stessa scena che de Chirico dipinge nel 1909. Un movimento simile si può seguire anche per altre figure mitologiche a cui i curatori hanno dedicato apposite sale: la sfinge, il minotauro e Medusa.

Ancora più radicali sono le trasformazioni nell'immaginario della sirena: dalla dolcissima e sensuale perdizione di Max Klinger (*Il bacio della sirena*, 1895) ai pinnuti maschi libidinosi dei disegni di Francis Picabia (*Savon*, 1924 e *Thermomètre Rimbaud*, 1924), per arrivare al definitivo rovesciamento delle parti (busto di pesce e gambe umane) ne *Le meraviglie della natura* di René Magritte (1953).

Un discorso a parte si trova invece nelle numerose acqueforti di Picasso (*Suite Vollard*, 1933) sul minotauro. La frequenza con cui in quegli anni Picasso disegna questa figura è ossessionante, e in queste opere grafiche dà forma all'irruzione di un'antica forza creatrice, sia erotica o distruttiva, morente oppure accecata, e che in seguito diventerà la copertina e l'emblema della rivista surrealista fondata da André Breton, *Minotaure*.

Ma lo spazio più denso e inquietante della mostra è la sala di Francis Bacon (*Scimpanzé*, 1955; *Ritratto di Michel Leiris*, 1978; *Sfinge Ritratto di Muriel Belcher*, 1979), che si incontra come un buco nero a metà del percorso. Il trittico è quasi un riassunto delle diverse linee della rappresentazione dell'animale nel XX secolo: la violenza dello scimpanzé selvaggio e ingabbiato, le sembianze del volto umano che si fondono con quello animale e infine la sfinge mitologica, sempre più enigmatica e indecifrabile.

Alla sala di Bacon fa seguito una sezione di video. Qui la ripresa dell'animale mostra il rischio innanzitutto fisico della prossimità uomo/bestia. È ciò che accade nella registrazione dell'azione di addomesticamento del coyote fatta da Beuys negli Stati Uniti (1974) o per la testa di Marina Abramovic avvolta dalle spire di un boa in *Testa di drago* (1992).

Altra cosa sono i due video di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi (...ai vinti!, 2004) che si trovano al termine del percorso e che per primi ci propongono una riflessione alimentare; si tratta di pellicole di archivio (rifilmate, rallentate e colorate) che accostano una ripresa di tecnica di caccia alla lepre a un filmato pubblicitario di una cucina futuristica, dove si affetta un pollo al forno dorato.





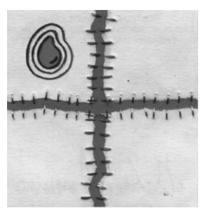


Maddalena Sacer non è Medea

Teatrino Clandestino, *Madre e Assassina*, ideazione di Fiorenza Menni e Pietro Babina; regia, drammaturgia e musiche di Pietro Babina

Milano, Teatro Leonardo 30 gennaio 2005. Prossime date: Ravenna, Teatro Rasi 26 febbraio; Barcellona, Mercat de les Flors 10-13 marzo; Palermo, Teatro Bellini 30 marzo-10 aprile

www.teatrinoclandestino.org



Maddalena Sacer non è Medea. Siamo liberi dal vincolo del mito antico: non è percepibile alcuna eco, non esiste nessun richiamo. Tutto ciò che accomuna Maddalena e Medea è l'essere donne, l'avere un uomo, l'uccidere i propri figli.

L'infanticidio non è il colpo di scena dello spettacolo, pur rappresentandone l'apice tragico. Il titolo dice già quello che vedremo in scena. Una madre che è assassina, i due ruoli si tengono ed è sempre il titolo a indicarlo, in quell' "e". L'assassinio non annienta la condizione di maternità, l'essere madre non esclude l'atto omicida. Il pubblico è suo malgrado costretto da subito a ripensare fatti di attualità recenti, e a chiedersi quale rapporto esista tra le informazioni raccolte attraverso i media e la finzione alla quale si

assiste a teatro. Momenti salienti della storia di Maddalena scorrono davanti agli occhi, noi seguiamo il suo percorso.

E la finzione scenica scorre letteralmente: uno schermo chiude la scena e su di esso sono proiettati gli attori che recitano (hanno recitato) su set essenziali, a fondo nero (digitale). L'occhio è continuamente ingannato: la dimensione delle figure proiettate (ovvero l'inquadratura) sembra corrispondere alla grandezza naturale, suggerisce la distanza reale dei corpi (assenti) degli attori, lo spazio che occuperebbero sul palco. Anche la sagoma storta e inquietante di casa che scende a sipario e scandisce i quadri dello spettacolo rispetta la finzione. Lo spazio risulta sfondato non da false prospettive della scenografia o delle quinte, ma dalla prospettiva bidimensionale del film. Rompono significativamente la finzione: la fuga troppo

vertiginosa degli oggetti in movimento (come l'automobile); due stacchi nella vita di Maddalena (lo scorrere squallido delle facciate di palazzi da quartiere periferico; le scene del pomeriggio passato con l'amica in centro, con la sequenza di primissimi del volto della protagonista); la terrificante scena a ombre cinesi della violenza che esplode. Ma gli attori sono lì, voci suoni e rumori accadono in quel momento: lo schermo è la loro maschera.

La contaminazione con il video è cifra propria della poetica di Teatrino Clandestino: così, ad esempio, in un gioco a più livelli, era costruita anche la loro *Iliade*. Ma l'eco nel progetto *Madre* e Assassina - intrapreso due anni fa - non è quello del cinema muto. La quarta parete (lo schermo) si sfonda dopo l'agghiacciante scena dell'infanticidio: non si tratta di un tardivo e inefficace gesto d'avanguardia; suggerisce piuttosto una feroce metafora della televisione. Tra il pubblico cammina la conduttrice che intervisterà Maddalena e le farà ripercorrere la storia che noi abbiamo appena visto. Mimica da imbonitrice, la strega televisiva ci propone una lucida parodia dei "programmi verità". Sono due donne a confrontarsi, due donne falsamente poste sullo stesso piano: la madre assassina rimane infatti proiezione ed è l'intervistatrice che la incalza di domande a fare da tramite tra lei, con gli abiti insanguinati ancora addosso, e noi. "Sono uscita dalla mia vita e non riesco a trovare un modo per rientrarvi" confessa Maddalena. A questo punto arriva il vero apice dello spettacolo, la domanda, quella che già sappiamo non può e non deve avere risposta: "perché?". Il meccanismo drammaturgico funziona alla perfezione: il teatro smaschera la nostra debolezza, il nostro disperato bisogno di una risposta – scaviamo nel repertorio di scene che ci sono scorse davanti agli occhi, nelle parole dell'intervista, nella memoria mediatica e tentiamo di costruire una risposta che non arriva.

Ora Maddalena Sacer esce dallo schermo – inquietante ambiguità. Lo spettatore deve costringersi a pensare che si tratta di finzione, che il massacro non era reale, che quella è un'attrice (l'attrice che già vedevamo nella dimensione-schermo). Ma ciò che si intravede nella semioscurità del teatro, ciò che si prova, è che la madre e assassina e lì, tra le poltrone, cammina, ci parla, è una donna ed è vera, normale, come è vero il coltello che stringe in pugno.

Allora Maddalena ci spiega calma che lei non esiste più, il suo gesto la supera; solo, non riesce a sopportare che debba tradursi in poesia. Auto-denuncia?

La sua figura è di nuovo proiezione sullo schermo, alza le braccia, sorride. Il pubblico batte le mani alla madre e assassina. Finisce lo spettacolo, sale lo schermo-sipario e dietro di esso lascia svelate le voci e i rumori che ora, solo ora, possiamo vedere e applaudire.



pdf realizzato da Associazione Engramma a cura di Centro studi classicA luav Venezia • febbraio 2005

www.engramma.it

40 marzo/aprile 2005

La Rivista di Engramma n. 40

DIRETTORE monica centanni

REDAZIONE

mariaclara alemanni, elisa bastianello, emily verla bovino, giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli, giacomo cecchetto, silvia de laude, francesca romana dell'aglio, simona dollari, emma filipponi, anna fressola, anna ghiraldini, laura leuzzi, nicola noro, marco paronuzzi, maria pellanda, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson

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. 40 | marzo/aprile 2005 ©2018 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.

Bonoldi | Bordignon | Bumbalova | Pedersoli | Sacco

La Rivista di Engramma n.40



SOMMARIO

- ı|Tracia ellenistica: intervista all'archeologo bulgaro Georgi Kitov sulle recenti scoperte archeologiche
 A CURA DI LAURA BUMBALOVA
- 13|P&M | Giustapposizioni antonomastiche e variazioni sul 'mythos' Lorenzo Bonoldi
- 15|Ninfa, barbara e maga: i volti di Medea negli Spettacoli Classici a Siracusa
 GIULIA BORDIGNON, ALESSANDRA PEDERSOLI, DANIELA SACCO

Tracia ellenistica: intervista all'archeologo bulgaro Georgi Kitov sulle recenti scoperte archeologiche

a cura di Laura Bumbalova

Qualche mese fa in Bulgaria è stata fatta un'importante scoperta archeologica: La Rivista di engramma propone un'intervista all'archeologo bulgaro Georgi Kitov, autore dei recenti rinvenimenti nella Valle dei Re traci.

Secondo Erodoto (Storie V, 3) i confini della Tracia arrivavano dal cuore dell'Europa fino all'estremo settentrione: perciò lo storico afferma che "il popolo dei Traci è il più numeroso di tutti, secondo solo agli Indi". La Tracia, sede di una civiltà molto antica in dialogo fra gli altri con Sciti e Micenei, entra nel cono di luce della storia nel 492 a.C., quando il territorio viene occupato dai Persiani, durante la spedizione condotta da Dario I contro la Grecia. In seguito alla ritirata persiana, la Tracia si emancipa come regno autonomo, ad assetto feudale. Nell'ultimo quarto del V secolo i re traci intrattengono rapporti continuativi, diplomatici e commerciali, con le città greche: ad Atene vivono molti meteci traci e il paese è una zona di reclutamento di mercenari per le spedizioni militari di Atene e delle altre *poleis*. Culti traci, misterici e dionisiaci, si diffondono anche in Grecia. Nel 342 a.C. la Tracia viene conquistata da Filippo II ed entra nell'area di influenza della Macedonia, che va consolidando in quel tempo la sua egemonia militare verso nord e verso oriente. Filippo inaugura



Georgi Kitov nel tumulo Golijama Kosmatka

un'importante programma di urbanizzazione, ma la conquista definitiva del paese avviene ad opera del giovane Alessandro che, appena succeduto al padre, sottomette la tribù ribelle dei Triballi nel 335 a.C. Dopo la morte di Alessandro, nel 323 a.C., il territorio, che dai tempi di Filippo era governato da uno stratego macedone, si costituisce come regno ellenistico, alle dipendenze dei diadochi alessandrini, prima Antipatro e poi Lisimaco: l'onomastica della nobiltà locale testimonia che accanto ai nuovi 're' macedoni sussistono dinastie di re indigeni. A seguito della conquista di Alessandro, tra IV e III secolo a.C. fioriscono in Tracia l'arte e la cultura ellenistiche.

- 1. Perché gli archeologi parlano di una "Valle dei Re traci" nel cuore della Bulgaria?
 - Perché nella regione tra Pavel Banija e M_gli_ nei pressi della città di Kazanl_k, sul corso del fiume Tund_a, vi sono un gran numero di templi, tombe e sepolcri di re, in numero maggiore rispetto a qualsiasi altro posto della Bulgaria. Qui tra la fine del IV e gli inizi del III secolo a.C. esisteva la capitale del re odriso Sevte III, la città da lui fondata con il nome di Sevtopolis. La tomba di Sevte è stata scoperta e studiata nel 2004.
- 2. Se volessimo definire una pianta dei luoghi della Valle dei Re traci, quali siti archeologici potremmo indicare come i più significativi? Sono molti. Ne elenco alcuni dei più importanti nell'ordine della loro scoperta:
 - la tomba di Kazanl_k, trovata casualmente nel 1944. Qui si trovano alcuni affreschi molto importanti databili tra la fine del IV e gli inizi del III secolo a.C. che rappresentano delle scene miliari, un banchetto funebre, due carri in corsa, ornamentazioni vegetali, geometriche e zoomorfe;
 - il tumulo Ostru_a (complesso sepolcrale e cultuale), scoperto e studiato nel 1993 dalla spedizione tracologica di ricerca sui tumuli (TEMP), da me diretta. Si tratta di una struttura unica nel suo genere, costituita da sei vani distribuiti in due file su un'area di circa 100 m2. La camera funeraria centrale è scavata in un enorme blocco di pietra pesante 60 quintali. In esso è stato ricavato il letto rituale, i cui piedi imitano le zampe di un animale. Il soffitto è suddiviso in alcune decine di fasce decorate con ritratti di uomini e donne, scene di lotta tra uomini e animali, ornamenti geometrici e vege-

tali. Gli altri vani sono rettangolari, solo uno è di forma circolare. La parte sud-occidentale non è stata saccheggiata e in essa è stato trovato lo scheletro di un cavallo in perfetto ordine anatomico, decorato da ornamentazioni vegetali e animali in argento, due vasi d'argento deformati e altro;

- il tumulo Sa_ova, in cui le ricerche di TEMP sono iniziate nel 1995. Si tratta di un tempio del IV-II secolo a.C., usato come tomba alla fine del III-inizi del II secolo a.C.;
- il tumulo Golijama Arsenalka, scavato da TEMP nel 1995. È un tempio in pietra del V-IV secolo a.C., con una facciata monumentale, un vano rettangolare e uno circolare con copertura a cupola e con pavimentazione a lastre molto grandi;
- il tumulo Sarafova, tomba mausoleo del IV-III secolo a.C. scoperta nel 1995 da TEMP. Presenta un corridoio in pietra e due camere in mattoni. Le pareti sono ricoperte da uno spesso strato di stucco e sono colorate con delle fasce in giallo, rosso, marrone e altri colori. Nel corridoio è stato sacrificato e sepolto un cavallo, scoperto in perfetto ordine anatomico;
- il tumulo Helvecija, studiato da TEMP nel 1996. Una struttura monumentale in pietra con corridoio, atrio e camera rettangolare. Le pareti e parte della pavimentazione sono ricoperte da uno spesso strato di calce. Nell'atrio e nella parte orientale del corridoio sono stati scoperti scheletri di cavalli;
- il tumulo dei grifoni, scavato da TEMP nel 1996. Si tratta di un tempio monumentale in pietra, simile a quello del tumulo Golijama Arsenalka, ma con un corridoio lungo e con pavimentazione ricoperta da calce;
- il tumulo _u_manec, un edificio monumentale unico nel suo genere, studiato nel 1996 da TEMP, costruito nel V secolo a.C. come tempio e usato come tale almeno per centocinquant'anni. È costituito da un corridoio-giardino, un atrio rettangolare con una volta semicilindrica e una camera circolare con copertura a cupola. L'atrio è appoggiato su una colonna con capitello, e su una colonna poggia anche la cupola della camera circolare. Essa si conclude a disco da cui fuoriescono radialmente 15 lastre in pietra che simboleggiano i raggi del sole. I muri laterali del vano circolare presentano sette semicolonne doriche. Nell'atrio sono stati sacrificati quattro cavalli e due cani o lupi;
- il tumulo Golijama Kosmatka, scavato da TEMP nel 2004. Nella seconda metà del V secolo a.C. sotto un cumulo di terra è stato costruito un tempio monumentale con un viale di grandi dimensioni

che porta verso la facciata: questo tempio ha un corridoio di 13 metri e tre vani disposti uno di seguito all'altro. Il primo è rettangolare e in esso si trova la sepoltura sacrificale di un cavallo. Il secondo è circolare con copertura a cupola, mentre il terzo è una camera monolitica con una loggia rituale. In essa agli inizi del III secolo a.C. è stato sepolto il re tracio Sevte III. Attenzione meritano anche quattro tombe nelle vicinanze di M_gli_ e una presso il villaggio Orjahovica vicino a Stara Zagora, scoperte anch'esse nel 2004.

- 3. La sua spedizione ha scoperto alcuni siti importanti: Starosel e Aleksandrovo nel 2000, Svetica e Golijama Kosmatka nel 2004. In che modo questi luoghi si inseriscono nel contesto della Valle dei Re traci? Sia Starosel che Aleksandrovo si trovano nelle terre controllate dalla più importante tribù dei Traci, gli Odrisi. Nonostante le strutture che abbiamo scoperto si differenzino per la pianta e per le soluzioni dello spazio, esse sono tipiche della tradizione architettonica tracia, visibile chiaramente nella Valle. I tumuli Golijama Kosmatka e Svetica si trovano nel cuore della Valle dei Re traci e arricchiscono la nostra idea riguardo l'importanza della regione e la sua funzione nello sviluppo politico, religioso e culturale dell'antica Tracia.
- 4. Che cosa ha provato nel momento delle sue scoperte? Ci racconti delle sensazioni, delle emozioni che un archeologo prova davanti al passato che riemerge.
 - Ogni scoperta nell'archeologia è legata a sensazioni profonde ed emozionanti. I membri della nostra équipe sono privilegiati perché trovano più frequentemente oggetti e strutture uniche. Ogni archeologo ha i suoi riti, che rispetta e compie all'inizio del lavoro di scavo e davanti a ogni scoperta. Il rapporto con l'oggetto dopo un secolare riposo rappresenta un serio esame per la pazienza dell'archeologo, ma porta anche molte emozioni. Le emozioni, però, non si possono descrivere, esse devono essere provate personalmente, o perlomeno devono essere osservate sul posto.
- 5. È vero che era usanza dei Traci trasformare i templi in tombe per i personaggi di spicco? E Starosel era un tempio?
 - L'aristocrazia tracia usava i templi più rappresentativi per la sepoltura dei nobili e per i sovrani: questi personaggi, che in vita erano stati onorati come esseri semidivini, dopo la morte erano venerati come divinità. La venerazione e l'adorazione dei loro resti trasformava an-

che il tempio in una sorta di mausoleo. Uno dei templi più importanti si trova collocato nel tumulo _etni_evo vicino a Starosel. Esso ha una scalinata monumentale ad uso cerimoniale e due laterali, un lungo corridoio, incorniciato da due alti muri e due ampi vani, uno rettangolare e uno circolare. I templi venivano chiusi da enormi e pesanti porte in pietra, che hanno lasciato profonde tracce nel pavimento a causa delle frequenti aperture e chiusure. I bordi delle scale e delle porte sono logorati dall'entrata e dall'uscita di numerosi fedeli. Nell'edificio vi sono tracce di ristrutturazioni. Tutte queste caratteristiche dimostrano che queste costruzioni non sono progettate semplicemente come tombe, bensì come templi usati per più di un secolo. Tali osservazioni sono registrate nella maggior parte degli edifici nei tumuli studiati da TEMP.

- 6. Come si presentano queste tombe nel contesto paesaggistico? Tutti i tumuli sparsi per la pianura tracia nascondono una tomba? Come si fa a distinguere un ammasso di terra da una tomba?
 - I tumuli sono ormai un elemento caratteristico del paesaggio della Bulgaria. Vi è una certa regolarità nella loro disposizione, che esigerebbe una serie di approfondimenti. Oltre ai tumuli sepolcrali veri e propri, vi sono i monumenti simbolici (cenotafi), quelli votivi e quelli inutilizzati. Distinguere i tumuli funerari dagli altri è difficile, quasi impossibile, prima di un'analisi del sito. Alcuni degli accumuli di terra destinati alle sepolture non sono stati usati, in altri poi le tombe sono state distrutte dall'erosione quando si trovavano ancora negli strati superficiali.
- 7. Come ha fatto, per esempio negli scavi del 2004, a capire che proprio Svetica e Golijama Kosmatka dovevano essere scavate? Che tipo di ricerca preliminare è stata fatta?
 - In buona parte questo è un segreto professionale. Vi è anche l'elemento dell'intuito, come vi è pure un serio rischio di insuccesso, che però per la maggior parte è giustificato. Noi, inoltre, siamo obbligati a tenere conto dei tombaroli, dobbiamo cercare di salvare quanto è rimasto dopo la loro barbarie e di arrivare prima di loro. Sul tumulo Svetica le misurazioni geofisiche sono state fatte dall'équipe italiana della fondazione Lerici alla metà degli anni sessanta. La pianta di cui noi disponevamo era senza punti di riferimento, ed è stata quindi poco funzionale al nostro lavoro. Avevamo già definito il luogo di inizio dei lavori, quando il geofisico Nikola Tonkov ha fatto misurazioni e ha registrato un'anomalia, confermando l'esattezza delle nostre ipotesi.

Nessuna misurazione preventiva invece è stata eseguita per il tumulo Golijama Kosmatka. La scoperta del tempio è il risultato di un'analisi della forma del tumulo e di una buona dose di spirito d'avventura (e anche di rischio). I membri della nostra équipe affermano che le divinità trace ci amano, ci stimolano, ci appoggiano e ci proteggono. E noi le ringraziamo libando con il vino in loro onore.

- 8. Quale delle due tombe è stata scoperta per prima? Svetica. Gli scavi sono iniziati il 17 agosto e a tarda sera del 19 agosto si sono concluse le analisi sulla tomba murata e sono stati rimossi e portati via per la conservazione tutti i materiali archeologici che si
- 9. Quali tipologie di tombe sono diffuse nel mondo tracio? E la Svetica e Golijama Kosmatka a che tipologia appartengono?

 Una sistematizzazione dell'architettura tracia dei tumuli non si può ancora fare, in quanto continuano ad essere scoperte (soprattutto da TEMP) combinazioni sconosciute nella scelta della pianta e dello spazio. Io ho stabilito diverse tipologie in base alle diverse caratteristiche
 - TEMP) combinazioni sconosciute nella scelta della pianta e dello spazio. Io ho stabilito diverse tipologie in base alle diverse caratteristiche numero delle camere, materiale costruttivo, forme della fondamenta etc. La tipologia è definita soprattutto in relazione alla forma dei vani: in base a questo criterio gli edifici sotto i tumuli si suddividono in edifici a pianta quadrangolare, circolare e mista. Il tempio nel tumulo Golijama Kosmatka appartiene a una tipologia mista: presenta infatti due vani rettangolari e uno circolare. La struttura di Svetica non è quella di un tempio o di una tomba, in quanto si tratta di una tomba a forma di sarcofago murato.
- 10. Che cosa ha trovato nel tumulo Svetica?

trovavano in essa.

La tomba a sarcofago Svetica è una delle poche tombe di questo tipo in Bulgaria. In essa è stata effettuata una sepoltura orfica di un re tracio della seconda metà del V secolo a.C. Sul pavimento sono stati deposti solo parti delle sue gambe e della testa. L'inventario dei reperti è rappresentato da degli oggetti in metallo: una maschera, phiale in oro, un vaso in argento simile a una phiale, un'idria in bronzo come anche molti manici e fondi di altri vasi, due grandi anfore e due brocche greche a figure rosse. Le armature ritrovate sono costituite da una corazza in bronzo con parti in ferro, punte di lancia, spade in ferro e 144 punte di freccia in bronzo. D'oro è uno splendido anello-sigillo con la raffigurazione di un atleta in riposo.

11. Qui nella tomba Svetica è stata trovata la maschera d'oro: quale ipotesi ha formulato su di essa?

La maschera d'oro è certamente l'oggetto più prezioso della tomba. A differenza delle maschere micenee e macedoni, essa rappresenta il volto di un uomo vivo, è ricavata da una spessa lastra d'oro e pesa molto più: ben 673 grammi. La figura presenta caratteri fortemente personalizzati: dalla maschera ci osserva un uomo duro, sicuro di sé, quasi feroce. Nello stesso tempo i suoi occhi chiusi dimostrano una sensazione di grande piacere. Pare quasi di vederlo nel momento in cui ha bevuto il vino dalla phiale e l'ha poi posata sul suo volto; in quel momento i suoi ospiti e sudditi rimangono stupiti nel vedere la trasformazione di un mortale in un dio d'oro. Mediante la maschera d'oro il personaggio afferma la propria autorità e influenza.

12. Che cosa ha trovato nella tomba Golijama Kosmatka?

L'inventario di questo tumulo è di particolare rilievo sia per la quantità, che per la qualità, che, infine, per il valore materiale degli oggetti. Nella camera monolitica di Sevte III sono stati trovati più di settanta oggetti: armi, simboli del potere, vasi, bardature per cavalli. Il peso dell'oro trovato nella camera supera il chilo. D'oro sono un vaso, una corona di foglie di quercia, tutti i finimenti del cavallo, così come la spada e la corazza del re. Una particolare importanza hanno due vasi in argento sui quali vi sono iscrizioni con il nome di Sevte.

13. Nel tumulo Golijama Kosmatka invece è stata trovata una testa di bronzo. Potrebbe fare un'ipotesi su che cosa essa rappresenta?

La testa di bronzo è un pezzo di una statua, una straordinaria opera d'arte antica, realizzata da uno dei grandi scultori greci. L'analisi stilistica permette di affermare che essa risale alla fine del IV secolo a.C. Una serie di argomentazioni consente di affermare con grande probabilità che la testa come i reperti della camera centrale si possano collegare al re tracio Sevte III.

14. Che cosa si può dire sulla datazione di queste due tombe, Svetica e Golijama Kosmatka?

Per la tomba a sarcofago Svetica ho già indicato una datazione: seconda metà del V secolo a.C. Il caso di Golijama Kosmatka è molto più complesso; si pensa che il tumulo sia stato fatto nella prima metà del V secolo a.C. e che durante la seconda metà dello stesso secolo parte dell'accumulo di terra sia stato tolto per costruire il tempio. In seguito

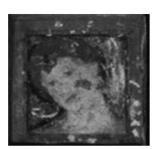
iniziò nuovamente il riempimento del tumulo, che per motivi a noi ignoti non venne completato; sul tempio rimane tuttora un'incavatura visibile. Il tempio è stato usato per più di un secolo, qui infatti venivano svolte le cerimonie destinate all'élite della società, che per non essere disturbata chiudeva la porta di marmo a due ante. All'inizio del III secolo a.C., quando re Sevte III morì, il rito del suo funerale ebbe luogo nel tempio. Gli oggetti necessari per la sua vita nell'aldilà vennero disposti nella monolitica camera sarcofago.

Durante gli scavi abbiamo trovato nel vano rettangolare i resti del sacrificio di un cavallo. Abbiamo notato che gli ingressi verso le prime due camere sono stati murati utilizzando i pezzi della porta in marmo che in precedenza, come ho detto, veniva usata per il rito. Il corridoio ha subito un incendio ed è stato riempito di pietra e terra. Sette metri davanti alla facciata è stata seppellita per scopi rituali la testa dalla statua del sovrano. Essa era ben fissata, in modo da stare in piedi, era ricoperta da pietre di diverse dimensioni e da terriccio. La facciata era stata sommersa, la strada che porta alla facciata riempita, le tracce del funerale eliminate. Fino a poco tempo fa nessuno nella Valle sapeva che il tempio fu trasformato nell'ultima dimora per l'anima di Sevte. Così... fino agli inizi d'ottobre 2004.



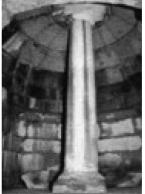


La tomba di Kazanl_k



Il tumulo Ostru_a

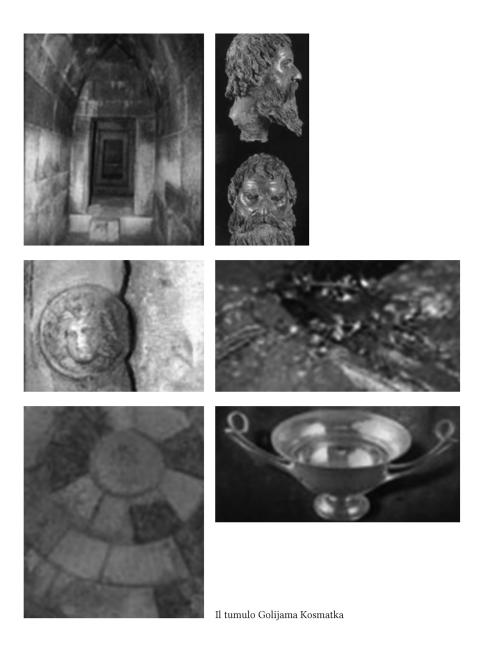




Il tumulo _u_manec



Il tumulo Svetica



La Rivista di Engramma $\hspace{.1cm} \mid \hspace{.1cm} 11 \hspace{.1cm} \mid \hspace{.1cm} 40 \cdot marzo/aprile \hspace{.1cm} 2005 \hspace{1.5cm} \hspace{1.5cm} \hspace{1.5cm} \hspace{1.5cm} \hspace{1.5cm} \hspace{.1cm} \hspace{$

P&M | Giustapposizioni antonomastiche e variazioni sul 'mythos'

Lorenzo Bonoldi

L'immagine della Venere di Milo, figura-simbolo della mitologia greca e icona della bellezza, viene giustapposta a 'Mythos', la prima birra lager 'made in Greece'.

Sulla base del meccanismo antonomastico, il messaggio pubblicitario impone l'equazione

Venere di Milo : the Beauty = Mythos : the Beer

Ninfa, barbara e maga: i volti di Medea negli Spettacoli Classici a Siracusa

Recensione alla mostra: *Le Vesti di Medea*, Siracusa, Palazzo Greco, Museo e Centro studi INDA, 26 febbraio-25 aprile 2005; catalogo Lombardi Editore

Giulia Bordignon, Alessandra Pedersoli, Daniela Sacco

All'ingresso del Museo e Centro studi INDA a Siracusa un monumentale cavallo dorato che leva gli zoccoli verso il cielo accoglie il visitatore della mostra Le Vesti di Medea, un'esposizione tematica dedicata ai costumi del dramma di Euripide portati in scena al Teatro greco di Siracusa dall'Istituto Nazionale del Dramma Antico: si tratta di uno dei cavalli del carro solare che ha innalzato Valeria Moriconi nei panni di Medea trionfante nel finale della tragedia, nella scenografia ideata da Enrico Job nel 1996.

L'esposizione presenta 'per figure'la principessa assassina, così com'è stata proposta al pubblico nelle cinque edizioni rappresentate a Siracusa dal 1927 al 2004: in cinque tappe si susseguono momenti di sintesi dei diversi spettacoli che ripropongono le modalità nei toni e nei colori che hanno contraddistinto le diverse messe in scena.

Nel racconto del mito, da Euripide ad Apollonio Rodio, Medea incarna diverse figure del femminile: è la nymphé innamorata di Giasone, è la potente e vendicativa maga orientale, è la moglie tradita dell'eroe, è la madre assassina che ritrova la sua natura divina e virginale solo con l'uccisione dei figli. In tempi a noi più vicini, anche nell'Atlante di Aby Warburg l'immagine di Medea rappresenta due diverse, opposte, figure del pathos: è la strega che incarna la potenza della "madre distruttiva", ma è anche, un istante prima del suo gesto fatale, incarnazione del Denkraum dell'"avvedutezza" che per un attimo sospende l'azione (si vedano le tavole 5, 41, 73, 77 del Bilderatlas).

Anche nell'esposizione siracusana a dominare l'allestimento sono proprio i diversi 'volti' di Medea. Protagonisti nelle sale del Museo sono quindi i costumi realizzati per gli spettacoli, che chiamano gli spettatori a un'immediata identificazione con il personaggio: non si tratta più semplicemente di abiti di scena, ma delle vesti indossate dalla principessa della Colchide nelle sue 'epifanie' siracusane. Medea è la Signora potente e maliarda, ammantata di un'elegante ed esotica veste Belle Époque (così Duilio Cambellotti veste Maria Laetitia Celli nel 1927); Medea è una maga arcaica e regale (Lilla Brignone, vestita da Ezio Frigerio nel 1958); Medea è una principessa bambina, pronta a diventare una ragazza hippy e trasgressiva (come nello straordinario collage di Emanuele Luzzati per il costume del 1972); Medea è la donna straniera, mediterranea e selvatica (Valeria Moriconi secondo Enrico Job nel 1996); Medea è una leonessa ferita dalla fulva criniera, ma dall'abito essenziale e assoluto, quasi maschile, della donna combattiva, tenacemente compos sui (Moidele Bickel per Maddalena Crippa nel 2004). L'esposizione si chiude così come si era aperta: con il trionfo della protagonista, il cui carro insanguinato secondo l'idea del regista Peter Stein per lo spettacolo del 2004 si leva in alto sopra le teste dei visitatori, mentre un intenso effetto-terremoto scuote la sala. Medea, dice Stein, "ha una doppia faccia: da un lato è un essere umano e dall'altro un essere non umano. Si può dire divino, ma si può dire anche che è natura [...]. Medea è un pezzo di magma, qualcosa di primordiale, più che arcaico; Medea ha connessioni con elementi prima della vita della terra".

Le Vesti di Medea ci guidano in un viaggio nella cultura visiva del XX secolo, seguendo nelle rappresentazioni al Teatro greco di Siracusa le interpretazioni che registi, costumisti e attori di volta in volta hanno offerto al personaggio, ma ci accompagnano anche nel racconto del mito, attraverso le molteplici figure del pathos che Medea superlativamente incarna. Maschere dell'animo, le molte immagini di Medea riflettono la versatilità del mito, la vitalità delle sue immagini, la sua capacità di raccontarci, sempre, la nostra stessa storia.



pdf realizzato da Associazione Engramma e da Centro studi classicA Iuav progetto grafico di Silvia Galasso editing a cura di Chiara Vasta Venezia • giugno 2018

www.engramma.org

41maggio/giugno2005

La Rivista di Engramma n. 41

DIRETTORE monica centanni

REDAZIONE

mariaclara alemanni, elisa bastianello, emily verla bovino, giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli, giacomo cecchetto, silvia de laude, francesca romana dell'aglio, simona dollari, emma filipponi, anna fressola, anna ghiraldini, laura leuzzi, nicola noro, marco paronuzzi, maria pellanda, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson

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. 41 | maggio/giugno 2005 ©2018 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.

Banfi | Bastianello | Bonoldi | Dalla Pietà | Daniotti | Dolari | Grazioli Pellati | Sacco

La Rivista di Engramma n.41

SOMMARIO

- ı|Nachleben e vittorie postume della Venus Victrix di Brescia Lorenzo Bonoldi
- 15|Fritz Saxl 'interprete' di Mnemosyne Marta Grazioli
- 33|Bagoa: lo sguardo del ragazzo persiano su Alessandro Giacomo Dalla Ріетà, Claudia Daniotti
- 35|Cambellotti a Palermo Simona Dolari
- 37|Quella strana intimità tra l'occhio e l'oggetto contemplato Daniela Sacco
- 41|Le Muse secondo Lomazzo Elisa Bastianello
- 43|Recenti scoperte dai papiri di Ossirinco Anna Banfi
- 45 |P&M | Una campagna virgiliana della Regione Lazio Federica Pellati

Nachleben e vittorie postume della Venus Victrix di Brescia*

Lorenzo Bonoldi

"Bella nel peplo dorico, la parma poggiata contro la sinistra coscia, la gran Nike incidea la sua parola". (Gabriele d'Annunzio, *Ode alla Vittoria*)

Il tipo iconografico della Vittoria con clipeo iscritto viene comunemente definito 'Vittoria tipo Brescia' (cfr. Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae, ad vocem 'Victoria'): questa denominazione dipende dalla consuetudine, propria del gergo archeologico, di raggruppare sotto il nome dell'esemplare più antico e/o più noto diversi reperti afferenti a un medesimo schema iconografico. Come è noto, la Vittoria di Brescia è molto probabilmente il risultato di una manipolazione, databile all'età di Vespasiano (69-79 d.C.), di una preesistente statua di Afrodite: un'Afrodite vincitrice su Ares, che esibiva come trofeo le armi dell'amante (sulla vicenda della metamorfosi di Venus Victrix in una Venusta Victoria si rimanda al saggio citato). Comunque la Vittoria di Brescia rappresenta con ogni probabilità, se non l'archetipo in senso assoluto, certamente una delle primissime attestazioni del tipo iconografico 'Vittoria con scudo' che godette poi di un'ampia diffusione nell'età imperiale romana.

Ritrovamento della *Vittoria* di Brescia e suo riconoscimento ouale *Victoria in clipeo scribens*

Posta sul fronte del Tempio di Vespasiano a Brescia nell'anno 75 d.C., la Vittoria venne successivamente interrata, probabilmente durante le invasioni barbariche del V secolo. Dalla tarda antichità, comunque, la statua rimase certamente invisibile fino al 20 luglio 1826, quando fu ritrovata nel corso degli scavi nell'area archeologica del Capitolium di Brescia.

La Vittoria di Brescia fu rinvenuta priva dello scudo e dell'elmo posto sotto il piede; poiché invece vennero ritrovati accanto ad essa alcuni frammenti di una biga, alcuni studiosi avanzarono al tempo un'ipotesi di ricostruzione secondo la quale la Vittoria sarebbe stata rappresentata



Copia della *Vittoria* di Brescia fusa da Eck e Durand nel 1861, donata a Napoleone III dopo la vittoria nella battaglia di Solferino (1859). Parigi, Louvre (sono visibili i restauri integrativi)

nell'atto di salire su di un cocchio, con le braccia distese a reggere le briglie dei cavalli. Tuttavia, ben presto si arrivò alla conclusione che la Vittoria appartenesse alla tipologia che d'ora in poi definiremo della *Victoria in clipeo scribens* e venne conseguentemente restaurata con l'integrazione dello scudo poggiato sulla coscia sinistra e sorretto dalla mano corrispondente, e di un elmo posto sotto il piede sollevato.

Meccanismi di sopravvivenza dell'iconografia della '*Vittoria* tipo Brescia'

La possibilità di riconoscere e ricostruire l'aspetto 'originario' della scultura in bronzo appena ritrovata venne offerta dalla conoscenza del tipo iconografico in questione – più tardi ribattezzato 'tipo Brescia' – largamente attestato nella produzione artistica dell'antichità, soprattutto nell'ambito della glittica e della produzione numismatica. Così si legge nel *Museo bresciano illustrato*, a cura di Giuseppe Nicolini, Rodolfo Vantini, Giovanni Labus (Brescia 1838):

"Il giorno 20 luglio del 1826, scavandosi il lato verso ponente di quella viottola, che disgiunge il colle dalla fabbrica, sotto un mucchio di terra commista a carbone, fu scoperto un cumulo di svariati oggetti di bronzo e i più fra essi dorati. Tiene il primo luogo di questi una statua maggiore



La Vittoria di Brescia come appare nel Museo bresciano illustrato, ancora priva dei restauri integrativi

del vero, che rende immagine della *Vittoria*, atteggiata a un dipresso come vedesi sulla colonna trajana, dallo scudo in fuori, che in questa pure dovea esservi, ma non venne trovato. [...] Fa stupore l'inganno di chi ravvisò in questa statua la Fama. Vero è che alla Fama eziandio assegna Omero le ale, perché messaggera di Giove, e che pennuta e volante è descritta da Nonno, da Virgilio, da Ovidio; ma l'attributo che qualifica la Fama non è la palma, né la corona, né il clipeo, né l'elmo o il globo sotto il manco piede, bensì la tromba. [...] Si chiese che cosa potesse mai scrivere [sullo scudo]: e si ignorarono i nummi pressoché innumerabili ove la Dea sta scrivendo sul clipeo Victoria Caesaris, Victoria Dacica, Victoria Germanica, Victoria Parthica e simili".

La possibilità di ricostruire l'aspetto della *Vittoria* quale essa aveva all'epoca in cui svettava sul fronte del Tempio di Vespasiano a Brescia fu quindi offerta dalla conoscenza di un tipo iconografico che – nonostante l'invisibilità o l'assenza di quello che possiamo considerarne con buona approssimazione il prototipo – rimase disponibile, 'a portata di mano' per molti secoli: una grande *Vittoria* con scudo, le cui somiglianze con l'esemplare bresciano sono troppo strette per essere casuali, campeggia a metà del fregio della Colonna Traiana a Roma e numerosissime sono le monete romane che recano sul verso la rappresentazione allegorica di una *Victoria in clipeo scribens* (che nella produzione più tarda appare talvolta anche seduta anziché stante).







a sin. Vittoria di Brescia al centro Vittoria sulla Colonna Traiana (calco del Victoria & Albert Museum di Londra) a dex. Esempio di monetazione romana con Victoria in Clipeo Scribens (denario di Traiano)

Proprio ai conii imperiali, più che al rilievo traianeo – posto a un'altezza considerevole e quindi non agevolmente 'fruibile' – l'iconografia della *Vittoria* con scudo deve la sua sopravvivenza e la sua fortuna in epoca tardoantica prima e in età rinascimentale e moderna poi. Oggetti piccoli come cammei, gemme e monete sono infatti i primi testimoni dell'antichità a venire raccolti, studiati e catalogati nelle collezioni di dotti umanisti cultori dell'antico.

Entrata per questa via nel repertorio formale e nel catalogo delle diverse iconografie della *Vittoria*, la tipologia della *Victoria in clipeo scribens* riemerse nel Rinascimento dopo secoli di oblio, pronta a essere riutilizzata in nuovi contesti celebrativi e a ritrovare così una nuova stagione di vitalità e fortuna.

Riemersione dell'iconografia della Victoria in clipeo scribens in epoca rinascimentale

In un affresco della Sala delle Teste del Palazzo Ducale di Mantova, ascrivibile alla mano di Giulio Romano e databile agli anni trenta del XVI secolo, si riconosce una donna alata intenta a scrivere con una penna su uno scudo poggiato sulla coscia sinistra e sorretto con la mano sinistra: con la stessa mano la *Vittoria* regge anche un palmizio, attributo desunto da un'altra delle numerose iconografie della personificazione della *Vittoria*.

Interessante a questo punto è notare che l'affresco giuliesco non è una deduzione formale precisa, pedissequa e puntuale di un reperto antico:

numerose sono infatti le varianti rispetto alla tipologia iconografica attestata nelle monete imperiali romane. L'opera del Romano è piuttosto l'applicazione di uno schema iconografico codificato, desunto sì dal repertorio figurativo dell'arte antica, ma piegato alle esigenze formali connesse alla destinazione d'uso della pittura. La postura della *Vittoria* giuliesca – non riferibile né alla tipologia stante né a quella seduta – è infatti dovuta alla necessità di riempire uno spazio triangolare al fianco della cappa di un camino. Pur nell'adattamento funzionale, tuttavia, l'utilizzo da parte di Giulio Romano di questa iconografia testimonia la conoscenza e la riconoscibilità del tipo *Victoria in clipeo scribens*, entrambe comprovate dall'esistenza di una derivazione puntuale da una moneta romana in un tondo a stucco, nella decorazione giuliesca dell'appartamento vedovile di Isabella d'Este ascrivibile allo stesso torno d'anni dell'affresco nella Sala delle Teste.

Interessante a questo punto è notare che l'affresco giuliesco non è una deduzione formale precisa, pedissequa e puntuale di un reperto antico: numerose sono infatti le varianti rispetto alla tipologia iconografica attestata nelle monete imperiali romane. L'opera del Romano è piuttosto l'applicazione di uno schema iconografico codificato, desunto sì dal repertorio figurativo dell'arte antica, ma piegato alle esigenze formali connesse alla destinazione d'uso della pittura. La postura della *Vittoria* giuliesca – non riferibile né alla tipologia stante né a quella seduta – è infatti dovuta alla necessità di riempire uno spazio triangolare al fianco della cappa di



Giulio Romano, *Vittoria con scudo*, decorazione ad affresco dalla Sala delle Teste del Palazzo Ducale di Mantova



Bottega di Giulio Romano, *Vittoria con scudo*, decorazione a stucco dall'appartamento di Isabella d'Este nel Palazzo Ducale di Mantova

un camino. Pur nell'adattamento funzionale, tuttavia, l'utilizzo da parte di Giulio Romano di questa iconografia testimonia la conoscenza e la riconoscibilità del tipo *Victoria in clipeo scribens*, entrambe comprovate dall'esistenza di una derivazione puntuale da una moneta romana in un tondo a stucco, nella decorazione giuliesca dell'appartamento vedovile di Isabella d'Este ascrivibile allo stesso torno d'anni dell'affresco nella Sala delle Teste.

Riemersa grazie alla caccia umanistica di motivi eruditi della tradizione classica e veicolata mediante i meccanismi di trasmissione e riuso, la figura della *Vittoria* 'tipo Brescia' restò quindi in auge e attraversò diverse epoche della storia moderna, fino ad arrivare al XIX secolo. Un caso interessante di tale sopravvivenza è rappresentato da una medaglia napoleonica coniata nel 1807, diciannove anni prima del ritrovamento della *Vittoria* di Brescia.

Sul verso si riconosce una *Vittoria* stante, volta a destra, raffigurata nell'atto di tracciare su uno scudo sorretto dalla mano sinistra l'iscrizione XIV. Juin Maringo Friedland. In esergo si legge Brent F. Denon D. (Brenet Fecit, Denon Direxit). La medaglia celebra le vittorie napoleoniche nelle battaglie di Marengo (1800) e Friedland (1807), entrambe combattute il 14 giugno. La figurazione allegorica eseguita da Nicolas-Guy-Antoine Brenet sotto la direzione di Vivant Denon, direttore generale della Monnaie des Médailles, riprende in maniera puntuale la *Victoria in clipeo scribens* della Colonna Traiana: una riprova della puntualità della ripresa dal mo-



Nicholas Brenet, medaglia celebrativa delle vittorie napoleoniche del 14 giugno (1807)

dello traianeo è la presenza del piedistallo su cui la Vittoria posa lo scudo.

Unica variante rispetto al modello traianeo, è l'eliminazione dell'elmo nemico posto sotto il piede. L'uso di un modello desunto dall'antichità rientra pienamente nei paradigmi dell'art officiel napoleonica, volta a legittimare 'per figure' il nuovo impero di Napoleone, ponendolo in continuità con l'impero romano.

La medaglia napoleonica coniata per le vittorie del 14 giugno 1800 e 1807 conferma quindi la persistenza e la riconoscibilità del tipo iconografico *Victoria in clipeo scribens* ancora nel XIX secolo: e proprio la persistenza della serie iconografica, che dai modelli di età imperiale romana riemerge a partire dal XVI secolo, al momento del ritrovamento di Brescia nel 1826 permise agli studiosi del tempo di identificare la statua come una *Vittoria*





a sin. Dettaglio della medaglia napoleonica

a dex. Dettaglio della Colonna Traiana (calco del Victoria & Albert Museum di Londra)

in clipeo scribens secondo il modello di età imperiale romana: "atteggiata a un dipresso come vedesi sulla colonna trajana" e secondo "i nummi pressoché innumerabili ove la Dea sta scrivendo sul clipeo".

LA VITTORIA DI BRESCIA COME IMMAGINE CIVICA

Dopo il ritrovamento della *Vittoria* di Brescia, il suo riconoscimento e il conseguente restauro integrativo, l'immagine della dea conobbe una nuova stagione di vitalità e venne caricata di forti significati civici e politici, che ispirarono poeti quali Gabriele d'Annunzio e Giosuè Carducci.

Un esempio dell'uso dell'immagine della *Vittoria* di Brescia quale simbolo cittadino è offerta dal manifesto del Primo Circuito Aereo Internazionale, la prima manifestazione aviatoria italiana tenutasi a Brescia nel settembre del 1909. Nella affiche pubblicitaria la *Vittoria* di Brescia funge da testimonial della manifestazione e viene rappresentata fra le nuvole, senza scudo e nell'atto di tendere le braccia verso un velivolo in planata verso di lei.

LA VITTORIA DI BRESCIA COME IMMAGINE PATRIOTTICA

Accanto all'uso dell'immagine della *Vittoria* come icona civica, si aggiunse presto anche un utilizzo dell'immagine in funzione di celebrazione patriottica: il bronzo di Brescia venne scelto come soggetto per una serie di quattro francobolli emessa nel novembre del 1921 in occasione del terzo



Affiche pubblicitaria per il primo circuito aereo internazionale di Brescia (1909)



Regno d'Italia, francobollo per il terzo anniversario della Vittoria di Vittorio Veneto

anniversario della battaglia di Vittorio Veneto.

Due anni dopo, nel 1923, la *Vittoria* di Brescia veniva replicata dallo scultore Timo Bortolotti e posta sulla sommità del Monumento ai Caduti, realizzato presso il passo alpino del Tonale su progetto del Bortolotti stesso.

Sia nei francobolli che nella replica al Tonale, la *Vittoria* viene rappresentata munita di scudo fra le braccia e di elmo sotto il piede, ovvero come si presentava all'epoca nel Museo della città di Brescia e come viene mostrata in una immagine fotografica dei fratelli Alinari.

Tuttavia, già da tempo gli archeologi andavano sospettando che l'aspetto



Timo Bortolotti, Monumento ai Caduti, passo alpino del Tonale. Sulla sommità copia della Vittoria di Brescia opera dello stesso



La Vittoria di Brescia in una riproduzione fotografica Alinari

originale della *Vittoria* di Brescia non fosse quello che il restauro integrativo aveva restituito. Come viene riportato nel *Museo bresciano illustrato* (1838), già al momento del ritrovamento "si dubitò persino che non le appartengano l'ale".

In seguito a un acceso dibattito sull'identificazione del reperto come *Venus* e/o *Victoria* la maggior parte degli archeologi, in base all'evidenza dell'attacco posticcio delle ali e dell'incerto appoggio dello scudo sulla gamba, giunse alla convinzione che dietro alla cosiddetta *Vittoria* di Brescia si celasse una precedente rappresentazione di *Venus Victrix*: dopo quasi due secoli di studi e ricerche, ancora aperto e molto acceso tra gli archeologi è il dibattito sulla datazione della 'prima' Afrodite e sulla cronologia dell'adattamento che portò alla metamorfosi dell'immagine da *Venus Victrix* a *Victoria*.

DA *VITTORIA* A VENERE: UNA COMMISSIONE DANNUNZIANA

Significativa in questo contesto una testimonianza del 1934 legata alla commissione da parte di Gabriele d'Annunzio di una replica del bronzo allo scultore Renato Brozzi. In una lettera del Vate datata 16 novembre 1934 si legge:

"Carissimo Renato,

sono certo che un fremito giovanile percorre la forma della *Venus Victrix*. Ho scritto oggi a Gian Carlo in proposito delle ali, che sono false. Come sarei contento se stasera io sapessi che tu le hai tralasciate! Hai potuto ammirare la potente e delicata schiena?"



Renato Brozzi, replica aptera della Vittoria di Brescia (come *Venus Victrix*), Gardone Riviera, Vittoriale degli Italiani

La replica del Brozzi venne effettivamente eseguita priva di ali, scudo ed elmo sotto il piede (ovvero senza tutte le 'aggiunte' ascrivibili alla manipolazione dell'età di Vespasiano) e venne collocata nel Tempietto della *Vittoria* al *Vittoria* degli Italiani di Gardone Riviera, dove si trova tuttora.

Una Vittoria-Venere di Duilio Cambellotti

Ma ancor più di questa commissione dannunziana – eccentrica ed erudita al contempo – la speculazione sull'aspetto originale della *Vittoria* di Brescia e sul suo rapporto con l'iconografia della *Venus Victrix* portò, nel medesimo torno d'anni, a una interessante contaminazione iconografica in un'opera di Duilio Cambellotti. Nel *Trittico della Vittoria* realizzato per il Palazzo della Prefettura di Ragusa nel 1933 l'artista, al solito oltremodo attento ai modelli archeologici, decise di inserire una rappresentazione allegorica della *Vittoria* di Vittorio Veneto, e raffigurò un corteo di uomini nell'atto di issare su un alto piedistallo una statua della *Vittoria*.

Nell'evocazione pittorica di Cambellotti la dea è colta nell'atteggiamento della *Vittoria* di Brescia, ovvero nell'atto di mostrare con uno stilo la data IV.NOV MCMXVIII tracciata su uno scudo poggiato sulla coscia sinistra. Ma, rispetto al modello bresciano, la *Vittoria* cambellottiana è presentata con il busto completamente scoperto: il modello da cui dipende questa colta variante altro non è che la celebre Venere di Milo del Louvre, che l'artista integra aggiungendo le braccia tese nell'atto di reggere lo scudo e due grandi ali spiegate.



Duilio Cambellotti, *Trittico della Vittoria*, particolare dello scomparto centrale, Ragusa, Palazzo della Prefettura

Duilio Cambellotti propone dunque un'immagine della *Vittoria* italica che ibrida i modelli '*Vittoria* di Brescia' e 'Venere di Milo' e che si presenta come esito erudito del dibattito archeologico contemporaneo sui rapporti fra i due celebri reperti dell'arte greco-romana: la *Vittoria* di Brescia (ritrovata nel 1826) e la Venere di Milo (ritrovata nel 1820). Una serie iconografica che va completata con gli esemplari del tipo 'Venere di Capua', secondo il modello conservato al Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

Duilio Cambellotti riproduce dunque, in forma artistica, il dibattito scientifico contemporaneo: in quegli stessi anni, infatti, gli studiosi, che come si è visto da sempre nutrivano gravi sospetti sull'originalità delle ali della *Vittoria* di Brescia, ipotizzavano una curiosa ricostruzione dell'aspetto 'originale' della Venere di Milo secondo cui la dea, anziché specchiarsi nello scudo di Ares, sarebbe stata intenta a scrivere qualcosa sullo stesso scudo. La certa familiarità tra i due esemplari e il tentativo di ricostruire una genealogia iconografica dei due tipi inducevano dunque a leggere la *Vittoria* di Brescia come una Venere travestita e, in parallelo, a ricostruire la Venere di Milo come un'Afrodite intenta a scrivere sullo scudo di Ares, quasi fosse una precoce (e anacronistica) *Vittoria* imperiale romana.



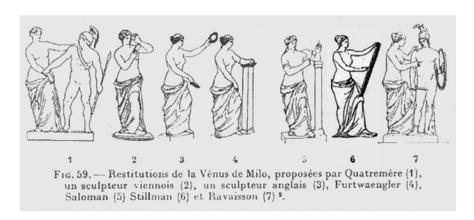




a sin. Vittoria di Brescia al centro Duilio Cambellotti, *Trittico della Vittoria*, particolare dello scomparto centrale, Ragusa, Palazzo della Prefettura a dex. Venere di Milo

Nel 1981 sarebbe stato rinvenuto un altro elemento della serie: la cosiddetta 'Afrodite di Perge' che pur essendo un esemplare più tardo, di età adrianea, rappresenta il tassello mancante della serie: l'anello di congiunzione genealogica tra la *Vittoria* di Brescia, la Venere di Capua e la Venere di Milo.

Ma a Ragusa, cinquant'anni prima del ritrovamento dell'Afrodite di Perge, Duilio Cambellotti aveva già proposto una nuova, meticciata figura di *Vittoria* italica che di fatto re-inventa e pre-inventa il tipo 'Perge'. Si dimostra una volta di più che, nell'ambito della tradizione classica, lo sguardo ai modelli antichi induce l'artista al rispetto del modello e al gioco di citazione erudita, ma lo stimola anche all'esercizio di variazione rispetto al repertorio dato: un gioco che, in casi felici come questo cambellottiano,





Afrodite di Perge, Museo di Antalya, Turchia

conduce alla reinvenzione di un modello già inventato millenni prima. Ancora una volta, nell'opera cambellottiana l'immortale Afrodite, messe le ali della *Vittoria*, vince trionfante e riafferma la sua potenza, ma senza dimenticare le sue origini. E la Venus-Victoria antica che riappare a dare forma alla *Vittoria* italiana di Cambellotti riafferma una volta di più la vis vitalis della tradizione classica, che si impone prepotente contro la cancellazione dell'oblio, ma anche contro la neutralizzazione della memoria, la sterile museificazione delle immagini.

*Questo contributo nasce come approfondimento del saggio *Venus volubilis/venusta Victoria. Tradimenti, travestimenti, capricci, denudamenti dell'Afrodite di Brescia*, pubblicato nel numero 25 de "La Rivista di Engramma".

Fritz Saxl 'interprete' di Mnemosyne

Convergenze tematiche e metodologiche tra il *Bilderatlas* di Warburg e i saggi del suo più stretto collaboratore

Marta Grazioli

In un seminario svoltosi nel mese di marzo 2004 a Venezia sulla recente fortuna dell'Atlante *Mnemosyne* di Aby Warburg, alcuni studiosi dello storico amburghese e della sua opera maggiore si sono confrontati sul tema: stabilire un approccio metodologico al *Bilderatlas*, ovvero delineare un metodo di analisi e di lettura per questa opera complessa e pluritematica.

Martin Warnke nel suo intervento ha fissato due questioni: la prima generale e fondamentale, vale a dire il carattere sintetico e riassuntivo dell'Atlante, che "riflette in realtà il lavoro di ricerca di una vita" (Warnke [2000] 2002, p. XV); la seconda metodologica e interpretativa, cioè lo sviluppo del percorso tematico illustrato in ciascuna tavola in senso orizzontale oppure verticale, in sequenze di immagini piuttosto ordinate e lineari. L'intervento di Gioachino Chiarini era invece volto a esemplificare una metodologia di lettura specificatamente tematica e capace di coordinare all'insegna di un unico basilare riferimento, in questo caso il tema 'ascensione e caduta', un ampio e armonico spettro di tavole, di immagini e di soggetti.

La problematica inerente all'interpretazione dell'Atlante della Memoria sembra essere quella di trovare non solo criteri metodologici, ma anche riferimenti critici attendibili che suppliscano all'incompiutezza dell'opera e alla mancata elaborazione, se non sotto forma di asistematici appunti e isolate riflessioni, di un apparato esegetico e didascalico da parte dello stesso Warburg. Il nostro tentativo vorrebbe fornire qualche elemento per attribuire questo ruolo di attendibile apparato critico-descrittivo di riferimento all'opera del più stretto collaboratore di Warburg: Fritz Saxl, che Ernst Gombrich ha indicato come l'ideatore stesso di Mnemosyne, attribuendogli l'idea a partire dalla quale sarebbe scaturito l'intero progetto dell'Atlante.Secondo lo studioso, infatti, al ritorno di Warburg ad Amburgo nel 1924, dopo la lunga assenza dovuta al ricovero presso la clinica di Kreuzlingen, Saxl gli fece trovare in una sala della sua casa:

Un allestimento di riproduzioni fotografiche delle opere d'arte che figuravano nelle sue ricerche, nella giustificata attesa dell'effetto che questa visione panoramica avrebbe avuto su uno studioso il cui unico desiderio era di riprendere i fili del suo lavoro. Ampie e leggere cornici di legno, sulle quali erano tese delle tele nere, servivano da fondo per le fotografie appese con semplici fermagli. Warburg si mostrò subito d'accordo e usò questo sistema per riunire insieme tutti i motivi che lo interessavano (Gombrich [1970, 1983] 2003, p. 224).

L'Atlante nascerebbe dunque come una sorta di omaggio al maestro, un originale 'bentornato' offerto da Saxl a Warburg dopo sei anni di malattia e di lontananza dalla biblioteca e dai suoi studi, e verrebbe accolto e trasformato dallo storico amburghese nel progetto che lo impegnò negli ultimi anni della sua vita, tra il 1924 e il 1929. Warburg infatti adottò l'idea del suo assistente e la sviluppò, facendone dapprima un abituale supporto illustrato per le sue conferenze (nota 1) e in seguito, a partire dal dicembre 1927, definendo un unico specifico progetto con il titolo di *Mnemosyne*, presentato pubblicamente per la prima volta a Roma nel gennaio 1929 e rimasto incompiuto alla sua morte, avvenuta nello stesso anno.

Nella sua prefazione all'edizione italiana dell'Atlante, Nicholas Mann accoglie l'ipotesi di Gombrich; individua nell'iniziativa di Saxl la nascita formale del primo progetto del *Bilderatlas* e afferma che essa:

Sembra aver svolto una funzione catalizzatrice in un momento particolarmente critico nella vita dello studioso, contribuendo in modo decisivo a 'razionalizzare' alcune sue idee e a riscoprire metodi forse sepolti nella sua memoria adattandoli alle esigenze di una nuova e più matura fase dell'attività scientifica (Mann 2002, p. VIII).

Sia Mann sia Mazzucco, che ha ricostruito la storia di *Mnemosyne* e le sue complesse fasi di sviluppo, pur attribuendo a Saxl l'invenzione dei pannelli come originali e funzionali supporti per le fotografie e pur riconoscendo l'importanza della sua idea, scaturita dalla passione per l'educazione visiva e dall'esperienza in fatto di allestimenti espositivi, evidenziano come Warburg stesso avesse sempre creduto "nel potere documentario, strumentale, evocativo delle immagini" (Mazzucco 2002, p. 56) e si fosse costantemente avvalso nei suoi appunti di schemi, disegni, diagrammi e soluzioni comunicative e riassuntive di tipo grafico-visivo. Saxl è dunque il riconosciuto inventore di quella che potremmo definire l''unità primaria' dell'Atlante, vale a dire del telaio ligneo ricoperto di stoffa nera, e il sostenitore della tecnica espositiva del montaggio come

sistema per l'organizzazione e la presentazione delle fotografie; inoltre, l'allestimento preparato per il rientro di Warburg ad Amburgo, la selezione e la disposizione delle immagini, risultarono tanto soddisfacenti per lo studioso da indurlo ad adottarli: sono quindi indiscusse sia la sua familiarità con il pensiero e l'opera del maestro, sia la sua competenza contenutistica e metodologica. Saxl dimostra infatti una notevole abilità e capacità nella scelta delle immagini, nell'ideazione di corrette associazioni visive e nella realizzazione di percorsi tematici che riassumono e valorizzano le ricerche warburghiane.

Egli sembra dunque meritare un ruolo privilegiato di 'interprete di Mnemosyne', titolo in favore del quale convergono anche numerosi altri fattori e innanzitutto i molteplici ruoli svolti al fianco di Warburg: come studente nei primi anni della loro amicizia e come interprete durante gli anni della sua malattia, come assistente e successore, collaboratore e suggeritore, come segretario e prosecutore della sua opera e della sua biblioteca. Diversi scritti di Saxl si prefiggono esplicitamente lo scopo di presentare e spiegare il lavoro dello storico e il valore della sua ricerca, il metodo innovativo da lui introdotto e il significato nonché l'importanza dell'attività della biblioteca da lui fondata: Das Nachleben der Antike: zur Einführung in die Bibliothek Warburg (1920), Die Bibliothek Warburg und ihr Ziel (1922), Rinascimento dell'Antichità: Studien zu den Arbeiten A. Warburgs (1922), Die kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg in Hamburg (1930), Warburgs Mnemosyne-Atlas (1930), Warburg's Visit to New Mexico (1930).

Questi testi ci sembrano costituire e testimoniare una sorta di auto-investitura da parte di Saxl del ruolo di interprete e propagatore della produzione warburghiana, il cui intento è incrementare la conoscenza del sapere occidentale tramite la presentazione e l'esposizione delle sue componenti storico-culturali fondamentali, sia quelle originali e archetipiche sia quelle derivate e adattate. Saxl, fautore di una 'storia delle immagini' impegnata nell'individuazione delle rappresentazioni significative per la cultura occidentale e nella ricostruzione iconologica e interdisciplinare della loro migrazione geografica, cronologica e culturale, dimostra di aderire fedelmente all'insegnamento di Warburg, adottandone anche le due nozioni basilari la nozione di simbolo e la nozione di continuità culturale, che accompagnano costantemente la sua ricerca. Saxl afferma infatti che "lo studio della storia delle immagini è uno dei grandi problemi che riguardano tutti gli studiosi delle discipline umanistiche" (Saxl [1947] 1990, p. 4), che "la storia europea potrebbe essere scritta in termini di simboli"

(Saxl [1938] 1990, p. 199) e che non gli sembra esserci

Compito più importante per l'odierna ricerca storica della raccolta di materiale per una storia delle credenze: sono esse infatti a sorreggere, a mo' di tessuto murario, il ponte della nostra continuità culturale, dall'antichità al nostro tempo (Saxl [1929] 1985, p. 185).

Questa dichiarata adesione al pensiero e al metodo warburghiano e la documentata partecipazione alla realizzazione dell'Atlante, prima, e alla sua sistemazione in vista della pubblicazione, poi, fanno di Saxl un esponente privilegiato di quella che non è semplicemente un'opera "inventario delle pre-coniazioni anticheggianti che hanno concorso, in epoca rinascimentale, alla formazione dello stile della rappresentazione della vita in movimento" (Warburg [1929] 2002, p. 3), ma che si configura come un progetto di vastissima portata, il quale, come si desume da un titolo provvisorio appuntato da Warburg nel suo diario e citato da Gombrich (Gombrich [1984] 1985, p. 147), è volto a indagare "la creazione dello 'spazio di riflessione' come funzione culturale" e si profila come un "saggio di psicologia dell'orientamento umano, basato sulla storia universale delle immagini".

Definire *Mnemosyne* un'opera si rivela riduttivo e improprio se si considerano sia il suo carattere di incompiutezza, che caratterizza molta parte del lavoro warburghiano e che sembra esserne in una certa misura una qualità costitutiva, sia la gestazione dell'impresa che si protrasse per cinque anni e vide una notevole quantità di evoluzioni e rivisitazioni, varianti e riadattamenti. *Mnemosyne* è in effetti un vastissimo repertorio di immagini che rifiuta una sistematizzazione fissa per aprirsi a una 'configurazione in movimento', plasmata su un definito gruppo di tematiche, che non solo Warburg stesso visualizzò e coordinò in modi differenti e secondo diverse sequenze e associazioni di immagini, ma che anche il lettore-spettatore è invitato ad approfondire, ampliare e completare.

Il lavoro di Warburg, interamente caratterizzato da lunghi tempi di elaborazione e di gestazione, si avvale infatti di un impianto teorico e metodologico, ideato dallo studioso e sotteso alle sue ricerche come alla sua biblioteca, che si delinea come un 'sistema aperto' e rifiuta la nozione di una storia sistematica che pone problemi e li risolve in modo definitivo e quindi necessariamente semplificato.

Questo impianto teorico, che Warburg ereditò da Burckhardt, si avvale di uno studio progressivo e 'indefinito' delle tematiche storiche e culturali, che, proprio aprendosi agli influssi di altre discipline e curandosi di analizzare i dettagli e le singolarità, rinuncia a una pretesa di verità assoluta e predilige una conclusione 'aperta' in grado di provocare altre riflessioni e di incrementare ulteriormente l'indagine. In tal senso Warburg e la sua opera impostano una metodologia peculiare e una rete di contenuti specifici che richiedono costantemente un'attività di rivisitazione e rimodellamento, ma anche una forte componente di collaborazione esterna.

Nella prefazione a *Mnemosyne* Nicholas Mann definisce il *Bilderatlas* come "un testo aperto che non ammette chiusure, una sorta di *sky-line* dietro il quale pulsa una intera metropoli di figure, pensieri, intuizioni" e afferma che Warburg:

Era solito parlare del "nostro Atlante", intendendo con ciò l'aiuto che aveva ricevuto non solo da Saxl e dalla Bing, ma da Cassirer, da colleghi, assistenti e perfino dalla moglie Mary e dalla figlia Frede. [...] L'Atlante, scrive a Ernst Robert Curtius il 23 maggio 1929, è il risultato di una kollegiale Hilfbereitsschaft, di una disponibilità collettiva della respublica literarum del tempo, e deve moltissimo a quella ampia rete di studiosi e studenti collegati alla straordinaria Biblioteca della amburghese Heilwigstrasse (Mann 2002, p. X).

Katia Mazzucco definisce il lavoro intrapreso da Warburg per la realizzazione dell'Atlante "un progetto corale" (Mazzucco 2002, p. 62), che coinvolgeva attivamente e assiduamente tutti i collaboratori e i più assidui frequentatori dello storico e della sua biblioteca. Questa collegialità, che caratterizza in parte la storia dell'Atlante e che Warburg prediligeva ed esigeva per l'impostazione generale della ricerca condotta nel suo istituto, ha facilitato il sorgere e il permanere della nozione di una 'scuola warbughiana'. Autori come Ginzburg e Bing hanno però criticato questa definizione applicata quasi indistintamente al gruppo di studiosi e ricercatori che si raccolsero intorno allo storico amburghese nei primi decenni del Novecento e presso il Warburg Institute nella seconda metà del XX secolo. Nei loro scritti emerge la necessità di distinguere la cosiddetta ed eterogenea 'scuola warburghiana' dalla originaria metodologia warburghiana:

Per parlare di 'metodo warburghiano' occorre innanzi tutto accordarsi sulle caratteristiche specifiche di esso, e chiarire fino a che punto, e in che modo, l'opera di Warburg sia stata continuata dai suoi seguaci (Ginzburg [1966] 1986, p. 29).

Le indagini che si richiamano, direttamente o indirettamente, a lui, e che solo in parte emanano dell'Istituto, si estendono su troppi campi e son troppo eterogenee fra di loro per essere poste tutte sotto un comun denominatore. Le linee di demarcazione non sono più nette come prima. [...] Si parla di un metodo warburghiano o di un ciclo di temi warburghiani con molta sicurezza e con altrettanta indeterminatezza. [...] Se non vogliamo accontentarci di giudicare il Warburg secondo l'influenza che egli ha esercitato, bisogna mettersi all'opera per rendere di nuovo accessibile la fonte, mediante la ricostruzione del testo (Bing [1966] 1996, pp. XI-XII).

Il 'ritorno alle origini' auspicato da Gertrud Bing si sta compiendo negli ultimi anni grazie a un rinnovato interesse per Warburg e per i suoi studi e grazie alla conseguente archiviazione, pubblicazione e traduzione dei suoi scritti, ma questa impresa rimane tuttora incompiuta e non potrà mai dirsi veramente conclusa, visto il carattere frammentario, provvisorio e asistematico della produzione warburghiana.

Emerge pertanto la necessità di trovare un affidabile riferimento critico 'esterno', e intento di questo contributo è suggerire un'ipotesi interpretativa di *Mnemosyne* che consideri il lavoro di Saxl come una sorta di 'propaggine' indipendente ma complementare dell'opera warburghiana e che si avvalga di esso come di un sostituto organico dell'apparato critico-descrittivo assente nell'Atlante. Gli itinerari iconologici che si snodano attraverso i pannelli di *Mnemosyne* ci sembrano infatti trovare in taluni casi significativi un'appropriata documentazione e riformulazione negli studi di Saxl, in particolare relativamente ai seguenti grandi temi: l'astrologia e la trasmissione dei simboli astrologici, la tradizione classica e la propagazione dei suoi modelli e simboli nel sapere occidentale e rinascimentale in particolare, l'arte di Rembrandt e il suo rapporto con la cultura classica.

L'esplicita comunanza di temi e di intenti tra Warburg e il suo più stretto collaboratore a nostro avviso non è ancora stata adeguatamente sottolineata né sfruttata a vantaggio della lettura e della comprensione di *Mnemosyne*. L'intera ricerca di Saxl, come risulta evidente anche da una superficiale analisi della sua bibliografia, rivela in molte occasioni una forte affinità con gli scritti del maestro: non solo i temi da lui studiati si intrecciano e si sovrappongono con quelli di Warburg, ma gli apparati iconografici dei suoi testi rivelano fondamentali convergenze e comunanze con le immagini appartenenti all'Atlante. Nei numerosi casi in cui la comprensione del *Bilderalats* non è agevolata e completata dagli scritti

dell'autore, perché non esiste una corrispondenza effettiva tra il contenuto delle tavole e quello dei saggi e perché questi ultimi non trattano le complesse tematiche visualizzate invece sui pannelli, crediamo che un'interpretazione adeguata e attendibile possa scaturire dall'interazione e dal confronto con le ricerche e gli studi compiuti da Saxl, in virtù della sua manifesta adesione ai principi metodologici e ai contenuti warburghiani.

Al fine di esemplificare questa ipotesi interpretativa, abbiamo scelto uno dei temi che permettono di dimostrare il rapporto di chiara convergenza ed evidente complementarità tra i percorsi visivi di *Mnemosyne* e le ricerche storico-artistiche di Saxl: sottoponiamo ad analisi la Tavola B dell'Atlante facendo riferimento al saggio intitolato *Macrocosmo e microcosmo nelle illustrazioni medievali* come a un compendio e a una sintetica ricostruzione in forma scritta della tematica protagonista della tavola, vale a dire il rapporto tra micro e macrocosmo.

La Tavola B appartiene al primo gruppo di tavole di *Mnemosyne*, i pannelli del quale, a differenza di tutti gli altri, sono contrassegnati con lettere anziché con numeri e si propongono come una sorta di introduzione all'intero Atlante e di esposizione dei principali temi in esso illustrati [Vedi Appendice].

La Tavola A si compone di tre grandi immagini, rispettivamente le costellazioni celesti, la mappa delle trasmigrazioni dello scambio culturale tra Nord e Sud, Est e Ovest e l'albero genealogico della famiglia Medici-Tornabuoni. Tramite tali soggetti il pannello rappresenta i "diversi sistemi di relazioni alle quali l'uomo è vincolato: cosmiche, terrestri, genealogiche. [...] 1) orientamento 2) scambio 3) ordinamento sociale" (titolazione riportata in Warburg [1929] 2002, p. 8 e assegnata alla tavola in base agli appunti redatti da Gertrud Bing).

La Tavola B approfondisce il primo di questi sistemi, vale a dire quello dell'armonia cosmica, che la Tavola C sviluppa ulteriormente "attraverso esempi della sua degradazione negli oroscopi e della sua glorificazione nelle teorie di Keplero, grazie alle quali l'uomo poté comprendere le leggi del cielo" (Gombrich [1970, 1983] 2003, p. 248). Saxl espone chiaramente le tematiche visualizzate su questo pannello:

Keplero, che ponendo al posto del cerchio l'ellissi geometrica ha determinato l'orbita di Marte, è per Warburg il simbolo di quelle forze che creano la spazio del pensiero. In una delle tavole più suggestive del suo Atlante

[tavola C] egli ha posto l'una accanto all'altra l'immagine di Marte degli astrologi tratta da un manoscritto medievale, in cui il demone planetario è raffigurato come un feroce guerriero e i suoi figli come briganti e fornai, quella del *Mysterium Cosmographicum* del primo Keplero, in cui questi tenta ancora di rappresentare le orbite dei pianeti *al modo antico*, e infine quella della soluzione kepleriana ellittica dell'orbita di Marte (Saxl [1930] 2002, p. 138).

La Tavola C accosta tre tipologie di immagini che evidenziano l'evoluzione storico-filosofica dall'astrologia all'astronomia fino alla tecnologia: un'illustrazione della teoria dei figli dei pianeti, alcune rappresentazioni del cielo secondo le teorie di Keplero, caratterizzate dalla coesistenza di ambizione scientifica e credenza astrologica, e infine le immagini del viaggio del dirigibile Graf Zeppelin, divenuto attorno alla fine degli anni venti del secolo scorso un chiaro e imponente simbolo dell'avvento della scienza e della tecnica, discipline razionali e certe, basate sul calcolo e sulla previsione.

La Tavola B funge da raccordo tra i pannelli A e C ed è dedicata alla relazione micro-macrocosmo e alla rappresentazione dell'armonia universale attraverso vari tipi di immagini e vari temi ad esse correlati: la teoria vitruviana delle proporzioni del corpo umano, espressa per mezzo di disegni di Leonardo e di Dürer; l'applicazione delle teorie astrologiche alla medicina, visualizzata sia nell'assegnazione illustrata delle membra ai segni zodiacali sia nella correlazione schematica tra parti del corpo e segni zodiacali ai fini di interventi terapeutici; l'influenza dei pianeti sull'individuo, che emerge dalla rappresentazione dell'uomo nel cerchio delle potenze cosmiche e dalla suddivisione della mano secondo i pianeti.

Nel saggio *Macrocosmo e microcosmo nelle illustrazioni medievali* Saxl ricostruisce sinteticamente storia, trasmissione ed evoluzione del mito cosmogonico secondo il quale l'uomo (microcosmo) è stato creato a somiglianza dell'universo (macrocosmo). Le tappe fondamentali del processo di formazione della tradizione legata a questa concezione sono puntualizzate da numerosi riferimenti iconografici, alcuni dei quali, ovvero uno per ogni fase storica significativa, sono costitutivi anche della Tavola B di *Mnemosyne*.

L'apparato iconografico del saggio di Saxl comprende infatti alcune illustrazioni che sono esposte anche sul pannello in esame; le immagini che compaiono sia in Tavola B sia nel saggio sono:

a. Eracle dominatore del mondo e le sue parti del corpo assegnate ai segni zodiacali, tratto da un manoscritto greco del XV secolo; b. L'uomo nel cerchio delle potenze cosmiche, tratto dal Liber divinorum operum di Ildegarda di Bingen, prima metà del XII secolo; c. Uomo zodiacale, tratto da un manoscritto tedesco del XV secolo; d. Le proporzioni del corpo umano (secondo la concezione di Vitruvio), disegno di Leonardo da Vinci, 1492 circa.

L'origine del mito che descrive la nascita del Primo Uomo a immagine dell'universo è iranica, ma la sua diffusione in Europa è stata enorme e ha caratterizzato sia l'antichità sia il mondo tardoantico. In epoca ellenistica esso è stato tradotto in linguaggio astrologico e ha acquistato un significato completamente nuovo: il corpo umano mortale è pensato come interamente costituito dagli elementi del cielo stellato e l'immagine mitologica del microcosmo da "semplice metafora diviene ora cifra della condizione e del destino umani" (Saxl [1927] 1985, p. 47). Questa dottrina, che a partire da questo momento è insieme mito e teoria astrologica, costituisce la base testuale delle illustrazioni medievali dell'uomo come specchio dell'universo, ma la ricerca condotta da Saxl oltrepassa le prove filologiche di questa derivazione per dotarla anche di una documentazione iconografica. Un chiaro esempio è l'illustrazione di un manoscritto greco del XV secolo [figura a], il cui modello è siriaco e il cui prototipo è tardoclassico, come indicano gli attributi della figura racchiusa nel cerchio e circondata dai segni zodiacali:

La clava e la pelle leonina sono infatti gli attributi di Ercole, non a caso venerato come divinità cosmica. [...] Non si dovrebbe scartare a priori la possibilità che già in antico l'immagine del Primo Uomo racchiuso nel cerchio delle stelle fosse stata scelta per rappresentare la condizione umana. In tal caso Ercole, uomo mortale elevato a rango di eroe, avrebbe costituito per così dire il termine intermedio. Un illustratore tardoantico potrebbe aver attributo al Primo Uomo, sul cui corpo i rapporti tra mondo superiore e mondo inferiore fossero indicati simbolicamente, le sembianze di quell'eroe semiumano che era stato innalzato al cielo (Saxl [1927] 1985, pp. 48-49).

La ripresa medievale di questa dottrina ellenistica basata sull'originario mito cosmogonico orientale si compone di successive e differenti fasi di sviluppo. Durante i secoli XI e XII i concetti pagani di micro e macrocosmo, in quanto ritenuti inconciliabili con la dottrina cristiana, sono o semplicemente riportati e trascritti nei manoscritti oppure rigorosamente

conformati all'ordine spirituale del tempo. Soprattutto nel corso del secolo XII la graduale traduzione e diffusione dei testi arabi incrementa la circolazione delle dottrine pagane sull'origine dell'uomo e autori quali Ildegarda di Bingen, Bernardo Silvestre, Onorio di Autun, Alano di Lilla attingono al patrimonio della tradizione cosmologica araba della tarda antichità, conformandone però le immagini allo spirito della teologia altomedievale.

I manoscritti miniati, in particolare le illustrazioni delle visioni di santa Ildegarda di Bingen, ci mostrano la forma esatta in cui la cosmologia pagana riapparve per la prima volta nel Medioevo. Il manoscritto contenuto nel manoscritto di Lucca del *Liber divinorum operum* di Ildegarda sembra a prima vista un'illustrazione tardoantica [figura b]. [...] L'immagine ha le sue radici nell'ellenismo orientale, ma fu completamente assorbita dal linguaggio figurato cristiano. Ildegarda [...] anziché suggerire un'illustrazione puramente analogica di una figura centrale circondata da sfere esterne, tenta di rappresentare una serie di relazioni specifiche con l'aggiunta di linee radiali: i raggi del Sole sono connessi alla testa della figura, quelli della Luna ai suoi piedi. Si ha così un'applicazione della dottrina astrologica tardoantica, ed è qui che Ildegarda si allontana dal modello della più antica iconografia cristiana.

[...] Ildegarda ignorava completamente il dinamismo che percorre le dottrine tardoantiche; anche per lei [...] le immagini cosmologiche erano semplici simboli rappresentanti gli influssi dell'universo sull'uomo. Fin dalla loro prima scoperta nei manoscritti miniati classici, o meglio nelle copie che ne erano state tratte, quei simboli avevano avuto per lei il carattere statico e inalterabile di mere figure; e come tali ella poteva interpretarle: illustrazioni utili all'insegnamento dei dogmi cristiani e di quell'etica cristiana cui conformava la propria vita. Questa, d'altronde, è la concezione tipica del dodicesimo secolo, almeno fuori dalla Spagna, dove invece l'influenza araba può avere accelerato il processo di sviluppo (Saxl [1927] 1985, pp. 51-52).

Durante i secoli XIV e XV, grazie alle traduzioni arabe ed ebree della Spagna e dell'Italia meridionale, si diffondono anche le pratiche cosmologiche tardoantiche e i manuali pagani per intenti pratici, i quali si accostano alle dottrine bibliche e danno vita alla rinascita dell'antica cosmologia sul piano della disciplina astronomica, ma anche come pratica astrologica: le dottrine che prima erano state una semplice riserva di immagini "riprendono adesso il loro significato più antico e plasmano di sé la vita ordinaria quasi come insegnamenti della Chiesa" (Saxl [1927] 1985, p. 56).

A questo periodo risalgono i primi esempi di illustrazioni sia dei principi cosmogonici generali sia di tutti gli aspetti del rapporto tra l'uomo e le stelle, illustrazioni che si avvalgono di un'inedita evidenza naturalistica [figura c] e anche di una raffigurazione accurata e fantasiosa, come quella del più grande monumento astrologico esistente, il Salone della Ragione a Padova.

La svolta interpretativa decisiva per la dottrina del microcosmo si verifica nel pensiero rinascimentale: "l'uomo ora non è più vittima passiva di un conflitto tra forze che se lo contendono, ma interviene egli stesso nella lotta" (Saxl [1927] 1985, p. 58). La nuova concezione dei rapporti uomo-universo incrementa lo sviluppo di una forma di pensiero soggettivo: "l'uomo ora non si considera più semplicemente fatto a somiglianza dell'universo e prigioniero dei suoi raggi, ma si contrappone ad esso come persona" (Saxl [1927] 1985, p.59). La Melencolia I di Dürer, nella quale secondo Warburg: "il demone Saturno è reso innocuo dall'attività propria riflessiva della creatura irradiata; i figli del pianeta cercano di sottrarsi mediante la propria attività contemplativa alla maledizione dell'astro che li minaccia con il temperamento meno nobile (Warburg [1920] 1996, p. 359)", si impone per Saxl come simbolo dell'avvenuto cambiamento di prospettiva, vale a dire della mente individuale che ricerca la propria immagine nello specchio dell'universo e riconosce il valore della propria personalità, invece che subire il proprio destino e accettare passivamente il ruolo astrologicamente o divinamente assegnatogli. Per chiarire ulteriormente il valore dell'opera di Dürer, Saxl si avvale delle parole stesse di Warburg, tratte da Divinazione antica pagana in testi ed immagini dell'età di Lutero:

"Attraverso un atto di metamorfosi umanizzante, il sinistro demone divoratore dei propri figli, dalla cui lotta nel cosmo con un altro pianeta reggente dipende il destino della creatura soggetta alle sue radiazioni, diviene nell'immagine di Dürer l'incarnazione grafica del pensiero e dell'opera dell'uomo" (Saxl [1927] 1985, p. 59, tratto da Warburg [1920] 1996, p. 357).

Nella parte conclusiva del saggio di Saxl, che imposta un confronto tra i due orientamenti del pensiero moderno europeo, emerge la prospettiva warburghiana della contrapposizione-interazione tra Nord e Sud dell'Europa:

Da una parte l'idea che l'io sia l'oggetto fondamentale del nostro discernimento, dall'altra la più vasta gamma degli oggetti osservabili e misurabili: sono questi i due punti di vista da cui muove ogni discussione cosmologica nel Rinascimento, e che condussero infine a una nuova concezione

dei rapporti tra uomo e universo e con essa al completo distacco dalle speculazioni delle tarda antichità (Saxl [1927] 1985, p. 62).

Mentre nel Nord Europa Dürer cercava la soluzione dell'armonia tra micro e macrocosmo nell'individuo senziente e pensante, in Italia Leonardo [figura d] si dedicava all'esplorazione della realtà visibile e allo studio empirico della natura, concependo il disegno del microcosmo come studio di proporzioni e frutto di una lunga serie di esperimenti antropometrici e interpretando le leggi della proporzione come l'anello di congiunzione tra necessità cosmica e libertà umana. Secondo Leonardo, infatti, il valore oggettivo e la necessità ineluttabile delle leggi matematiche che operano nel mondo esterno si riflettono nella mente umana, dal momento che esse costituiscono il banco di prova definitivo della sua conoscenza empirica e della sua personale esperienza.

L'origine (figura a), l'evoluzione (figure b e c) e la definitiva trasformazione (figura d) delle antiche dottrine pagane raccontate e illustrate da Saxl si esplicano nella Tavola B di Mnemosyne attraverso l'esposizione delle quattro immagini citate accostate una all'altra a formare un quadrato, al quale si aggiunge una sorta di cornice visiva che si sviluppa sul lato destro e sul lato inferiore e che approfondisce alcuni temi con ulteriori riferimenti iconografici: l'uomo zodiacale (figura 1) e l'uomo pianeta (figura 5), la correlazione schematica tra parti del corpo e segni zodiacali (figure 2 e 6), la suddivisione della mano secondo i pianeti (figura 4), le proporzioni ideali del corpo umano (figura 3) [Vedi Appendice].

Il gruppo delle tre immagini *d*, *3* e *5*, facenti tutte riferimento allo studio e alla rappresentazione del corpo umano, non solo accosta un disegno di Leonardo a uno di Dürer e suggerisce il confronto descritto da Saxl, ma associa loro un disegno di Agrippa di Nettesheim appartenente alla medesima epoca storica, ma espressione di quell'interpretazione magico-astrologica del rapporto macro-microcosmo che i due artisti contribuirono a superare. La rappresentazione de *L'uomo pianeta* di Agrippa coniuga la concezione vitruviana delle proporzioni umane, ripresa da Leonardo e da Dürer, con l'antica dottrina delle influenze cosmiche e della suddivisione del corpo e delle sue parti secondo i pianeti (*figura 4*); in tal modo essa costituisce un raccordo tra l'antica concezione pagana acquisita e sviluppata nel Medioevo e il suo superamento realizzato nel Rinascimento. Questo piccolo gruppo di immagini illustra pertanto in versione sintetica e

relativa a un unico periodo storico il tema complessivo dell'intera tavola: la "riduzione dell'armonia alla geometria astratta anziché a quella influenzata cosmicamente" (titolazione riportata in Warburg [1929] 2002, p. 10 e assegnata alla tavola in base agli appunti redatti da Gertrud Bing).

All'interno della Tavola B troviamo dunque un sottogruppo di immagini volto ad approfondire la tematica principale, visualizzandone differenti sfumature e suggerendo diverse sue implicazioni. Questa pratica è comune a numerose tavole dell'Atlante e caratteristica dell'impostazione metodologica generale data da Warburg alla sua opera, la quale non si avvale solo di 'rimandi interni', ma anche di 'rimandi esterni', che rendono possibile raggruppare tavole differenti in un'unica area tematica. Questo aspetto può essere evidenziato dal fatto che alcune illustrazioni appartenenti all'apparato iconografico del saggio di Saxl si trovano posizionate su diverse tavole di *Mnemosyne* a sostenere il valore introduttivo della Tavola B e a suggerire lo snodarsi all'interno del *Bilderatlas* e attraverso un gruppo plurimo di pannelli di un unico, ma complesso, percorso tematico.

Il tentativo di questo contributo e dell'analisi esemplificativa della Tavola B di *Mnemosyne*, è stato quello di fornire alcuni elementi per impostare un criterio interpretativo dell'Atlante che, al fine di ricostruirne i percorsi visivi, si avvalga dei saggi di Saxl, intendendoli come approfondimenti delle tematiche warburghiane e come naturale completamento dei problemi affrontati dallo studioso. Fritz Saxl è infatti uno degli eredi più prossimi alla lezione dello storico amburghese e ci sembra che lo studio delle sue opere in relazione a quelle di Warburg possa favorire il 'ritorno alla fonte' auspicato da Gertrud Bing, colmando in alcuni casi significativi le lacune lasciate sia dalla mancata pubblicazione degli scritti warburghiani sia dalla loro problematica incompletezza e strutturale asistematicità.

Se concepissimo l'Atlante della Memoria non solo come l'opera conclusiva e riassuntiva di Warburg e del suo pensiero, ma come la manifestazione più significativa della sua metodologia e come il poliedrico mezzo espressivo e divulgativo dell'intero ampio progetto culturale sotteso all'elaborazione di Mnemosyne, potremmo annoverare tra i suoi sostenitori ed esponenti più fedeli e autorevoli Saxl, il quale ha indubbiamente contribuito al fissarsi concettuale e al codificarsi visivo del Bilderatlas.

Appendice. Elenco delle illustrazioni delle tre tavole introdut-

TIVE DI MNEMOSYNE

Tavola A

Raffigurazione del cielo con costellazioni zoomorfe e antropomorfe, incisione su rame dipinta, da Rammet Th. Backer, Korte verklaringe over 't helmels-pleyn, zijnde daer acter by gevoeght de tafels der vaste sterre, Enkhuizen 1684.

La carta delle trasmigrazioni dello scambio culturale fra Nord e Sud, Est e Ovest, carta elaborata su indicazione di Warburg, Londra, The Warburg Institute.

Albero genealogico delle famiglie Medici-Tornabuoni, disegno di Aby Warburg, Londra, The Warburg Institute.

Tavola B

L'uomo nel cerchio delle potenze cosmiche. Raffigurazione di una visione di santa Ildegarda di Bingen (XII sec.) [didascalia della KBW], da un manoscritto del Liber divinorum operum di Hildegard von Bingen, inizio XIII secolo, Lucca, Biblioteca Governativa, ms. 1942, c. 9r [Figura b].

Eracle dominatore del mondo e le sue parti del corpo assegnate ai segni zodiacali [didascalia della KBW], da un manoscritto, XV secolo, Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. gr. 2419, c. 1r [Figura a].

Jean e Paul Limbourg, *L'uomo zodiacale*, miniatura da *Très Riches Heures du Duc de Berry*, dopo il 1417, Chantilly, Musée Condé, ms. 65, c. 14v [*Figura 1*].

Correlazione schematica tra parti del corpo e segni zodiacali ai fini di interventi terapeutici (tra cui i salassi), da Hamburger Historienkalender, 1724 [Figura 2].

Suddivisione del corpo secondo i segni zodiacali per eseguire salassi (manoscritto tedesco del XV sec.) [didascalia della KBW], illustrazione da un manoscritto dell'Uomo zodiacale, Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, clm. 19414, c. 188v [Figura c].

I salassi nei momenti giusti e sbagliati e le rispettive conseguenze (calendario, Basilea 1499) [didascalia della KBW], illustrazione da Correlazione schematica tra parti del corpo e i segni zodiacali a fini terapeutici (salassi), Lienhart Ysenhut, xilografia, Basilea 1499, Basilea, Universitätsbibliothek [Figura 6].

Leonardo da Vinci, *Le proporzioni del corpo umano* (secondo la concezione di Vitruvio), disegno a penna, 1485-1490 circa, Venezia, Gallerie dell'Accademia [Figura d].

Le proporzioni ideali del corpo umano secondo Dürer [didascalia della KBW], Hans von Kulmbach, *Studio delle proporzioni di un uomo*, disegno, 1513, Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett [*Figura 3*].

L'uomo pianeta secondo Agrippa di Nettesheim (1510) [didascalia della KBW], xilografia da Agrippa von Nettesheim, De occulta philosophia, 1533, libro II, cap. XXVII [Figura 5]

Suddivisione della mano secondo i pianeti, da Agrippa di Nettesheim (1510) [didascalia della KBW], xilografia da Agrippa von Nettesheim, De occulta philosophia, 1533, libro II, cap. XXVII [Figura 4].

Tavola C

Identificazione delle orbite planetarie con i corpi regolari dal Mysterium cosmographicum (1621) [didascalia della KBW], da Johannes Keplerus, Mysterium cosmographicum, Tübingen 1621.

L'orbita di Marte secondo le osservazioni di Keplero [didascalia della KBW], schema secondo un passo dall*'Astronomia Nova* di Johannes Keplerus.

Le orbite planetarie secondo la concezione moderna, illustrazione da Brockhaus, Konversations-Lexikon, 14a edizione, vol. 15, Mannheim 1895.

I figli del pianeta Marte. A sinistra Perseo, rappresentato a metà costellazione, a metà guerriero europeo (da un manoscritto tedesco del secolo XV) [didascalia della KBW], dal Kalendarisches Hausbuch del Maestro Joseph, 1475 circa, Tübingen, Universitätsbilbiothek, cod. M. d. 2, c. 269r.

Il conte Zeppeling sorvolando la costa giapponese si imbatte in un aereo della guardia costiera (disegnato da Hugo Huber in base a notizie giornalistiche), "Münchner Illustrierte Presse" 35, 1929, p. 1139.

Il conte Zeppeling [titolo dell'immagine], "Hamburger Fremdenblatt" 245, edizione serale, 4.IX.1929, p. 17.

Fotografie telegrafate [titolo dell'immagine], "Hamburger Illustrierte", anno XI, n. 36, 7.IX.1929.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Bing [1966] 1996

Gertrud Bing, Introduzione, in Aby Warburg, La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura raccolti da Gertrud Bing, [1966] tr. it. di E. Cantimori, La Nuova Italia, Firenze 1996, pp. VII-XXXI.

Ginzburg [1966] 1986

Carlo Ginzburg, Da A. Warburg a E.H. Gombrich. Note su un problema di metodo, [1966] in Miti emblemi spie. Morfologia e storia, Einaudi, Torino 1986, pp. 29-106.

Gombrich [1970, 1983] 2003

Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, [1970] tr. it. di A. Dal Lago e P.A. Rovatti, Feltrinelli, Milano [1983] 2003.

Gombrich [1984] 1985

Ernst H. Gombrich, *L'ambivalenza della tradizione classica*. *La psicologia culturale di Aby Warburg*. *1866-1929*, [1984] in *Custodi della memoria*. *Tributi a interpreti della tradizione*, tr. it. di A. Serafini, Feltrinelli, Milano 1985, pp. 127-149.

Mann 2002

Nicholas Mann, *Mnemosyne: "Dalla parola all'immagine"*. *Prefazione all'edizione italiana*, in Aby Warburg, *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, a cura di M. Ghelardi, Nino Aragno Editore, Torino 2002, pp. VII-XI.

Mazzucco 2002

Katia Mazzucco, *Genesi di un'opera "non finibile"*, in Kurt W. Forster e Katia Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, a cura di M. Centanni, Bruno Mondadori, Milano 2002, pp. 55-84.

Saxl [1927] 1985

Fritz Saxl, Macrocosm and Microcosm in Medieval Pictures, conferenza tenuta in tedesco alla Religionwissenschaftliche Gesellschaft di Amburgo, inverno 1927-1928, pubblicata in inglese in Lectures, a cura di G. Bing, The Warburg Institute, London 1957, pp. 58-72; tr. it. di S. Cirri Colli, Macrocosmo e Microcosmo nelle illustrazioni medievali, in La fede negli astri. Dall'antichità al Rinascimento, a cura di S. Settis, Boringhieri, Torino 1985, pp. 47-62.

Saxl [1929] 1985

Fritz Saxl, *The Belief in Stars in the Twelfth Century*, conferenza tenuta in tedesco alla Bibliothek Warburg di Amburgo, inverno 1929-1930, pubblicata in inglese in *Lectures*, a cura di G. Bing, The Warburg Institute, London 1957, pp. 85-95; tr. it. di S. Cirri Colli, *La fede negli astri nel dodicesimo secolo*, in *La fede negli astri. Dall'antichità al Rinascimento*, a cura di S. Settis, Boringhieri, Torino 1985, pp. 175-185.

Saxl [1930] 2002

Fritz Saxl, Lettera di Fritz Saxl alla casa editrice B.G. Teubner, Lipsia (1930 ca.), in Aby Warburg, Mnemosyne. L'Atlante delle immagini, a cura di M. Ghelardi, Nino Aragno Editore, Torino 2002, pp. 137-139.

Saxl [1938] 1990

Fritz Saxl, *The Capitol during the Renaissance: a Symbol of the Imperial Idea*, conferenza tenuta all'Institute of Education di Londra, gennaio 1938, pubblicata in inglese in *Lectures*, a cura di G. Bing, The Warburg Institute, London 1957, pp. 200-214; tr. it. di G. Veneziani, *Il Campidoglio durante il Rinascimento: un simbolo dell'idea imperiale*, in *La storia delle immagini*, Laterza, Roma-Bari [1965] 1990, pp. 186-212.

Saxl [1947] 1990

Fritz Saxl, Continuity and Variation in the Meaning of Images, conferenza tenuta all'Università di Reading, ottobre 1947, pubblicata in inglese in Lectures, a cura di G. Bing, The Warburg Institute, London 1957, pp. 1-12; tr. it. di G. Veneziani, Continuità e variazione nel significato delle immagini, in La storia delle immagini, Laterza, Roma-Bari [1965] 1990, pp. 3-30.

Warburg [1920] 1996

Aby Warburg, Divinazione antica pagana in testi ed immagini dell'età di Lutero, in La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura raccolti da Gertrud Bing, [1966] tr. it. di E. Cantimori, La Nuova Italia, Firenze 1996, pp. 309-390.

Warburg [1929] 2002

Aby Warburg, *Mnemosyne.L'Atlante delle immagini*, a cura di M. Ghelardi, Nino Aragno Editore, Torino 2002.

Warnke [2000] 2002

Martin Warnke, Introduzione, tr. it. di B. Müller e M. Ghelardi, in Aby Warburg, Mne-

mosyne.L'Atlante delle immagini, a cura di M. Ghelardi, Nino Aragno Editore, Torino 2002, pp. XV-XVIII.

ENGLISH ABSTRACT - FRITZ SAXL 'INTERPRETER' OF MNEMOSYNE

Thematic and methodological convergences between Warburg's Bilderatlas and the essays of his closest collaborator

The inherent problems of interpreting Aby Warburg's Atlas of Memoryappear to be not only finding methodological criteria, but also reliable critical references to make up for the state of incompleteness of his work and, apart from his unsystematic notes and isolated reflections, the lack of exegetical and didactical apparatus by his own hand. This essay exposes a few facts that justify attributing a role of critical and descriptive apparatus to some of the works of Warburg's closest collaborator: Fritz Saxl.

Saxl is the acknowledged inventor of what can be defined as the principal structure of the Atlas - the wooden frame covered in black fabric - and the champion of the techniques employed to display the montages as a system for organising and presenting photographs. He also seems to deserve a privileged role as 'interpreter of Mnemosyne'. There are many other factors that would support this definition: chief among them the many roles he carried out at Warburg's side - as a student during the early years of their friendship, and as his interpreter during the years of his sickness, as his assistant and successor, collaborator and advisor, and as secretary and promoter of his works and library. Various writings of Saxl's between 1920 and 1930 explicitly declare their aim to present and explain Warburg's work and the value of his research, the innovative method he introduced and the significance as well as the importance of the function of the library he founded.

Furthermore, the iconological itineraries that weave through the Mnemosyne plates, find in several significant instances of Saxl's studies appropriate documentation and reformulation, especially with regard to the following great themes: astrology and the transmission of astrological symbols; the classical tradition and the propagation of its models and symbols in western learning, particularly during the Renaissance; and the work of Rembrandt and his relationship with the classics.

An analysis of Plate B of Mnemosyne provides several examples of instances that justify establishing interpretative criteria for the Atlas using Saxl's essays as vehicles for close examinations of Warburg's themes.

Bagoa: lo sguardo del ragazzo persiano su Alessandro

Recensione a: Mary Renault, Il ragazzo persiano, Corbaccio, Milano 2005

Giacomo Dalla Pietà, Claudia Daniotti

Sugli scaffali delle librerie che in questi mesi si sono ripopolati dei più diversi volumi intorno ad Alessandro Magno, il romanzo che Mary Renault scrisse nel 1972 e che recentemente è stato riproposto da Corbaccio porta un titolo – *Il ragazzo persiano* – che a prima vista non fa sospettare alcun legame con il grande Alessandro. Se non fosse che il ragazzo persiano in questione, narratore e protagonista di queste pagine, è Bagoa, bellissimo eunuco, favorito del Gran Re Dario prima, e del Re macedone poi; un giovane di cui le fonti antiche raccontano pochissimo ma che viene espressamente ricordato come il solo *eromenos* di Alessandro.

Sullo scarto tra le poche, frammentarie notizie di cui sappiamo e tutto ciò di cui invece non sappiamo nulla ma che potrebbe essere stato – tra il "vero" e il "verosimile" di manzoniana memoria – Mary Renault costruisce un romanzo appassionante e particolarissimo che alla vita di Alessandro Magno riesce a guardare in modo singolare, capace di mantenere ancor oggi tutta la propria freschezza e originalità.

E un Bagoa ormai vecchio che, dalla città di Alessandria d'Egitto in cui si è ritirato, dopo aver seguito il corteo funebre che da Babilonia ha accompagnato il corpo di Alessandro "nella sua dimora d'oro", guarda indietro alla propria vita: per Bagoa Alessandro è dapprima solo un nome, che avanza, implacabile e inarrestabile, verso il cuore dell'impero; è un ragazzo quasi bambino su cui mille voci malsicure si rincorrono incontenibili; infine è il Signore cui Bagoa consacra ogni momento e ogni attenzione, tanto da sorprendersi a chiedere - in un crescendo di toni melensi non di rado insistiti in tutto il corso del romanzo - "pregando un Dio ignoto, che potessimo rinascere insieme".

Nitida è la percezione, davanti al Bagoa di Mary Renault, che qualcosa di Antinoo, amante dell'imperatore Adriano quasi cinquecento anni più tardi, riecheggi anche qui in un incrocio di assonanze e allusioni: non è forse

un caso che una delle immagini più delicate del giovane Bagoa sia quella che ce lo presenta "sul bordo della fontana, nella luce del tramonto"; precisamente come quel giovanetto ancora sconosciuto che Adriano vede per la prima volta "in disparte che, seduto sui bordi della vasca, sfiorava quella bella superficie levigata con le dita". Curioso: perché nella storia della tradizione classica, è Efestione, e non Bagoa, ad essere l'antecedente e il prototipo mitico di Antinoo: la coppia che rinnova quella di Achille e Patroclo – e che si ripropone in Adriano e Antinoo – è formata, appunto, da Alessandro ed Efestione, senza alcun ricordo e alcun posto per Bagoa.

La luce che illumina Alessandro in queste pagine è una luce trasversale, indiretta, quasi scorciata, inaspettata: questa luce è lo sguardo di Bagoa, che tutto legge e con intelligenza osserva, ma che non può che filtrare e comprendere tutto, ancora e sempre, alla maniera persiana. Alessandro, che arriva da un paese lontano che i persiani sanno a stento collocare in un qualche luogo geografico, appare ai suoi occhi, al loro primo incontro, "uno straniero"; qui, con significativo capovolgimento, i "barbari" sono i Greci, rozze e incivili sono le loro abitudini e le loro usanze, inconcepibile ed empia resta, allo sguardo persiano, la concezione della sovranità di cui i Greci sono portatori: *primus inter pares*, questo è Alessandro, capace di amare con fedeltà e tenerezza quasi incomprensibili un vecchio cavallo nero, Bucefalo, che però, riconosce Bagoa, "sapeva cose, di lui, che a me non erano mai state note".

Mary Renault sceglie, per raccontare di Alessandro, di mettersi, lei occidentale, in una prospettiva persiana o più generalmente orientale, rifacendosi in qualche modo a una finzione letteraria cara nel corso dei secoli all'Occidente, le cui origini possono farsi risalire a Erodoto ed Eschilo.

Cambellotti a Palermo

Recensione alla mostra: "Artista di Dioniso. Duilio Cambellotti e il Teatro greco di Siracusa (1914-1948)", Palermo, Teatro Politeama, 29 Marzo / 25 Settembre 2005

Simona Dolari

L'opera artistica di Duilio Cambellotti per il Teatro greco di Siracusa torna alla ribalta nel suggestivo scenario del Salone degli Specchi del Teatro Politeama, nel cuore di Palermo. Dopo la bella antologica di Ragusa del 2003 e l'allestimento nel Museo e Centro Studi INDA di Siracusa del 2004, la mostra palermitana indossa una nuova veste, ancora più ricca e prestigiosa grazie soprattutto agli inediti concessi dall'Archivio Cambellotti di Roma.

Seguendo proprio lo spirito dell'artista, la ricca esposizione si sviluppa e si snoda in maniera scenografica al centro del Salone degli Specchi e nel loggiato esterno del teatro, proponendo così una messa in scena coinvolgente e un dialogo costante con la città, proprio secondo l'ideale estetico di Cambellotti.

Artista di Dioniso. Duilio Cambellotti e il Teatro greco di Siracusa (1914-1948) rende testimonianza delle dieci stagioni teatrali in cui il Maestro lavorò come scenografo per il Teatro greco di Siracusa. È un approfondito saggio del lungo e coinvolgente percorso di un artista poliedrico e impegnato, che seppe elaborare una nuova idea di teatro contro "l'inutilità e il danno dell'archeologia" e ogni forma di macabra "riesumazione dell'antico".

L'itinerario propone una suddivisione in dieci teche (Salone degli Specchi), con l'aggiunta di un nuovo spazio, l'undicesima 'stanza'. A Palermo infatti sono stati esposti anche i materiali progettati dall'artista tra il 1928 e il 1929 per un allestimento, mai realizzato, del Prometeo incatenato di Eschilo.

Si tratta di disegni a china acquerellati di notevoli dimensioni che illustrano con un'iconografia moderna alcune delle parti più intense del dramma (Prometeo e Io, Prometeo e le Oceanine, Prometeo e Oceano, Prometeo ed Efesto, Forza e Potere); presente anche il plastico di scena in gesso, che mostra una suggestiva ipotesi di scenografia, dalla assoluta essenzialità scevra di ogni minimo accenno di orpello archeologico. Isolati picchi montuosi di un denso colore grigio scuro fanno da sfondo ai racconti del Titano ribelle, condannato a un destino di solitudine e di punizione per aver consegnato agli uomini la chiave della conoscenza. E un oltraggioso vestito rosso fuoco, quasi una tuta o una guaina, come si vede dai bozzetti, cattura l'attenzione dello spettatore su questo mitico personaggio che Cambellotti intrappola completamente tra le rocce, ad esclusione delle braccia e soprattutto della testa che, come sede del pensiero, nessuna catena materiale riuscirà mai a trattenere.

La cura artistica e la sensibilità pittorica che si notano in questi materiali, più vicini a quadri che a bozzetti tecnici, sono il segno della grande attenzione che Cambellotti, artista "irregolare" come lui stesso amava definirsi, prova per la vicenda di Prometeo, per antonomasia il primo, mitico "irregolare" della storia.

Quella strana intimità tra l'occhio e l'oggetto contemplato

Recensione a: Andrea Pinotti, *Quadro* e *tipo. L'estetico in Burckhardt*, Editrice Il Castoro, Milano 2004

Daniela Sacco

Nel suo ultimo contributo Andrea Pinotti delinea l'orizzonte di pensiero che come matrice sottesa alle speculazioni di Jacob Burckhardt ha dato forma al suo più grande contributo per la storia del pensiero: l'assunto per cui la ricerca artistica è inscindibile da quella storico-culturale. L'autore ci svela inoltre come questo orizzonte di pensiero, questa qualità dello sguardo, sia connotata in modo peculiarmente filosofico, oltre e forse malgrado le stesse intenzioni dello storico della cultura.

Lungo la stessa traccia che ha permesso di interpretare Aby Warburg come erede della complessa e variegata eredità morfologica goethiana [cfr. A. Pinotti, *Memorie del neutro. Morfologia dell'immagine in Aby Warburg*, Mimesis, Milano 2001], Pinotti individua in Burckhardt un'estetica dell'immagine e della sua storia fondata su di un'osservazione tipologica dei fenomeni storico-culturali e storico-artistici, tale che questi non si esauriscono nella mera empiricità fattuale ma rimandano a una idealità, una tematicità senza però sconfinare in una teorizzazione metafisica. Lo studio nasce dall'analisi di scritti minori elaborati per una serie di lezioni tenute all'Università di Basilea tra il 1863 e il 1872 sull'Estetica delle arti figurative che l'autore mette in dialogo con gli scritti sullo Studio della Storia.

Se la riflessione volta alla morfologia dell'immagine in Warburg (Memorie del neutro) privilegiava soprattutto i concetti di originale, polarità, energia, simbolo, questo studio su Burckhardt si concentra sulla specificità dello sguardo tipologico partendo però da una consapevolezza fondamentale comune anche a Warburg, ossia la centralità del pathos come componente distintiva e quindi costante dell'umano: "Il nostro punto di partenza: l'unico centro permanente e almeno per noi possibile: l'uomo che patisce, che anela e agisce, l'uomo qual è, qual è sempre stato e sempre sarà". Quell'uomo eterno di cui l'arte e la cultura greca sono riuscite

a dare un fedele ritratto. Questo è, come ha riconosciuto in modo stringente Karl Löwith, il punto di partenza per la considerazione della storia e dell'arte di Burckhardt, e di seguito per l'individuazione della traccia morfologica che da queste premesse teoriche Pinotti sviluppa.

Arte e storia sono intese come discipline 'patologiche' in quanto indagate lungo le traiettorie della vitalità del pathos che come fonte di senso connette gli eventi tra loro cercando una continuità tra passato e presente; l'opera è riattivata tanto come fonte di senso eterna quanto di volta in volta storicamente differente; l'arte si appropria del dato storico elevandolo alla categoria dell'universale, e in questo modo, nella codeterminazione di passato e presente si profila la figura dialettica di eternità e storicità. Nella tensione polare di eterno e transeunte si dipana il continuo mutamento del fenomeno che si fa tipo nella perpetua trasformazione dell'orizzonte della storicità. In un tale orizzonte fenomenico, dove l'attenzione, liberata dalla dittatura della forma stabilita una volta per tutte ab origine, si sofferma sulle variazioni della Bildung, è impedita la deriva idealista (ovvero, per simmetrico converso, realista) ed è richiesta una concezione estetica anti-mimetica. Burckhardt rifiuta il concetto di mimesis nell'accezione copiativa del termine che presuppone una realtà esterna o interna preesistente alla creazione. La creazione artistica è autonoma e sempre innovativa anche quando è volutamente ripetitiva. Per questo, tra le arti figurative elegge l'Architettura all'"artistico tout court".

Nell'approccio morfologico di Burckhardt il tipico, assunto quindi nella dimensione della storicità, implica una dialettica tra le componenti sincroniche e quelle diacroniche, cronologiche della temporalità, tra la costanza, la ripetizione e la trasformazione delle forme; tale dialettica ha come esito non tanto la spiegazione eziologica di eventi o la loro ricostruzione, quanto la composizione di quadri, ossia sinossi coerenti, in una visione d'insieme non costretta da un sistema.

Visione, appunto: è questo il termine chiave, ciò che lo stesso Burckhardt riconosce come sua propria "esclusiva inclinazione", e che indica la via privilegiata alla conoscenza del mondo storico e dell'arte. È la visione 'immaginifica' - che produce immagine e che si serve della fantasia per "riempire i vuoti della visione stessa", che connette e distingue, che individua tipi nella sintesi di particolare e universale, che coglie nella metamorfosi transeunte di immagini l'essenza duratura dell'esistenza storica, la componente propriamente sovrastorica.

Ma questa visione immaginifica, questo sguardo tipologico, questa prospettiva morfologica, hanno una paternità e un'origine storico-culturale ben precise: la grecità, o meglio quel 'modello greco del sapere' come lo definisce Löwith che, in qualità di ottica simbolica, ha la sua origine nel mito classico, e segnatamente nel mito greco. La distinzione della cultura greca rispetto ad altre tipologie culturali, pur rilevanti in uno sguardo d'insieme volto al molteplice, e la sua elezione sono essenziali nel pensiero di Burckhardt. L'oggetto privilegiato e costante della sua opera omnia, i Greci, risulta così al tempo stesso modello epistemologico e guida del suo metodo, la via che conduce alla comprensione della vita e dell'uomo di tutti i tempi, il "greco eterno".

Le Muse secondo Lomazzo

Recensione a: Giovanni Paolo Lomazzo *Della Forma delle Muse*, nuova edizione a cura di Alessandra Ruffino, La Finestra, Trento 2002

Elisa Bastianello

Giovanni Paolo Lomazzo è il meglio noto autore dell'*Idea Del Tempio della Pittura* e del *Trattato della Pittura*, scoltura ed architettura, di cui il *Della forma delle Muse* del 1591 rappresenta a tutti gli effetti l'ampliamento del XVII capitolo, un trattatello di iconografia, nell'originale meno di quaranta pagine: un saggio monografico, monotematico, edito in tempi moderni solo nella corpulenta edizione in due volumi degli Scritti sulle arti uscita trent'anni fa a cura di Roberto Paolo Ciardi.

Questa nuova edizione – curata da Alessandra Ruffino per la Collana "Archivio Barocco" in collaborazione con il Centro Studi Archivio Barocco dell'Università degli Studi di Parma – diviene quindi un vero strumento per gli studiosi, essendo l'accesso a questo tipo di testo sempre ostico: l'emozione e il timore reverenziale di maneggiare una cinquecentina è sempre molto grande, ma le norme che nelle biblioteche regolano l'accessibilità ai testi antichi li rendono strumenti di ricerca poco utilizzabili; d'altro canto le edizioni disponibili nel migliore dei casi sono copie anastatiche e obbligano quindi il lettore alla faticosa lettura dei caratteri tipografici e della variabile ortografia del tempo. Non possiamo quindi non essere grati a chi si sobbarca l'onere di una nuova edizione, con trascrizione del testo e apparati critici.

I trattati di iconografia rinascimentali sono infatti per chi si occupa di storia dell'arte dei 'manuali per l'uso', con cui tentare di dipanare le complesse sottotrame che le raffigurazioni celano.Qual è dunque la Forma delle Muse? Dice Lomazzo, tra l'altro:

"Si descrivono da Luciano col volto pudico e riverendo, sempre a' studii, e sempre a' canti intente, e per la ben voglienza, loro sororia, sendo sempre insieme furon dette (secondo Plut.) 'Musæ' quasi 'Homusæ'. Si fecero alate, gioveni e belle come ninfe vaghe (come nota anco il Cartari) coronate di diversi frondi, talora di palma e con una penna in capo per alludere alla vittoria delle piche, raccolta fra gli altri da Ovidio, o delle Sirene".

È questo un trattato di "iconosofia", secondo il termine reinventato dalla curatrice della nuova edizione, Alessandra Ruffino, che così sintetizza il pensiero di Lomazzo espresso nel testo: "Il piccolo trattato si presenta come un mosaico, un collage (spesso maldestro per la verità) di assortite citazioni. In esso, che appare 'ossessivamente compilatorio' e discontinuo fino al fastidio, potremmo leggere il tentativo [...] di profilare un filosofia dell'immagine, una iconosofia". E, più oltre:

"Se il *Della forma delle Muse* fosse un museo, sarebbe un museo noiosissimo e sarebbe, tuttavia, un museo nuovo perché non più impostato solo sul paragone con la Natura, ma su un concetto di imitazione inclusivo, e messo in costante rapporto con l'immaginativa".

Come si può intuire, è questo un testo che non si presta a una lettura agevole e che, a dispetto del titolo originale (*Opera vtilissima a pittori & scoltori*) non presenta una raccolta di illustrazioni ma una collazione di citazioni, spesso contrastanti, che lo rendono più simile a una raccolta, a un museo testuale e cartaceo, piuttosto che a un trattato.

Sottolinea la Ruffino che "il trattatello delle Muse, dicevamo, è soffocante e faticato", ma aggiunge poi: "i trattati del Cinquecento però non vanno riaperti per compiacersi dei loro bei testi, ma per trarne dei problemi".

RIFERIMENTI SITOGRAFICI

La Finestra. E-mail: info@la-finestra.com (si consiglia di fornire questi dati alla libreria di fiducia, per velocizzare l'ordine).

Edizione online del trattato: anastatica su Gallica

Cartari, Le imagini de i dei de gli Antichi: Gallica

Imagines deorum, qui ab antiquis colebantur: Gallica

Ripa, Iconologia overo descrittione dell'imagini universali cavate dall'antichita et da altri luoghi: Gallica

Recenti scoperte dai papiri di Ossirinco

Recensione all'articolo di David Keys e Nicholas Pyke su "The Independent" del 17 aprile; ripreso il 19 aprile da Alessio Altichieri per il "Corriere della Sera"

Anna Banfi

Il 17 aprile "The Independent" pubblica un articolo di David Keys e Nicholas Pyke in cui si annuncia una scoperta sensazionale: una nuova tecnica, definita multi-spettro, permette di ricostruire, attraverso la lettura a raggi infrarossi, le lettere prima illeggibili dei papiri. L'articolo viene ripreso il 19 aprile dal "Corriere della Sera" che, attraverso le parole di Alessio Altichieri, riferisce i risultati della ricerca. Al centro della scoperta scientifica ci sono, in particolare, i papiri di Ossirinco, quattrocentomila frammenti trovati a partire dal 1896 da due archeologi inglesi, Bernard Grenfell e Arthur Hunt, in una discarica di Ossirinco, città dell'Alto Egitto fiorente in età ellenistica.

Con la nuova tecnica di lettura e grazie alla collaborazione tra Dirk Obbink, professore di papirologia al Christ Church College di Oxford, e l'università americana Brigham Young dello Utah, ha preso il via una nuova fase di studio dei papiri: le parti illeggibili, perché usurate dal tempo, sono lette dal computer che, sospendendo tra due vetri i papiri e fotografandoli con il nuovo trattamento, aggiunge, intuendole, le lettere smarrite. Questi recenti studi hanno portato alla luce diversi frammenti fino ad ora sconosciuti: alcuni versi di una tragedia di Sofocle dal titolo Epigonoi, alcuni frammenti di Euripide e di Esiodo ("unknown material by Euripides" e "work by the 7th-century BC poet Hesiod", come riporta l'Independent), altri di Luciano e di Partenio di Nicea.

Numerose, ovviamente, le reazioni alla notizia riportata dal giornale inglese. Da una parte, c'è chi sostiene l'eccezionalità della scoperta e ne sottolinea fin da ora l'enorme potenziale e i risultati già raggiunti: indicativo, in questo senso, è l'entusiasmo di Richard Janko, studioso che dall'Inghilterra si è trasferito all'Università del Michigan e che ha accolto la notizia con profondo ottimismo. Non manca chi, però, legge l'articolo dell'Independent come pura propaganda per gli studiosi di Oxford che si apprestano alla pubblicazione del volume 69 dei papiri di Ossirinco. Il

progetto di ricerca degli studiosi di Oxford data infatti al 2002, quando già si utilizzavano questi metodi di lettura: perché parlare proprio oggi di questi strumenti come di una novità assoluta, quando invece sono già stati utilizzati per precedenti letture?

I più cauti interpretano l'entusiasmo dei ricercatori inglesi semplicemente come una legittima soddisfazione per alcuni risultati conseguiti: attraverso questa tecnica è stato possibile raffinare precedenti letture e identificare nuovo materiale, sia letterario che documentario. Lo stesso Dirk Obbink è intervenuto in internet, sulla Papy-List, per criticare l'eccessiva enfasi con cui la stampa londinese ha dato la notizia ("reported enthusiastically, if selectively"). Lo studioso ha riassunto così la ricerca: all'inizio di aprile un team della Brigham Young ha ripreso digitalmente, sull'intero spettro di luce dall'infrarosso all'ultravioletto, alcuni papiri di Ossirinco della Sackler Library e il papiro ercolanense della Bodleian Library. Il risultato di queste indagini è tuttora in analisi, ma Obbink è abbastanza ottimista ("The results were of mixed success"; "We made significant - and sufficiently exciting - advances").

Per risultati scientifici più precisi, bisogna attendere il 16 maggio, quando Obbink parlerà ad Oxford dei suoi recenti studi sui papiri. Non ci resta che aspettare.

P&M | Una campagna virgiliana della Regione Lazio

Federica Pellati

Lo scorso novembre la Regione Lazio lanciava Carta Senior, un'iniziativa che consente ai pensionati sociali di viaggiare gratuitamente sui mezzi di trasporto pubblico. Nella campagna pubblicitaria curata dalla sede romana dell'agenzia J. Walter Thompson compare come visual una rielaborazione grafica del gruppo Enea, Anchise e Ascanio di Gian Lorenzo Bernini. Siamo di fronte a una doppia citazione erudita: un noto episodio dell'Eneide virgiliana tradotto visivamente da un 'classico' dell'arte romana del Seicento, il capolavoro berniniano di Galleria Borghese.

Grazie alle informazioni e al materiale gentilmente concessi dalla JWT, si è avuto modo di chiarire le ragioni che hanno condotto a questa scelta e il suo significato. L'idea di incentrare il testo pubblicitario sulla figura di Enea con il padre Anchise sulle spalle nasce in modo curioso da una suggestione colta tra le pagine dell'opera di Oswald Spengler Il tramonto dell'Occidente dall'Account Supervisor JWT durante il periodo di ideazione della campagna, e proposta al team creativo che ha quindi deciso di svilupparla.

L'immagine di Enea che fugge da Troia in fiamme per portare in salvo il figlio Ascanio, con Anchise che stringe a sé i numi tutelari – sacro simbolo di continuità – e prelude, secondo l'epopea virgiliana, alla nascita di Alba Longa, della gens Iulia e infine della civiltà romana intera, è stata scelta perché ritenuta adatta a rappresentare al meglio le finalità assistenziali dell'iniziativa, e il senso di tradizione legato alla campagna istituzionale della Regione Lazio. Si innesca così una metafora che punta a sottolineare il valore dell'anziano come fondamento della società, con particolare riferimento a quella dell'antica Roma. L'obiettivo della campagna è quello di trasmettere agli anziani la sensazione di appartenere a una società che li stima e li sostiene, proiettandoli nella Classicità attraverso la tradizione artistica romana e celebrandoli come una sorta di casta di privilegiati: non vecchi ma "seniores".

Per tradurre visivamente la citazione virgiliana viene utilizzato il gruppo

scultoreo di Bernini, un'opera riconoscibile e fortemente legata al contesto territoriale, che attraverso la sua auctoritas si fa veicolo del messaggio. La campagna sembra rivolgersi a un pubblico di ultrasessantacinquenni beneficiari del servizio. La scelta dell'episodio dell'Eneide, associato alla citazione di Bernini, potrebbe apparire azzardata: un linguaggio troppo ostico, visto il target di riferimento, che rischia di non venire compreso, limitandosi alla semplice percezione (trasmissione) del messaggio: un giovane che porta sulle spalle un vecchio.

Secondo Annamaria Testa (La parola immaginata) la comunicazione pubblicitaria "va fatta in modo comprensibile, tenendo conto del sistema di valori, del livello culturale e della capacità percettiva del target. In caso contrario, le immagini non verrebbero comprese correttamente". È auspicabile cercare una cooperazione interpretativa da parte del lettore: "se chi legge partecipa al gioco dei significati, la comunicazione acquista forza: quella che le deriva dalla complicità del lettore che l'ha compresa, smontata, rimontata e, infine, fatta propria".

E fuor di dubbio che chi percepisce l'immagine, la comprende e ne completa il significato attingendo al proprio bagaglio culturale se la ricorderà più facilmente. Ma questa apparente incongruenza cessa d'essere se si considerano alcuni aspetti. Per informare il target anziani del servizio è stata predisposta un'apposita lettera, recapitata a ciascun assistito e alla sua famiglia: la campagna non è quindi più rivolta soltanto ai reali beneficiari, ma si estende piuttosto a tutti i cittadini della regione, e indirettamente a opinion makers, stampa, enti pubblici e aziende private.

Il duplice rimando erudito al racconto di Virgilio e alla scultura del Bernini è, a questo punto, perfettamente adeguato ai nuovi interlocutori, e in questo modo viene raggiunto l'obiettivo strategico e politico di consolidare l'immagine di un'istituzione che vuole apparire sempre più attenta alle tematiche sociali e rafforzare, al contempo, il senso di appartenenza alla comunità regionale. Proiettandosi nel classico e nell'antico.

Si ringrazia per l'indispensabile contributo il Dr. Giuseppe Salinari.



pdf realizzato da Associazione Engramma e da Centro studi classicA Iuav progetto grafico di Silvia Galasso editing a cura di Chiara Vasta Venezia • maggio 2018

www.engramma.org

luglio/agosto **2005**

La Rivista di Engramma n 42

Agnoletto | Borga | Comacchio | Pedersoli | Viero | Zonta Huber | Puppi

ENGRAMMA 42

A CURA DEL SEMINARIO MNEMOSYNE

Direttore monica centanni

REDAZIONE

Sara Agnoletto, Maria Bergamo, Lorenzo Bonoldi, Giulia Bordignon, Monica Centanni, Giacomo Dalla Pietà, Claudia Daniotti, Luana Lovisetto, Katia Mazzucco, Giovanna Pasini, Alessandra Pedersoli, Federica Pellati, Valentina Rachiele, Daniela Sacco, Linda Selmin, Elizabeth Thomson, Luca Tonin

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. 42 • luglio/agosto 2005 www.engramma.it Sede legale | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia Redazione | Centro studi classic
A 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 | IL LAVORO DI RICERCA ATTORNO A *La Calunnia di Apelle* di Sandro Botticelli. Editoriale a cura del Seminario di Tradizione classica
- 9 | Diario di Lavoro del Seminario sulla *Calunnia di Apelle* (settembre 2001 / Luglio 2005)
 Alessandra Pedersoli
- 15 | Una galleria delle *Calunnie di Apelle*: fonti iconografiche e testuali (1408-1875) Sara Agnoletto
- 45 | La Calunnia di Apelle: recupero e riconversione ecfrastica del trattatello di Luciano in Occidente Sara Agnoletto
- 59 | Una nuova campagna fotografica sulla *Calunnia di Apelle* di Sandro Botticelli agli Uffizi
 Mosè Viero e Alberto Zonta con la collaborazione di Gionata
 Comacchio
- 69 | Donne abbandonate sul fondale della *Calunnia* di Botticelli Mosè Viero
- 79 | La quinta giornata del *Decameron* di Boccaccio: un ipertesto del fondale della *Calunnia*Mosè Viero
- 111 | Le fatiche della battaglia anziché le sofferenze della malattia (*in acie/macie*) Elisabetta Borga

117 | ESPERIDI | I PIEDI DEL 'CALUNNIATO' E I PIEDI DI CRISTO Alberto Zonta

Il lavoro di ricerca attorno a La Calunnia di Apelle di Sandro Botticelli. Editoriale di Engramma n. 42

a cura del Seminario di Tradizione Classica

La Rivista di Engramma dedica questo numero monografico alla fortuna e alla tradizione delle fonti letterarie e iconografiche della *Calunnia di Apelle*.

Nel IV secolo a.C. Apelle, pittore di corte di Tolomeo, dipinge un quadro a soggetto allegorico, intitolato *La Calunnia*. A distanza di secoli, nel II secolo d.C. Luciano di Samosata descrive in una sua *ekphrasis* l'opera del famoso pittore ellenistico e il suo significato iconografico e iconologico. Dal primo Quattrocento l'esempio lucianeo, recuperato dagli umanisti e citato anche da Leon Battista Alberti come modello di pittura antica, è il tramite per la riconversione in immagine del soggetto ellenistico da parte degli artisti rinascimentali, in gara con i grandi maestri del passato.

A partire dal settembre 2001 all'interno del Seminario di Tradizione Classica si è costituito un gruppo di ricerca per l'analisi della *Calunnia* da un punto di vista iconografico, testuale, iconologico. Questo numero di *Engramma* raccoglie una prima serie di contributi che convergono intorno alla più celebre e nota raffigurazione della *Calunnia*: il dipinto di Sandro Botticelli (Seminario Calunnia di Apelle: Diario di lavoro settembre 2001 / luglio 2005).

Si presentano qui i risultati di <u>una nuova campagna fotografica</u> sull'opera botticelliana, realizzata *ad hoc* da Engramma per approfondire l'analisi del 'testo' figurativo, e si relaziona sull'indagine del contesto storico e artistico dell'opera.

Il lavoro di studio dei dettagli – filologici e figurativi – ha portato frutti diversi: da una parte ha precisato <u>le varianti testuali della traduzione</u>

<u>umanistica</u> del passo ecfrastico, dall'altra ha aperto <u>nuove prospettive di</u> <u>ricerca iconografica</u> delle singole figure.

Lo sfondo del dipinto, una sorta di 'ipertesto' animato da figure all'antica, viene analizzato sia in relazione ai soggetti (per esempio <u>la Pathosformel</u> 'donna abbandonata'), sia in relazione alle sue possibili fonti letterarie, soprattutto <u>il Decameron di Boccaccio</u>.

<u>La rubrica 'Gallerie'</u> presenta infine un importante contributo alla storia della fortuna dell'opera a partire dal recupero del testo di Luciano (a corredo delle immagini sono le traduzioni rinascimentali del passo in latino, italiano, francese, tedesco) fino alle versioni ottocentesche.

Tutti i contributi presentati in questo numero fanno parte del più ampio progetto di ricerca del Seminario di Tradizione Classica, tuttora in corso: prevista a breve è la pubblicazione di un'altra serie di approfondimenti tra cui un *rendering* sul dipinto botticelliano e una galleria di ritratti di umanisti protagonisti del contesto storico-culturale del Rinascimento fiorentino.

Diario di lavoro del Seminario sulla *Calunnia di Apelle* (settembre 2001 / luglio 2005<u>*</u>)

a cura di Alessandra Pedersoli

I. SETTEMBRE 2001/PRIMAVERA 2002

È il 26 settembre 2001 quando un gruppo di studenti e ricercatori di Iconologia e Tradizione Classica si riunisce per la prima volta presso la sede di San Sebastiano dell'Università Ca' Foscari di Venezia per discutere della *Calunnia di Apelle* di Sandro Botticelli. Prende forma il progetto di dedicare alla celebre tavola rinascimentale un seminario di ricerca *ad hoc.* La scelta del tema ricade proprio sulla *Calunnia di Apelle* in quanto opera eccezionale e paradigmatica sotto il profilo tematico e metologico: caso esemplare di un processo di intreccio di fonti letterarie e iconografiche e di un particolare clima culturale.

L'obiettivo è delineare lo *status quaestionis* sul tema; tracciare un percorso originale di ricerca; sperimentare un metodo di studio e di lavoro comune. Vengono individuati alcuni temi e problemi attorno ai quali articolare i lavori del seminario:

Le fonti del dipinto;

Il rapporto tra fonti testuali e fonti iconografiche;

Le altre *Calunnie* ante e post Botticelli;

Il contesto filosofico, artistico e letterario: Botticelli e la sua cerchia; Lo studio del fondale del dipinto (finora poco studiato e di difficile comprensione) come una sorta di ipertesto.

Da subito si evidenzia la necessità di una nuova campagna fotografica per studiare i particolari del dipinto (poco apprezzabili nelle riproduzioni disponibili). Nei successivi incontri seminariali, che si svolgono tutti i mercoledì dalle 11 alle 13 presso la sede veneziana di San Sebastiano, vengono enumerati e suddivisi i temi di lavoro:

raccogliere informazioni per la realizzazione di una nuova campagna fotografica, anche a raggi x, del dipinto;

approfondire il particolare contesto filosofico: il neoplatonismo fiorentino; raccogliere e organizzare il repertorio iconografico relativo al soggetto; approfondire la poetica artistica di Botticelli;

raccogliere i ritratti e gli autoritratti realizzati da Botticelli;

costituire un repertorio di ritratti dei contemporanei di Botticelli;

studiare le vicende storiche;

indagare la committenza e la storia del dipinto;

indagare le simbologie di colori e vesti;

approfondire i temi mitologici e agiografici trattati nel dipinto;

indagare le fonti letterarie e l'eventuale relazione con l'*Hypnerotomachia Poliphili*;

isolare le *Pathosformeln*;

approfondire lo studio dei soggetti: le contrazioni iconografiche;

approfondire lo studio dei soggetti: gli incontri dio/mortale;

approfondire lo studio dei soggetti: cacciatrici e cacciatori di teste;

approfondire lo studio dei soggetti: satiro/ninfa;

approfondire lo studio dei soggetti: Priapo/Vesta;

approfondire lo studio dei soggetti: Zeus-satiro/Antiope.

Un testo di riferimento è quello di Stanley Meltzoff, Botticelli, Signorelli and Savonarola. Theologia poetica and painting from Boccaccio to Poliziano, Firenze 1987, che offre nuovi spunti di riflessione: le corrispondenze della versione volgare e latina del De pictura di Leon Battista Alberti – in particolare per il passo in cui il celebre letterato e umanista invita gli artisti a esercitarsi sul tema specifico della Calunnia di Apelle – e il dibattito letterario tra Savonarola e Poliziano. Le fonti individuate per leggere i soggetti dello sfondo sono: Giovanni Boccaccio, Genealogia Deorum gentilium, Coluccio Salutati, De laboribus Herculis e Cristoforo Landino, Commento sopra la Comedia. Si discute la committenza: chi può aver chiesto a Botticelli un dipinto, che ha pure dimensioni molto ridotte, con un soggetto simile? Approfondimento sull'albero genealogico della famiglia Medici. Viene anche discussa la possibilità che lo sfondo appartenga a un'altra mano.

Dal 27 febbraio 2002 il seminario diviene anche parte del corso di laurea specialistica di Conservazione dei Beni Culturali di Ca' Foscari, per l'esame di Storia della Tradizione Classica nell'arte europea di Monica Centanni. Negli incontri settimanali i ricercatori hanno la possibilità di relazionare sullo stato della ricerca e l'avanzamento dei lavori, chiarire dubbi, porre nuovi temi di approfondimento, sviluppare nuovi percorsi di ricerca. A turno chi è più avanzato nei lavori tiene una relazione e si con-

fronta con gli altri. Il percorso di lavoro, che agli inizi sembrava troppo ambizioso e difficile, va configurandosi e appianandosi. I nuclei di ricerca principali si circoscrivono all'aspetto iconografico (studio della ritrattistica per individuare eventuali citazioni nella *Calunnia*) e filologico (il passo del *De pictura* di Alberti).

II. PRIMAVERA 2002/INVERNO 2003

Dall'estate 2002 alla primavera 2003 il seminario ha una battuta di arresto, ma le ricerche non si interrompono e alcune vanno a confluire in tesi di laurea quadriennali e specialistiche (Sara Agnoletto, Elisabetta Borga, Chiara Ferraresi). Dal mese di marzo 2003 il seminario, seguendo il trasferimento del corso di Monica Centanni e del Seminario di Tradizione Classica, si sposta a Ca' Badoer, presso il Dipartimento di Storia dell'architettura dello Iuav.La nuova collocazione nel DSA apre, anche per il Seminario Calunnia, l'opportunità di coinvolgere nelle ricerche e nelle discussioni studiosi e studenti di formazione diversa. L'opera di Botticelli viene sottoposta anche allo sguardo degli architetti e l'analisi architettonica apre nuovi scenari di analisi, soprattutto per il fondale. Il 26 maggio 2003 viene realizzata la campagna fotografica, grazie alla disponibilità, alla generosità e alla bravura di un gruppo di studenti che compiono una spedizione a Firenze e fotografano l'opera in tutti i dettagli; per valorizzare il nuovo materiale raccolto si pensa anche a una mostra da allestire presso il Dipartimento di Storia in cui vengono anche presentati in forma di tavola i lavori di ricerca in corso sul tema della Calunnia.

Nel frattempo i materiali del seminario sono confluiti in una ricca dispensa di testi/schemi/immagini e gli esiti di alcune ricerche già in avanzato stato di configurazione:

- 1. appunti dal Diario di ricerca del Seminario;
- 2. schema interpretativo di partenza dell'opera;
- 3. breve bibliografia ragionata;
- 4. status quaestionis critico e schede bibliografiche sui principali saggi;
- 5. testi sulla Calunnia di Apelle;
- 6. gallerie di Calunnie;
- 7. biografie dei Medici e degli umanisti;
- 8. tavole dei ritratti;
- 9. Boccaccio e La calunnia di Apelle;
- 10. approfondimenti;
- 11. relazione della campagna fotografica.

I lavori del Seminario Calunnia riprendono nell'autunno 2003 nell'aula giardino del Dipartimento di Storia dello Iuav. In parallelo, nella stessa sede si tiene in quei mesi un seminario su Leon Battista Alberti che offre numerosi spunti e arricchimenti alle indagini. Di volta in volta vengono ripresi e approfonditi i diversi nuclei tematici e si pensa di pubblicare in *Engramma* le gallerie di immagini di umanisti e di Calunnie. L'idea iniziale è di configurare una sorta di ipergalleria, anche costruita come tavola o albero tematico, chiara e flessibile: come riferimento di base si ha la tesi specialistica di Sara Agnoletto, configurata proprio come una 'Galleria' di *Calunnie di Apelle*. Nel frattempo si concretizzano anche altri lavori di approfondimento che potrebbero, con forme diverse, apparire in *Engramma*. Prende forma l'idea di realizzare un numero monografico dedicato alla *Calunnia* e da una prima ricognizione sui materiali viene redatta una lista di possibili contributi suddivisi in Saggi, Esperidi, Gallerie.

III. PRIMAVERA 2004/ESTATE 2005

Tra la primavera e l'estate 2004 il seminario arriva a un punto di svolta: si decide di chiudere provvisoriamente la ricerca e di organizzare i suoi prodotti in un numero monografico di *Engramma*. La struttura completa del numero viene progettata secondo questa articolazione:

GALLERIE

Regesto completo delle Calunnie (Sara Agnoletto); Ritratti di umanisti (Luana Lovisetto).

SAGGI

Campagna fotografica, con diario (Mosè Viero, Alberto Zonta);

Tre note sul testo della Calunnia: 1. Carteggio Querini-Guarino; 2.

Errore paleografico di Alberti acie/macie; 3. Oscillazioni tra personificazione maschile e femminile di Phthonos nell'iconografia del XV secolo: Invidia/Livor (Elisabetta Borga);

Una citazione della Calunnia nel Poemetto di Psyche e Cupido di Niccolò da Correggio (Monica Centanni);

Donne abbandonate nel fondale della *Calunnia* di Botticelli (Mosè Viero);

Boccaccio, Decameron giornata V: un ipertesto del fondale della Calunnia (Mosè Viero);

Il riconoscimento di una nuova Calunnia in un ciclo di Adolfo Venturini per Cesare d'Este (Chiara Ferraresi);

Boccaccio come autorità per l'ammissibilità dei miti antichi nella Firenze

degli anni novanta del XV secolo (Valentina Sinico);

Il problema dell'autore del fondale della Calunnia: Botticelli miniatore e i casi di collaborazione di Botticelli con aiuti (Alessandra Pedersoli et al.); Modelli architettonici antichi – reali e teorici (Alberti) – per l'ambientazione della Calunnia botticelliana (Aa.Vv.);

Rendering sul fondale della Calunnia (Valentina Rachiele);

Bibliografia ragionata sulla Calunnia (Seminario di Tradizione Classica).

ESPERIDI

Gesto dell'orante (Seminario di Tradizione Classica);

Puntare il dito al cielo: il gesto della rivelazione (Seminario di Tradizione Classica);

I piedi del Calunniato e i piedi del Crocifisso (Alberto Zonta).

Durante l'autunno 2004 e fino a primavera 2005 si discute sui singoli contributi e sull'impianto generale del numero: un punto in discussione è l'individuazione di una formula grafica che possa valorizzare e rendere fruibili i materiali della campagna fotografica e che sia utile per revisionare i testi prodotti. L'attenzione è rivolta soprattutto alle immagini della campagna fotografica: ogni particolare, soprattutto i rilievi dello sfondo, è isolato in dettaglio e si rende necessaria una digitalizzazione ad alta definizione delle diapositive per isolare ogni riquadro del fondale e la realizzazione di una 'griglia' da cui linkare le singole sezioni. Grazie all'aiuto di tecnici esperti nel campo del trattamento digitale delle immagini il lavoro si presenta lungo, quindi viene ritardata l'uscita del numero monografico. Nel frattempo l'Ufficio Tecnico degli Uffizi di Firenze ha predisposto una campagna fotografica sull'opera, di cui contiamo di aver presto disponibilità.

Alcuni lavori di ricerca, ancora in corso di perfezionamento, non entrano nel numero monografico 42 di *Engramma*, in programmazione per l'estate. In particolare vengono rimandati all'autunno 2005: la pubblicazione del *rendering* sul dipinto botticelliano (Valentine Rachiele), della galleria di ritratti di umanisti protagonisti del contesto storico-culturale del Rinascimento fiorentino (Luana Lovisetto) e della bibliografia ragionata.

In programma, dopo la pubblicazione del monografico 42, è la realizzazione di una sorta di mini-sito: una sezione di *Engramma* dedicata agli studi e agli aggiornamenti sulla *Calunnia di Apelle* (i nuovi contributi verranno comunque, di volta in volta, segnalati nel sommario mensile della rivista).

* Nelle varie fasi della ricerca sulla Calunnia di Apelle dal 2001 al 2005, hanno partecipato ai lavori del seminario: Sara Agnoletto, Alessandra Baron, Elisa Bastianello, Maria Bergamo, Lorenzo Bonoldi, Giulia Bordignon, Elisabetta Borga, Laura Bumbalova, Giulia Camin, Alessandra Carollo, Monica Centanni, Paola Contarin, Ilenia Dal Ben, Giacomo Dalla Pietà, Francesca D'Amore, Claudia Daniotti, Laura Favaro, Marta Favaron, Chiara Ferraresi, Irene Garbato, Barbara Guglielmin, Michele Lazzarini, Luana Lovisetto, Elisa Marinetti, Vera Mattiuzzo, Katia Mazzucco, Fabrizio Mondì, Piera Parpaglioni, Giovanna Pasini, Alessandra Pedersoli, Cristina Pellizzer, Gianna Pinotti, Daniele Pisani, Valentina Rachiele, Valentina Sinico, Laura Squillaro, Giulia Trento, Mosè Viero, Alberto Zonta.

Una galleria delle Calunnie di Apelle: fonti iconografiche e testuali (1408-1875)

a cura di Sara Agnoletto





Luciano, Calumniae non temere credendum, traduzione di Guarino da Verona, 1403-1408

Leon Battista Alberti, De Pictura, Firenze [1435]

Leon Battista Alberti, Della Pittura, Firenze [1436]

Luciano, Calumniae non temere credendum, traduzione di Lapo da Castiglionchio, 1436

Antonio Averlino detto il Filarete, Trattato di Architettura, 1451-1460

Luciano, Calumniae non temere credendum, traduzione di Francesco Griffolino, 1460, in Lutiani oro. Calumniae e greco in latinum a Francesco Aretino traducta, Nuremberg 1475

Luciano, Calumniae non temere credendum, traduzione anonima, 1462

Luciano, Calumnia non temere credendum, traduzione di Niccolò da Lonigo, Ferrara ante 1471 (?)



1.A Bartolomeo Fonzio, Calunnia d'Apelle, miniatura su pergamena, 1472 Ercole d'Este, duca di Ferrara; Ferrara, collezione ducale; Londra, Hamilton Collection; Berlino, Staatsbibliothek (1882); attualmente Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, cod. 78.C.26, frontespizio Iscrizione: nomi delle personificazioni Luciano, Calumniae non temere credendum, traduzione di Bartolomeo Fonzio, Ferrara 1472

Luciano, Calumniae non temere credendum, traduzione di Rudolfus Agricola, 1479, in Rodolfi Agricolae... Lucubrationes... Cologne 1539, p. 247

Rinuccio d'Arezzo Opera perduta

Nel 1491 Niccolò da Correggio, all'interno della Fabula Psiches et Cupidinis, riferisce precocemente di un dipinto murale eseguito da Apelle e raffigurante la Calunnia

COPIE DAI MODELLI

Nel 1491 Niccolò da Correggio, all'interno della Fabula Psiches et Cupidinis, riferisce precocemente di un dipinto murale eseguito da Apelle e raffigurante la Calunnia

Luciano, Calumnia non temere credendum, traduzione di Johann Gottfried, 1491-1494 (perduta)

2.A

Artista fiorentino non identificato, Calunnia d'Apelle, dipinto su tela, ante 1492 Opera documentata nell'inventario compilato in seguito alla morte di Lorenzo de' Medici, nel 1492; oggi perduta

Piero di Bernardo Rucellai, Canzone facta da Piero di Bernardo Rucellai per il trionpho della Calunnia, 1493



3.A Benedetto Bordon, Calunnia d'Apelle, miniatura su velum, 1494 Vienna, Nationalbibliothek, inc. 4.6.27, c. 101 Luciano, Calumniae non temere credendum, traduzione di Benedetto Bordon, in De veris narrationibus... de asino auro... Timon..., Venezia 1494



4.A Sandro Botticelli, Calunnia d'Apelle, dipinto COPIA DAL DIPINTO REALIZZATO DA BOTsu tavola, 1494-1495 ca. Firenze, Antonio Segni; Fabio Segni; Galleria degli Uffizi (1704); Archivio Segreto Pitti; dopo il Artista della cerchia di Botticelli, Calunnia d'A-1773 Galleria degli Uffizi

TICELLI 4A.a pelle, dipinto su tavola, XVI secolo



4.BArtista italiano non identificato, Calunnia d'Apelle, dipinto su tavola, XVI secolo Anticamente Roma, Galleria Colonna; attuale collocazione ignota

Filippo Beroaldo, Philippi Beroaldi opuscola erudita; quo continetur... libellus De optimo statu, Bologna 1497



5.A Miniatore (?) ferrarese non identificato, Calunnia d'Apelle, tempera su pergamena, 1500 ca. In Italia fino al 1840; Dresda, Prof. Matthaei; Dresda, Johann Christian Clausen Dahl; Ottilie von Goethe (1845 ca.); Weimar, Graf Henkel von Donnersmarck; attuale collocazione ignota

Luciano, Calumniae non temere credendum, traduzione di Joannes Boerius, 1505 ca.



6.A Andrea Mantegna, Calunnia d'Apelle, disegno, 1504-1506 ca.
Prima del 1669 Paesi Bassi; Amsterdam, S. Van der Schelling; Inghilterra, Salomon Gautier (1719?); J. Barnard (1771); Benjamin West; Sir Thomas Lawrence; W. Esdaille; S. Woodburn; Londra, British Museum
Iscrizione: nomi delle personificazioni

COPIE DAI MODELLI



COPIE DAL DISEGNO REALIZZATO DA MANTEGNA 6.A.a Artista non identificato, Calunnia d'Apelle, disegno, XVI secolo (?)



Girolamo Mocetto, Calunnia d'Apelle, incisione su rame, 1504-1506 ca. Iscrizione: nomi delle personificazioni

7.A Luca Signorelli, Calunnia d'Apelle, dipinto murale, 1509 ca., Siena, Palazzo Petrucci Anticamente Siena, Palazzo Petrucci; opera non conservata Descrizione della composizione eseguita da Giovanni Girolamo Carli Descrizione della composizione eseguita da Guglielmo della Valle, III, 1786



8.A Miniatore francese, Calunnia d'Apelle, disegno proveniente da un manoscritto smembrato (c. 5v), 1512-1515 ca.

Venduto a Sotheby il 13 giugno 1937 (Londra, Sotheby..., 13 luglio 1937, p. 23 n. 24, quindi Sotheby..., 15-17 novembre 1937, p. 91 n. 546); nel 1941 all'interno del commerce londonien: Londra, Maggs Bros (catalogo 709, 1941, pp. 13-

Sotheby..., 13 luglio 1937, p. 23 n. 24, quindi Sotheby..., 15-17 novembre 1937, p. 91 n. 546); nel 1941 all'interno del commerce londonien: Londra, Maggs Bros (catalogo 709, 1941, pp. 13-14 n. 30); venduto a un mercante americano; la maggior parte dei disegni è stata acquistata da Mr. Ian Woodner; New York, Woodner Family Collection

Luciano, Calumniae non temere credendum, traduzione anonima, 1512-1515



9.A Francesco di Cristofano detto Franciabigio, Calunnia d'Apelle, dipinto su tavola, 1513 ca. Firenze, Francesco I de' Medici, Casino di San Marco (1588); collezione Don Antonio de' Medici (fino al 1621); Guardaroba Mediceo; Galleria Palatina (1666); Palazzo Pitti Iscrizione: precetto morale



10.A Artista tedesco non identificato, Calunnia d'Apelle, xilografia, 1515 Iscrizione: nomi delle personificazioni Luciano, Calumniae non temere credendum, traduzione di Dietrich von Plennigen, in Von Klaffern...dan ain Lucianus, Landshut 1516

10 A

COPIE DAI MODELLI



6.B.a Jörg Breu il Vecchio, Calunnia d'Apelle, disegno, 1515 ca. Londra, Collezione Thomas Banks; Royal Academy; British Museum Iscrizione: nomi delle personificazioni



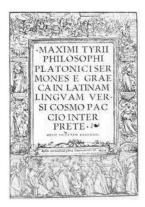
7.B Nicola da Urbino, Calunnia d'Apelle, piatto in maiolica, 1515-1525 ca. Acquistato nel 1826 a Lucca da J.E. Humbert; L'Aja, Collezione Reale; Amsterdam, Rijksmuseum



7.C Nicola da Urbino, Calunnia d'Apelle, piatto in maiolica, 1515-1525 ca.
Collezione Pourtalès-Gorgier; C.D.E. Fortnum; Oxford, Ashmolean Museum



6.C Baldassare Peruzzi, Calunnia d'Apelle, disegno, 1516-1518 ca. Parigi, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins



11.A Ambrosius Holbein, Frontespizio con la Calunnia d'Apelle, xilografia, 1517 Iscrizione: i nomi delle personificazioni e un verso introduttivo

In Maximi Tyr, Philosophi platonici sermones e greca in latinam linguam versi cosmo paccio interprete, Basilea 1519, frontespizio

Jean Thénaud, Traité des Vertus, Paris 1518

Luciano, Calumniae non temere credendum, traduzione di Filippo Melantone, in Lucianus Samosatensis sophistae Oratio in Calumniam..., Leipzig 1518

Francesco Patrizi, De regno et regis institutione, 1519

12.A Raffaello Sanzio, Calunnia d'Apelle, ante

Opera perduta, attestata solo in Giorgio Vasari, Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori, 1568



12.B Artista italiano non identificato, Calunnia d'Apelle, disegno, ante 1520 (?) Prima del 1729 Parigi, Collezione Crozat; Gouvernet (1741); Sieur Fauvel; prima del 1771, Modena, Galleria Ducale; dal 1797 Parigi, Musée du Louvre

COPIE DAI MODELLI



COPIE DAL DISEGNO "CROZAT", OGGI AL LOUVRE 12.B.a Artista italiano non identificato, Personificazione dell'Invidia, disegno, XVI secolo



13.A Pittori della cerchia di Albrecht Dürer, Calunnia d'Apelle, dipinto murale (tecnica mista), 1521 Anticamente Nuremberg, Grosser Saal; distrutto nel 1944 Iscrizione: nomi delle personificazioni e precetto morale



13.B Albrecht Dürer, Calunnia d'Apelle, disegno, 1522 Iscrizione: nomi delle personificazioni e precetto morale





14.A Lorenzo Leonbruno, Allegoria del governo della Fortuna, dipinto su tavola, 1525-1530 ca. Milano, Galleria Crespi; dal 1914 Pinacoteca di Brera iscrizioni COPIE DAL DIPINTO REALIZZATO DA LEONBRUNO

Pittore italiano non identificato, Allegoria del governo della Fortuna, dipinto, post 1530

Luciano, Calumniae non temere credendum, traduzione di Caspar Rudolf, 1529

Simon Bourgonyn, Vrayes Narrations et l'oraison... contre calumnie, Paris 1529



13.C Georg Pencz, Calunnia d'Apelle, disegno, 1530 ca. Erlangen, Graphische Sammlung der Universitätsbibliothek

COPIE DAI MODELLI



7.D Raffaellino dal Colle, Calunnia d'Apelle, dipinto murale, 1530-1531 ca.
Pesaro, Villa Sforza (Imperiale), Sala della Calunnia

15.A Artista italiano non identificato, Calunnia d'Apelle, dipinto, ante 1531 Principe Alberto Pio da Carpi; cardinale Ridolfo Pio da Carpi; abate Pio da Carpi; Ferrara, Alfonso II d'Este; attuale collocazione ignota



DIPINTO APPARTENUTO AL PRINCIPE ALBERTO PIO DA CARPI (?)

15.A.a Artista italiano non identificato, Calunnia d'Apelle, dipinto su tavola, ante 1531 (?) Collezione Edmond de Bruyn; venduto a Bruxelles, Galleria Giroux, 29 novembre 1956, n. 120; acquistato da Jacob van Merlen, Anversa; attuale collocazione ignota



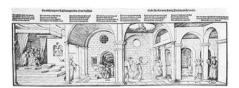
COPIE DAL DIPINTO APPARTENUTO AL PRINCIPE ALBERTO PIO DA CARPI, DE-SCRITTO DALL'ABATE DEL MONASTERO DELLA BADIA DI FERRARA

15.A.b Marco Angelo del Moro, Calunnia d'Apelle, disegno, seconda metà del XVI secolo



16.A Francesco Salviati, Calunnia d'Apelle, disegno (tagliato a destra), 1530-1545 ca. Sequestro rivoluzionario; Parigi, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins

Elyot Thomas, The boke named the Governour, Londini 1531



13.D Peter Flötner, Calunnia d'Apelle, xilografia, ante 1534 Matrice un tempo a Berlino, Derschau B.58 Iscrizione: nomi delle personificazioni e precetto morale Testo di accompagnamento



6.B.b Maestro K.I.P., Calunnia d'Apelle, smalto su rame, 1535-1555 ca. Collezione Debruge-Duménil (venduto nel 1850); Rattier (venduto nel 1859); Hamilton (venduto nel 1882); nel 1882 acquistato da A.W. Franks per il British Museum, Londra

Iscrizione: nomi delle personificazioni

Luciano, Calumniae non temere credendum, traduzione di Jean des Gouttes, Lyon 1536 Hans Sachs, Erklerung der tafel des gerichts, so der köstlich maler Apelles dem könig Antiocho entwarf, 1536

17.A Giorgio Vasari, Calunnia d'Apelle, pittura su tavola, 1537 Opera perduta, attestata nel taccuino di appunti di Giorgio Vasari

18.A Antonio Toto della Nunziata, Calunnia d'Apelle, 1538 Nel 1538 Enrico VIII; opera perduta, attestata nel Book of his Majestys Household expenses

COPIE DAI MODELLI

Eoban Hess, Elegia recens scripta de Calumnia, Martiburgi 1538

Lorich Reinhard, De institutione principum loci communes, Francofurti 1538

Hessus, Helii Eobani Hessi descriptio calumniae... ad Philippum Nidanum in morte Barbarae uxoris consolatio..., Magburg 1539, c. A 2v



19.A è possibile cliccare sull'immagine per ingrandirla Artista francese non identificato, Emblema con la Calunnia d'Apelle, xilografia Iscrizione: epigramma Gilles Corrozet, Hecatomgraphie, Parigi 1540, c. L.VI.b

12.C Benvenuto Tisi da Garofalo, Calunnia d'Apelle, dipinto, 1543
Ferrara, Ercole II (1543); Collezione Ducale (ultimo riferimento nel 1605); identificabile con un'opera menzionata nel XIX secolo a Dresda, Collezione Pechwell; Parigi, Collezione Reale; opera ora perduta, attestata in Giorgio Vasari, Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori, 1568, e in documenti d'archivio



Luciano, Calumniae non temere credendum, traduzione anonima in lingua francese, in La Confusion des faulx rapporteurs, mesdisans et calumniateurs par Lucien, Lyons [1550?]

20.A Perin del Vaga (attr.), Calunnia d'Apelle, disegno, ante 1547 (?) Roma, Collezione Azara; Guglielmo Libri; Philipps Collection (1862; ms.16384); Cheltenham, T. Fitzroy Fennwick; Londra, Count Seilern; British Museum



6.D Lambert Lombard, Calunnia d'Apelle, disegno, 1550-1560 ca. Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Collezione Horne

Luciano, Calumniae non temere credendum, traduzione di Antoine Crappier, Lyons 1551



21.A Artista italiano non identificato, Calunnia d'Apelle, disegno, 1552-1556 ca. Windsor, Royal Collection



22.A Niccolò dell'Abate, Calunnia d'Apelle, disegno, 1552-1556 ca. Fino al 1779 A.J. Dezallier D'Argenville (L. 2951); C.-P.-J.-B. de Bourgevin Vialart de Saint-Morys; dal 1796-1797 Parigi, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins



23.A Artista francese non identificato, Emblema con la Calunnia d'Apelle, xilografia Iscrizione: epigramma P. Coustau, Pegma, Lugduni 1555

Vincenzo Cartari, Le Imagini con la spositione de i dei de gli antichi, Venetia 1556

24.A Luca Penni, Calunnia d'Apelle, ante 1557 Opera perduta

Luciano, Déclamation contre la calomnie, traduit du greque par Françoins Blaisot, Tolose 1550

COPIE DAI MODELLI



24.B Giorgio Ghisi, Calunnia d'Apelle, incisione su rame, 1560 Iscrizione: testo esplicativo



COPIE DAL DIPINTO REALIZZATO DA GIORGIO GHISI 24.B.a Artista italiano non identificato, Calunnia d'Apelle, disegno, post 1560

Anton Francesco Doni, Pitture... nelle quali si mostra di nuove inventione..., Padova 1564



25.A Pieter Brueghel, Calunnia d'Apelle, disegno (tagliato a destra, sinistra e forse in basso), 1565 Acquistato nel 1959 dal Dipartimento Disegni e Stampe del British Museum di Londra Iscrizione: nomi delle personificazioni



25.B Jeremias van Winghe, Calunnia d'Apelle, disegno, prima metà del XVII secolo Parigi, Bibliothèque Sainte-Geneviève; Bibliothèque Nazionale, Cabinet des Estampes

Baldassare Lanci d'Urbino, interludio a carattere morale messo in scena durante il carnevale del 1568, in occasione del battesimo di Leonora, figlia di Francesco de' Medici e di Giovanna d'Austria, in A. Ceccherelli, Descrizione di tutte le Feste e Mascherate fatte in Firenze per il Carnovale, questo anno 1567, Firenze 1567

G.B. Adriani, Lettera... a Giorgio Vasari, in Giorgio Vasari, Vite de più eccellenti pittori, scultori ed architetti, Firenze 1567

Heinrich Knaust, Calumnia. dass mann dem Affterreden, schendung, Lästerung, Angebung unnd verleumbdung, so auff andere geredt unnd aussgesppeyet wirdt, nicht leichtlich glauben solle, Oration Luciani Samociatrensis. Auss dem Latein in teutsche Sprach verwandelt..., Franckfort am Meyn 1569



26.A Federico Zuccari, Calunnia, disegno, 1569 (?) Collezione Richter; Legat Harzens; Amburgo, Kunsthalle

26.B Federico Zuccari, Calunnia, 1569 (?) Attuale collocazione sconosciuta

Philostrate, Les images ou tableaux de platte peinture..., Paris 1578

COPIE DAI MODELLI



27.A Artista non identificato, Calunnia d'Apelle, xilografia, 1582 Iscrizione: nomi delle personificazioni In Luciano, Les œuvres... traduites du Grec, par Filibert Bretin Aussonois, Parigi 1582, p. 637

Gabriele Paleotti, Discorso intorno alle img sacre e profane, Bologna 1582

Giovanni Paolo Lomazzo, Trattato dell'arte de la pittura, Milano 1584

J. Vauquelin, Oraison, De ne croire legerement à la Calomnie, Caen 1587

Giovanni Battista Armenini, De' veri precetti della pittura, Ravenna 1587



28.A Anton Möller, Calunnia d'Apelle, dipinto su tela, 1588 Una volta conservato a Danzig (Gdannsk), Artushof; distrutto durante la seconda guerra mondiale Iscrizione: nomi delle personificazioni e precetto morale

Gregorio Comanini, Il Figino, overo del fine della pittura, Mantova 1591



29.A Gaspare Venturini, Calunnia d'Apelle, olio su tela, 1592 Modena, Galleria Estense



30.A Valentin Maler, Calunnia d'Apelle, medaglia in argento, 1594 Norimberga, Germanisches Nationalmuseum Iscrizione sul verso della medaglia: precetto morale Luciano, Calumnia ... Ioan. Caselio interprete, Helmaestadii 1595

Carl Georg Bange, Oratio de calumnia, Wittenberg 1596



COPIE DALLA MEDAGLIA DELL'UNIVERSITÀ DI ALTDORF

30.A.a Emblemata anniversaria academiae Altdorfinae..., Norimberga 1597, c.115v

15.A Descrizione della composizione eseguita dall'abate del monastero della badia di Ferrara, 1597



6.B.c Antoine Caron, Calunnia d'Apelle, disegno, ante 1599

Colognenia, Collezione Jabach; Parigi, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins



COPIA DAL DISEGNO "CROZAT", OGGI AL LOUVRE

12.B.b Pieter Paul Rubens, Personificazione dell'Invidia e della Verità, disegno, ante 1600 Parigi, Collezione Jacques Petit-Horry

COPIE DAI MODELLI



31.A Artista non identificato, Calunnia d'Apelle, xilografia, 1600 In Johannes Wolf von Bergzabern, Lectionum memorabilium et reconditarum tomus secundus, Lauingae 1600



Johann Sibmacher, Calunnia, incisione su rame, 1600 Iscrizione: personificazioni, attributi, testo esplicativo e versi in tedesco e latino giustapposti all'incisione

Van Mander, Het Schilder-Boeck..., I-II, Harlem 1604

Guillaume Du Peyrat, Le tableau de la calomnie, dépeinte au vif, par Apelle. Interprété par G. Du-Peyrat, Paris 1604



26.G.A Pieter Paul Rubens, Calunnia, disegno, 1604-1608 ca. Count A. Seilern; Londra, Courtauld Institute Galleries

Luciano, Oratio de non temere credendo calumniae... Recensuit et latinam fecit Georgius Strachanus, Paris 1607



26.F.B Hans Bock il Vecchio, Calunnia, pittura murale, 1611 Basilea, Rathaus, anticamera del Regierungsratsaal Iscrizione bilingue



progetto per una vetrata, disegno, dopo il 1611 Monaco, Staatliche Graphische Sammlung Iscrizione: nomi delle personificazioni e due massime in latino

33.A Artista della cerchia di Thomas Vischer,



33.B Simson Stark, progetto per una vetrata, disegno, 1613 Berna, Historisches Museum, Sammlung Wyss

COPIE DAI MODELLI



COPIA DALLA XILOGRAFIA CHE ILLUSTRA IL TESTO DI BRETIN 27A.a Jan Ziarnko, Calunnia d'Apelle, incisione su rame, in Luciano, Les œuvres... de nouveau traduites... par I[ean] B[Baudouin], Parigi 1613, frontespizio Iscrizione: nomi delle personificazioni e testo esplicativo

Luciano, Les œuvres... traduites par I[ean] B[audouin], Paris 1613



34.A Filippo Ferroverde, Calunnia d'Apelle, xilografia, 1615 Iscrizione: testo esplicativo giustapposto all'incisione In Vincenzo Cartari, Le vere e nove Imagini de gli Dei delli Antichi... Ridotte... da Lorenzo Pignoria... Con le Allegorie sopra le Imagini di Cesare Malfatti, Padova 1615, p. 413

Caspar Dornau, Calumniae representatio, ad Apellis Picturam et Luciani scripturam accomodata; literis divinis humanisque illustrata, Gorlici 1616



35.A Artista svedese non identificato, Allegoria della Giustizia, dipinto murale su legno, 1617 ca. Wadköping (Svezia), Kungsstugan Iscrizione: nomi delle personificazioni e testo esplicativo

N. Caussin, Polyhistor symbolicus, electorum symbolorum & parabolarum historicarum stromata XII libris complectens, Paris 1618

Caspar Dornau, Homo-Diabolus, Francofurti 1618



36.A Artista non identificato, Calunnia d'Apelle, xilografia, 1618 Didascalia delle lettere inserite nel testo In Agapetus, Lucien, Cebes, Herrn Hoff Hauss-Taffel..., Brema 1619, pp. 56-57

In Nicolas Glaser, Klagesang der Nachtigallen, 1619

Luciano, Opera omnia... Johannes Benedictus... recognovit, I-II, Salmirii 1619

26.G.B Pieter Paul Rubens, Calunnia d'Apelle, pittura murale in grisaille, 1618-1621

Una volta Maison Hilwerue ad Anversa, soprannominata Rubenshuis; opera non conservata

COPIE DAI MODELLI



37.A Pietre de Grebber, Calunnia d'Apelle, dipinto su tela, 1627 Haarlem, Dr. A. Melchior

Parallelo tra la Calunnia d'Apelle e del Cavalier Federico Zuccaro, in O. Zuccari, Idea de' concetti politici, morali, e christiani di diversi celebri Autori..., Bologna 1628, pp. 293-297



38.A Philipp Sadeler, Calunnia d'Apelle, incisione su rame, 1629 Didascalia delle lettere inserite nel testo

In H. Drexel, Orbis Phëthon sive de universis vitijs linguae pars seconda, Monaco 1629, p. 276

L. Beyerlinck, Magnum theatrum vitae humanae, I-VIII, Coloniae Agrippinae $1631\,$

J. Masen, Speculum imaginum veritatis occultae exhibens symbola, emblemata, hieroglyphica, aenigmata..., Coloniae Ubiorum 1650

Giovanni Domenico Ottonelli e Pietro Berrettini, Trattato della Pittura, e Scultura. Uso et abuso loro, Fiorenza 1652

Salvator Rosa, L'Invidia, in Satire di Salvator Rosa con le note di Anton Maria Salvini e di altri, Londra 1652, pp. 307ss

Luciano, De la traduccion de Perrot Sr d'Ablancourt, I-II, Paris 1654



COPIA DAL DISEGNO REALIZZATO DA MANTEGNA

6.A.c Rembrandt, Calunnia d'Apelle, disegno, 1656 ca.

J. Richardson padre e figli; J. Barnard; Benjamin West; Sir Thomas Lawrence; S. Woodburn; Londra, British Museum. Secondo A.W. Franks questo disegno sarebbe appartenuto a Jan Six, amico di Rembrandt e borgomastro di Amsterdam

4.A.b Carlo Roberto Dati, Vite de pittori antichi, Firenze 1667 (viene affiancato alla copia del dipinto di Botticelli realizzata da Vincenzo Gozzini e J. Lasinio all'interno della Reale Galleria di Firenze illustrata, serie I, I, Firenze 1817)

Joachim von Sandrart, L'Academia Todesca della Architectura, Scultura & pittura: Oder Teutsche Academiae der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste, I, Nürnberg 1675

Luciano, Alle de werken .. , I-II, Amsterdam 1679



26.G.A.a Artista non identificato, Calunnia d'Apelle, piatto in argento dorato, Londra 1683 Williama Ewart Gladstone; donato nel 1894 a George Armitstead; donato nel 1979 da Lord Armitstead al Dundee Museums and Art Galleries di Londra

COPIE DAI MODELLI



26.G.B.a Jacob Harrewijn, veduta della casa di Rubens con dettaglio della Calunnia d'Apelle: casa Hilwerue a Anversa, incisione su rame, 1684

Luciano, Works... Translated from the Greek by Ferrand Spence, I-IV, London 1685

DISEGNO PRAPARATORIO AL DIPINTO DI



LAIRESSE

39.A.a Gérard de Lairesse, Tribunal de la Sottise, disegno preparatorio, ante 1689-1690 Collezione Silvestre (venduto il 28 febbraio 1811); collezione Masson; Parigi, Ecole des Beaux-Arts



39.A Gérard de Lairesse, Tribunal de la Sottise, dipinto su tavola, ante 1689-1690 Liège, Collezione Lombarda Musée de l'art wallon

P. Bayle, Dictionnaire historique et critique, I, Rotterdam 1697

P. Danet, A complete dictionary of the Greek and Roman antiquities, London 1700

Daniel de La Feuille, Essay d'un dictionnaire contenant la connoissance du monde, des sciences universelles et particulierement celle des médailles, des passions, des moeurs, des vertus et des vices, & c. Représenté par des Figures Hierogliphiques, expliquées en Prose & en vers, Wesel 1700



40.A Nicolaus Schauer, Calunnia d'Apelle, dipinto su tela, 1707 Schleusinger, Rathaus; dal 1954 Spielzeug und Heimatmuseum Iscrizione: testo esplicativo

Luciano, The W orks translated from the Greek by Several Hands, I-IV, London 1710-1711

B. de Montfaucon, L'Antiquité expliquée et représentée en figures, I-IV, Paris 1719

Der Patriot, (n. 45, Donnerstag den 9 November, Hamburg 1724), in Der Patriot... in drei Textbänden... herausgegeben von W. Martens, I, Berlin 1969

David Durand, Histoire de la peinture ancienne extraite de l'Hist. Naturelle de Pline, Liv. XXXV, Londres 1725

Joh. Christoph Gottscheden, Der Biedermann, 1728

Louis Moreri, Le grand dictionnaire historique... enrichi de remarques ... & surtout du Dictionnaire Critique de Mr. Bayle, I, Basle 1731

Trattato della Pittura di Lionardo da Vinci... si sono giunti i tre Libri della Pittura, ed il Trattato della Statua di Leon Battista Alberti in Parigi 1651, Napoli 1733

Charles Rollin, Histoire ancienne des égyptiens, ... des grecs, XI, Paris 1737

Sperone Speroni, Discorso della calumnia, in Opere... tratte da Mss originali, I-V, Venezia 1740

Luciano, Opera. Cum nove versione Tiber. Hemsterhusii e Jo. Matthiae Gesneri..., I-IV, Amsterdami 1743-1746

A. de Claustre, Dictionnaire de mythologie, I-III, Paris 1745

Luciano, Auserlesene Schriften... mit einer Vorrede von Joh. Christoph Gottscheden, Leipzig 1745

Jean-Baptisten Rousseau, Epître aux Muses, citato in Dictionnaire Iconologique ou Introduction à la Connoissance des peintures, sculptures, médailles, estampes, avec des Description tirée des Poètes anciens et modernes par M.D.P., Paris 1750

D. Diderot e J.L.R. D'Alembert, Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, I-XXXV, Paris 1751-1780

Jacques Lacombe, Dictionnaire portatif des Beaux-Arts, Paris 1752

Lacombe de Prezel Honoré, Dictionnaire iconographique, Paris 1756

Samuel Boyse, The New Pantheon: or Fabulous History of the Heathen Gods, Dublin 1758

FONTI TESTUALI, MODELLI ICONOGRAFICI E LORO VARIANTI

COPIE DAI MODELLI

Francesco Algarotti, Saggio sopra la pittura, Livorno 1763

Der Greis (Zweites Stück), Magdeburg 1763 e Der Greis (Fünftes Stück), Magdeburg 1763; in Der Greis, I, Leipzig 1776

Michel Dandré-Bardon, Traité de la peinture, Parigi 1765

J.R. de Petity, Le manuel des artistes et des amateurs, ou dictionnaire historique et mythologique, I-IV, Paris 1770

P.J.D. Nougaret, Anecdotes des Beaux-Arts, I, Paris 1776

Luciano, The Works ... from the Greek by Thomas Francklin, I-II, London 1780

Luciano, Oeuvres ..., traduction nouvelle, par l'Abbé Massieu, I-VI, Paris 1781-1787

P.J.D. Nougaret, Anecdotes des Beaux-Arts, I, Paris 1776



41.A Incisore non identificato, Calunnia d'Apelle, incisione, 1784 Orsini, Saggio sulla composizione della pittura, in Antologia dell'arte pittorica, Augusta 1784

Nicolas Collin, Traité de la calomnie, des calomniateurs et des calomniés, Paris 1787 Christopher Wieland, Gegen die Verleumdung, 1788, in Lukian. Parodien und Burlesken, Zurigo

42.A Joseph Dreppe, Calunnia d'Apelle, disegno, 1788 Esposto nel 1788 a Liiège; attuale collocazione ignota

F. de Guevara, Commentario de la pintura, Madrid 1788

Luciano, Oeuvres ... traduites du grec [par J.N. Belin de Ballu], I-IV, Paris 1788

Luciano, Sämtliche Werke... Aus dem Griechischen übersetzt... von M. Wieland, I-VI, Leipzig 1788-1789

François de Pange, Reflexions sur la délation et sur le Comité des recherches, Paris 1790



12.D Jean Broc, La scuola d'Apelle, dipinto su tela, 1800

Parigi, Musée du Louvre

P. Chompre, Dictionnaire portatif de la fable... Nouvelle édition... par A.L. Millin, I-II, Paris 1801

F.-J.-M. Noël, Dictionnaire de la fable, I-II, Paris 1801

Girard de Propiac C.J.C., Dictionnaire d'Amour, Paris 1808

Arnauld Abate, Mémoire sur la vie et les ouvrages d'Apelle, in Mémoires de littérature tirés des registres de l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres, XLIX, Paris 1808

F.-J.-M. Noël, Dizionario d'ogni mitologia é antichità, incominciato da Girolamo Pozzoli sulle tracce del dizionario della favola di Fr. Noël, continuato e ampliato dal Prof. Felice Romani e dal Dr. Antonio Peracchi, I, Milano, 1809

Goubeau de la Bilennerie Jacques-François, De la calomnie, Poitiers 1817

Guglielmo Manzi, Le opere di Luciano volgarizzate..., Losanna 1819



12.E Incisore non identificato, litografia, in M.A. COPIE DAL Lenoir, Observations scientifiques et critiques sur FALO (1543) Génie, Paris 1821, frontespizio 12.C.a Artist



COPIE DAL DIPINTO REALIZZATO DA GAROFALO (1543) 12.C.a Artista non identificato, Calunnia d'Apelle, dipinto, XIX secolo

FONTI TESTUALI, MODELLI ICONOGRAFICI E LORO VARIANTI

COPIE DAI MODELLI

Paillot de Montabert J.N., Traité complet de la peinture, I-IX, Paris 1829



43.A Charles Meynier, Alessandro offre Campaspe ad Apelle, disegno, ante 1832 Digione, Musée des Beaux-Arts

P.T. Dechazelle, Etudes sur l'histoire des arts, I-II, Paris 1834



44.A Jean Louise Bézard, Calunnia d'Apelle, disegno, 1835-1840 ca. Londra, Lord Clark Collection; New York, Shepherd Gallery; dal 1984 Cambridge, Collezione Glass Iscrizione autografa sul verso del foglio: testo esplicativo

44.B Jean Louise Bézard, Calunnia d'Apelle, disegno e acquerello, 1835-1840 ca. New York, Shepherd Gallery; Collection Glass, Old Westbury



COPIA DAL DIPINTO REALIZZATO DA FRANCIABIGIO

9.A.a Giuseppe Guzzi, Calunnia d'Apelle, incisione su rame, in L. Bardi, L'Imperiale e Reale Galleria Pitti, IV, Firenze 1842

Iscrizione: precetto morale

Luciano, Oeuvres complètes... Traduction nouvelle... par Eugène Talbot, I-II, Paris 1857

12.B.f Collection de dessins originaux de grands maîtres gravés en fac-similé par A Leroy, Paris s.i.d.[1857-1859] (In esso Frédéric Villot descrive l'incisione tratta dal disegno creduto di mano di Raffaello (B.f), servendosi del testo inglese di Talbot)

LA CALUNNIA DI APELLE: RECUPERO E RICONVERSIONE ECFRASTICA DEL TRATTATELLO DI LUCIANO IN OCCIDENTE

Sara Agnoletto

Nel febbraio del 1416 Guarino da Verona scrive all'amico Bartolomeo da Montepulciano:

"Ut autem quid de illis consultes habeas, haec ipsa latina feci: Calumniam Luciani, breve sane opusculum, in quo prima posui tirocinia" (Sabbadini 1915, p. 104).

L'opera cui Guarino fa riferimento è il trattato di Luciano *Non bisogna prestar fede alla Calunnia*, che include un passo all'interno del quale, in un agone tra parola e immagine, il sofista greco descrive il quadro di Apelle (IV secolo a.C.), ispirato a una vicenda autobiografica e avente come tema la denuncia delle false accuse.

All'interno dello stesso carteggio si legge che la traduzione di questo breve testo fu realizzata da Guarino durante i suoi anni di studio, vale a dire durante il quinquennio dal 1403 al 1408 che l'umanista trascorse a Costantinopoli con il preciso intento di apprendere il greco.

Dimenticato durante tutto il Medioevo, il trattato di Luciano veniva recuperato di nuovo all'inizio del XV secolo grazie al suo contenuto etico e alle sue apprezzate qualità stilistiche, lessicali e retoriche, come si può evincere dalla missiva inviata da Guarino al patrizio veneto Giovanni Querini, destinatario della sua traduzione del *De Calumnia*, in cui lo scritto di Luciano è definito una "elegante operetta".

Gli scritti di Luciano sopravvissero dunque durante la tarda antichità e nell'Oriente bizantino, che ne apprezzò l'eccellenza dello stile e la pertinenza del versatile e sempre adeguato vocabolario, facendone oggetto di studio nelle scuole, nonostante i suoi toni satirici e irreligiosi; gli scolii testimoniano un interesse volto alla dimensione etica del trattato della Calunnia, accolto, oltre che per la sua valenza allegorica, anche come modello di *ekphrasis* antica (Massing 1990, pp. 29, 30).

La versione latina del *De Calumnia* realizzata da Guarino da Verona segna il primo recupero alla tradizione del brano ecfrastico di Luciano. Precedentemente la fortuna letteraria del sofista greco era stata limitata alla conoscenza del *Caronte* e del *Timone* (Goldschmidt1951, pp. 7-20), tradotti prima del 1400, probabilmente ad opera della scuola istituita a Firenze da Manuele Crisolora (Costantinopoli 1350 ca.-Costanza 1415), umanista e diplomatico, maestro di lingua greca di numerosi allievi e futuri grandi umanisti, tra i quali lo stesso Guarino Veronese, ma anche Leonardo Bruni e Poggio Bracciolini.

Una volta sottratto all'oblio, il tema della 'Calunnia di Apelle' fu ripreso in diverse varianti testuali e figurative, che stabilirono le coordinate di una fortunata tradizione conclusasi nel 1875, quando si attesta l'ultima riproduzione grafica: una copia del cosiddetto 'gruppo del giudizio' tratta da Mantegna, realizzata dall'artista Edward Burne-Jones, che testimonia dell'interesse ancora vivo in ambiente preraffaellita per il soggetto.

La copia di Burne-Jones è solo l'ultimo esito di una tradizione figurativa che in Italia si era già conclusa nel 1572 con la composizione di Federico Zuccari, realizzata un secolo dopo la prima rappresentazione miniata del tema, eseguita da Bartolomeo Fonzio nel 1472; mentre nel Nord Europa, dove l'iconografia della 'Calunnia' si diffuse solo agli inizi del XVI secolo, tale rappresentazione fu frequente fino alla fine del primo quarto del XVII secolo; dopo il 1625 gli esempi si fanno più rari, fino a scomparire, pur con qualche eccezione, dopo il Settecento.

In principio la diffusione del *De calumnia* rimase circoscritta a un pubblico ristretto di umanisti e ai loro colti interlocutori: Guarino da Verona e il suo mecenate Giovanni Querini (1403-1408); Lapo da Castiglionchio, allievo di Guarino, e il dedicatario della sua traduzione Joannes Reatinus (1436); Francesco Aretino, che tradusse il brano per John Tiptoft, conte di Worcester, durante il soggiorno di quest'ultimo in Italia (1460); e Rudolph Agricola de Groningen, che dopo avere appreso il greco a Ferrara insieme a Battista Guarini, figlio di Guarino, fu il primo professore di greco in Germania.

La tradizione del testo rimase per lo più manoscritta, ad eccezione della traduzione dell'Aretino edita nel 1475 a Norimberga e di quella di Agricola, realizzata nel 1479 ma pubblicata solo nel 1529 a Colonia e dedicata a Johann von Werdenberg, vescovo di Amburgo.

Non conquistarono un pubblico più ampio o distinto neppure le traduzioni in volgare del trattato di Luciano, come la versione italiana anonima del 1462, dedicata a Spineta di Campoformio; o la traduzione di Bartolomeo Fonzio dedicata a Ercole I d'Este, documentata nel *libro della guardaroba* del duca di Ferrara nel 1472 (Förster 1887, p. 36) e poi ancora in un catalogo e in un inventario redatti nel 1495 (BERTONI 1903, pp.130, 236).

Verso la metà del Cinquecento il trattatello di Luciano faceva dunque parte del bagaglio culturale dei letterati che potevano accedere anche al testo in versione originale, disponibile in diverse edizioni a stampa a partire dal 1496.

Principali veicoli della divulgazione dell'ekphrasis di Luciano furono la versione tradotta in latino da Benedetto Bordon a Venezia nel 1494, poi edita nel 1497, nel 1500, nel 1502 e nel 1504; la traduzione latina realizzata da Melantone nel 1518, che, come testimoniano le numerose edizioni, ottenne una notevole diffusione; e la traduzione di Niccolò da Lonigo, redatta probabilmente a Ferrara prima del 1471 ma edita per la prima volta solo nel 1525, unica fra tutte le traduzioni in italiano del XV secolo a essere pubblicata a stampa.

La citazione del brano lucianeo all'interno del *De pictura* di Leon Battista Alberti (1435) rese familiare il passo a un pubblico di artisti e lo schiuse al genere dei trattati all'interno dei quali poté sopravvivere anche quando in Italia, a partire dalla seconda metà del XVI secolo, l'opposizione della Chiesa ostacolò la diffusione degli scritti di Luciano; i trattati morali di Francesco Patrizi (1519) e di Filippo Beroaldo (1538) veicolarono la descrizione della pittura di Apelle anche tra i giuristi. Infine, nel XVI secolo le scuole e le università divennero i luoghi privilegiati della diffusione oramai ampia dell'aneddoto della 'Calunnia', che nel XVIII secolo si poteva trovare in dizionari, enciclopedie, trattati, storie dell'arte, manuali iconografici e altre opere ancora (Massing 1990, pp. 29-46).

Leon Battista Alberti ebbe un ruolo particolarmente importante nell'adozione da parte degli artisti rinascimentali del testo della 'Calunnia di Apelle' come modello da tenere in considerazione al momento di inventare una composizione. All'interno del III libro del *Della Pittura*, pubblicato per la prima volta in latino nel 1435 (*De Pictura*) e poi in italiano nel 1436, Alberti consiglia agli artisti che si apprestano a ideare un'opera di fare

riferimento alle *istorie* antiche, ispirate dalla lettura di poeti e scrittori; tra queste letture Alberti include la 'Calunnia di Apelle'.

L'esortazione dell'umanista a "farassi per loro dilettarsi de' poeti e degli oratori. Questi hanno molti ornamenti comuni con il pittore" rimanda al famoso parallelo tra pittura e poesia, l'*ut pictura poesis* di Orazio, e alla teoria della *mimesis*, entrambe fondamentali per l'estetica umanistico-rinascimentale.

Secondo Alberti poeti e oratori potevano essere di grande utilità agli artisti: "molto gioveranno a bello componere l'*istoria*, di cui ogni laude consiste in la *invenzione*", al fine di creare una composizione "amena et ornata", in grado di conquistare un pubblico diversificato, "doctus et indoctus", grazie alla ricchezza, "copia", e alla varietà, "varietas", di attitudini ed espressioni in grado di provocare "animi motus".

Per la complessità della composizione, il numero delle personificazioni, la varietà dei loro temperamenti e delle loro attitudini, la pittura di Apelle si presta a essere un ottimo soggetto per gli umanisti come Alberti e Fonzio.

Nel 1472 Bartolomeo Fonzio eseguì una miniatura da affiancare alla versione italiana del brano ecfrastico di Luciano da lui stesso realizzata per Ercole I d'Este: si tratta della prima rappresentazione figurativa del tema. L'umanista non ebbe, in quella occasione, altro riferimento che potesse essergli di aiuto all'invenzione della composizione se non le indicazioni fornitegli dalla descrizione testuale; quest'ultima ha una peculiare forza evocativa, che risiede nell'attenzione dettagliata con cui Luciano, dando prova di grande abilità retorica in un esercizio di stile proprio della cultura della Seconda sofistica (II secolo d.C.), restituisce per iscritto il quadro di Apelle; tale precisione icastica agevola il compito immaginale di chi, da semplice ascoltatore, lettore o artista, deve riconvertire in linguaggio visivo gli indizi presenti nella fonte letteraria, favorendo la conformità della riconversione ecfrastica rispetto all'ekphrasis testuale: la lezione scritta fissa l'andamento lineare della composizione e il suo orientamento da sinistra a destra (tale movimento è però invertito rispetto alla progressione narrativa del testo, che procede alla descrizione della pittura di Apelle cominciando dalla figura di destra e continuando a rappresentare, uno di seguito all'altro, tutte le personificazioni che si susseguono nel corteo); dichiarato è il ritmo tripartito della scena, scandita nel gruppo del giudizio composto da un uomo seduto con le orecchie d'asino e affiancato da Ignoranza e Sospetto; nel gruppo formato da Calunnia, Calunniato, Invidia, Insidia e Frode; e dal gruppo che chiude lo strano corteo, composto da Pentimento e Verità, che si attardano in coda alla processione; esplicite sono le azioni, i temperamenti, gli attributi e le espressioni delle personificazioni.

Nonostante l'esistenza di un forte vincolo testo-immagine, di cui abbiamo dato conto, Bartolomeo Fonzio, che pur fu allo stesso tempo miniatore e traduttore della 'Calunnia di Apelle', eluse in parte le indicazioni ecfrastiche, variando il ritmo della scena, rompendone il linearismo bidimensionale, collocando Ignoranza seduta sulle scale, traducendo il gesto di supplica del Calunniato, trascurando di tracciare in gesti le azioni di Insidia e Frode, inventando un attributo per Livore, e figurando Verità nuda.

Dopo di lui, anche gli altri autori che si cimentarono nella riconversione dell'*ekphrasis* realizzarono delle composizioni in parte svincolate dalla lezione testuale.

Alcuni cambiamenti risultano essere stati ingenerati da varianti intervenute nel testo nel processo di conversione dal greco al latino: è questo il caso di *Phthonos*, che in greco è una personificazione di genere maschile e come tale venne descritta da Luciano e da Guarino da Verona che la 'traduce' come *Livor*; ma già Lapo da Castiglionchio, allievo di Guarino, preferì ricorrere al termine più consueto di *Invidia*, provocando una inversione di genere, da maschile a femminile, che si rifletterà anche nelle rappresentazioni figurative.

Originata da un 'errore' commesso per primo da Guarino da Verona è l'inversione secondo cui la Calunnia impugna la torcia con la mano destra, invece che con la sinistra (siffatto errore, nel caso delle opere grafiche, si spiega anche tenendo in considerazione il processo di realizzazione delle incisioni).

In genere gli artisti non seppero, o non vollero, seguire puntualmente le indicazioni testuali offerte loro da Luciano. Le variazioni si giustificano sulla base di considerazioni e difficoltà formali inerenti al soggetto e alla sua esecuzione; di esigenze espressive e spaziali, di interferenze formali; di iconografie tradizionali adottate indipendentemente dalla lezione di Luciano; di significati metaforici e allegorici, e di insegnamenti morali innestati sulla base dell'allegoria, utilizzata come strumento di imitazione dell'Antico, come monito al Principe e come scena di giustizia.

Proprio del Rinascimento è lo sguardo retrospettivo che intellettuali e artisti rivolsero al mondo antico, tentando di recuperarne, reinventarne e imitarne le forme. I modelli antichi tanto avidamente desiderati e ricercati erano rinvenuti anche in brandelli di testi letterari, a volte solo esigui frammenti che venivano però studiati puntigliosamente, soprattutto quando contenevano testimonianze delle opere d'arte antiche perdute. Anche la ricognizione dei testimoni della *Calunnia di Apelle* comunica chiara la percezione di una ricerca dell'antico, certo continuata e costante a partire dalla riscoperta umanistica, ma che genera esiti differenti e, alfine, produce diverse e differenti antichità.

Bartolomeo Fonzio (1472), allievo di Cristoforo Landino e di Giovanni Argiropulo, inserisce la sua opera grafica ispirata alla 'Calunnia' lucianea all'interno di un frontespizio disegnato a imitazione di un rilievo romano: la pagina è suddivisa in due registri sovrapposti, sopra è inserita la pittura antica, sotto una *tabula* con al centro un medaglione circolare ornato da ovuli al cui interno è inscritto, a lettere capitali, il titolo dell'opera: "Apelles pictura de Calumnia".

Andrea Mantegna (1504-1506) rivela un approccio al soggetto di tipo squisitamente archeologico: la monocromia del disegno e il chiaroscuro marcato con cui sono tracciate le personificazioni conferiscono alle stesse una corporeità scultorea e concorrono all'illusione che l'intera immagine sia un bassorilievo. Rispetto all'opera di Bartolomeo Fonzio, in cui gli arredi non si adeguano al soggetto antico e alla cornice pseudo-classica in cui esso è inserito e in cui i costumi risultano a Fonzio contemporanei, Mantegna ricrea una idea di classicità più aderente al vero.

Tra gli emuli dell'opera di Mantegna, è opportuno soffermarsi sull'opera di Baldassare Peruzzi (1516-1518), che seppe conferire alle personificazioni la dignità e la monumentalità proprie dell'arte antica e fu capace, con la propria abilità esecutiva e facendo ricorso a un vocabolario classicheggiante, di evocare la scultura romana: la composizione è arricchita di nuove personificazioni ed è inserita in uno sfondo di architetture classiche imponenti, che riflettono una concezione nuova dell'antichità e un approccio formale più prossimo a quello di Raffaello che a quello di Mantegna, proprio del linguaggio dell'inizio del XVI secolo.

La dimensione classica del quadro di Sandro Botticelli (1494-1495 ca.) risiede nel fondale architettonico, densamente decorato di sculture e rilievi

che, oltre a custodire e rafforzare il significato morale dell'opera, custodiscono alcuni rimandi ricercati ad altri soggetti antichi, quali "la famiglia dei centauri", raffigurata nel riquadro collocato alla base del piedistallo del giudice: anche questo soggetto, infatti, è ricavato da un'*ekphrasis* che Luciano propone all'interno della sua opera:

"Adagiata sopra un tappeto di erba rigogliosa è dipinta la centaura; questa è rappresentata con tutto il corpo equino disteso a terra; le zampe posteriori sono allungate indietro, la parte del corpo che è simile al busto di una donna è invece leggermente sollevata e si appoggia sul gomito. Le zampe anteriori non sono ancora distese come ci si potrebbe aspettare nella posizione adagiata su un fianco, ma una zampa è piegata, con lo zoccolo abbassato, e sembra in procinto di inginocchiarsi, mentre l'altra, al contrario, si sta drizzando ed è ben fissata al suolo; come fanno i cavalli quando stanno per saltare. La madre tiene sollevato tra le sue braccia uno dei due figli e lo nutre porgendogli il seno, come fanno le donne, l'altro invece riceve il latte dalle mammelle di cavalla, come un puledro. Nella parte superiore del dipinto, come su un punto di vedetta, si trova un ippocentauro, evidentemente il marito della femmina che sta allattando i suoi piccoli in due modi diversi. Egli si piega e ride, senza essere visibile in tutta le sua figura, ma solo fino a metà del suo corpo equino; nella destra tiene sollevato sopra di sé un cucciolo di leone, per spaventare per gioco i suoi piccoli" (Luciano, Non bisogna prestar fede alla Calunnia).

Sempre nel fondale del dipinto botticelliano il rilievo in cui un amorino sta a cavallo di un leone, mentre un altro lo frusta e un terzo lo costringe a bere servendosi di un corno è un erudito rimando a un'opera di Arcesilao descritta da Plinio, *Naturalis Historiae*, XXXVI, 41:

"Arcesilaum quoque magnificat Varro, cuius se marmoream habuisse leaenam aligerosque ludentes cum ea Cupidines, quorum alii religatam tenerent, alii cornu cogerent bibere, alii calciarent soccis, omnes ex uno lapide. Idem et a Coponio quattuordecim nationes, quae sunt circa Pompeium, factas auctor est".

Come Botticelli anche altri artisti decorano con sculture all'antica il fondale architettonico della composizione. Garofalo (1543) colloca un Ercole, forse del tipo dell'Ercole Farnese, all'interno di una nicchia.

Lo smaltatore che copia l'opera di Penni sulla placca ora conservata a Brunswick (dopo il 1560) aggiunge al di sotto della statua di Ercole un rilievo raffigurante Laocoonte.

Infine l'artista anonimo che riconverte l'*ekphrasis* per Alberto Pio da Carpi (prima del 1531) concepisce le statue di Apollo e Mercurio come figure all'antica, ispirandosi all'Apollo e alla Minerva della *Scuola di Atene* di Raffaello, piuttosto che guardare direttamente ai modelli archeologici.

Rubens, nonostante in una lettera del 1637 a Franciscus Junius affermi di dubitare della capacità di un artista contemporaneo di ricreare una pittura antica, decise poi di decorare la facciata della propria abitazione con soggetti tratti dal repertorio classico, scegliendo di raffigurare sopra la porta d'ingresso di casa la Calunnia di Apelle, alla sua destra Alessandro con in pugno la folgore, e il Sacrificio di Ifigenia; a sinistra Zeusi nel mentre ritrae le fanciulle più belle di Crotone, ed Ercole ubriaco. Il rapporto che l'artista instaura con le fonti è però estremamente libero, in sintonia con il suo tempo: basti pensare che la stessa raffigurazione della Calunnia è basata sulla composizione di Zuccari (1572), probabilmente conosciuta attraverso una incisione.

Durante il XVIII e il XIX secolo un disegno allora attribuito alla mano di Raffaello e dal 1829 considerato una copia di un artista a tutt'oggi non identificato, era considerato talmente aderente alla descrizione ecfrastica e partecipe del modello classico da essere considerato esso stesso come 'antico': all'interno del frontespizio del libro *Observations scientifiques et critiques sur le Génie* di Marie Alexandre Lenoir (12.E) la 'Calunnia di Apelle', evocata ricorrendo a un rilievo in cui è riprodotto il disegno allora attribuito a Raffaello, insieme al *Laocoonte*, all'*Apollo del Belvedere* e alla *Venere* dei Medici – tutte opere che erano state confiscate da Napoleone ed esposte a Parigi, al Musée Central des Arts – è evidentemente considerata, all'inizio del XIX secolo, una delle opere 'antiche' più celebri; il parallelo tra Apelle e Raffaello è sottolineato dall'iscrizione dei nomi dei due artisti all'interno di due corone di lauro.

Durante tutto il Rinascimento la fortuna critica testuale e poi iconografica del *De Calumnia* di Luciano è legata al topos, diffuso e persistente, che la calunnia e la lusinga siano pratiche particolarmente comuni all'interno delle corti e dei palazzi. L'autore anonimo del giornale "Der Greis" si

augura, ancora nel 1776, che l'allegoria della calunnia sia utilizzata come motivo decorativo nelle corti (Der Greis, I, 1776, p. 17).

La rappresentazione della Calunnia venne utilizzata, soprattutto in Italia dove molte furono le signorie e i ducati, come allegoria morale e didattica, e specialmente come monito per principi, signori e cortigiani, affinché non prestassero orecchio e fede alle false accuse; ma venne usata anche come argomento figurato di condanna di lusingatori e detrattori.

In questo contesto furono molti i principi e i signori che a vario titolo commissionarono, possedettero o furono i destinatari di una allegoria
della 'Calunnia di Apelle': come già si è notato, il manoscritto che Bartolomeo Fonzio dedicò a Ercole d'Este era già enumerato nel 1472 all'interno del *Libro della Guardaroba*; Lorenzo de' Medici possedette un dipinto
"alla franzese... colla storia della Calunnia" (Firenze, Archivio di Stato,
Carteggio Mediceo innanzi il principato, 1492, c. 55v), mentre nel 1539
Antonio Toto della Nuziata offrì una 'Calunnia' a Enrico VIII; il dipinto di
Franciabigio appartenne, prima del 1588, alla collezione di Francesco I de'
Medici, così come proprietario di una 'Calunnia' fu prima del 1531 il Principe Alberto Pio da Carpi. Inoltre, nel 1572 Cesare d'Este commissionò a
Gaspare Venturini una raffigurazione della 'Calunnia di Apelle' per decorare il soffitto del suo studiolo in Palazzo dei Diamanti.

Nella maggior parte di queste composizioni, l'uomo con le orecchie d'asino diventa una figura regale con corona e scettro, simboli del suo potere, mentre il suo seggio diventa un trono.

Talvolta un'iscrizione identifica chiaramente questo personaggio come Tolomeo, alludendo concretamente all'aneddoto narrato da Luciano: così negli schizzi eseguiti da Lambert Lombard (6.D), nella lettera che Pio da Carpi, abate della badia di Ferrara, inviò a Alfonso d'Este, o nell'iscrizione al margine dell'incisione eseguita da Francesco Novelli (12.B.e), poi riproposta in francese (12.B.e.a) ai bordi di un'altra incisione tratta dal disegno al tempo attribuito a Raffaello.

In altre composizioni l'iscrizione indica, in maniera più approssimativa, nella figura con le orecchie d'asino un regnante: "Principe" è il titolo utilizzato da Bartolomeo Fonzio (1.A); "ain furst" è la definizione impiegata nell'incisione che illustra la traduzione in volgare della *Calumniae non temere credendum* di Luciano realizzata da Dietrich von Plennigen (10.A);

nelle diverse incisioni che dal 1572 ripropongono la composizione di Federico Zuccari (26) vengono adoperati il termine "rex" e il termine "tiranno".

È difficile distinguere se anche nei casi in cui non è specificato esplicitamente chi sia l'uomo con le orecchie d'asino l'artista avesse cognizione dell'identificazione del giudice con Tolomeo. È certo, però, che omettere l'indicazione onomastica contribuisce all'attualizzazione del soggetto e lo rende disponibile a qualsiasi aggiornamento (Massing 1990, pp. 105-126).

La fortuna critica della 'Calunnia di Apelle' fu inoltre strettamente relazionata alla sua interpretazione e ricezione come scena di giudizio, che ha origine nella similitudine, già contenuta all'interno dell'*ekphrasis*, tra le orecchie grandissime dell'uomo seduto sulla sinistra della composizione e le orecchie di re Mida. Mida, infatti, leggendario re di Frigia, arbitro corrotto nella gara tra Apollo e Marsia, è il prototipo del cattivo giudice, cui si contrappone Salomone, il giudice saggio per eccellenza.

Numerosi furono gli autori che ridussero la comparazione ecfrastica identificando nell'uomo seduto Mida o che sciolsero l'ambiguità semantica della similitudine precisando che quell'uomo era un giudice, accentuando in questo modo il valore propriamente giudiziario dell'allegoria a discapito della complessità dei suoi significati.

L'allegoria della Calunnia divenne in questo modo una scena di amministrazione della giustizia, come suggerisce il titolo Tribunal de la Sottise con cui è tradizionalmente nota l'opera di Gérard de Lairesse (1689-1690), e come tale si arricchì di nuovi simboli: Antoine Caron, nel suo disegno tratto dall'incisione di Mocetto, disegna un leone ai piedi dell'uomo con le orecchie d'asino (prima del 1599); mentre Giorgio Ghisi raffigura una testa di leone sul bracciolo del seggio su cui siede l'uomo (1560).

In Botticelli il riferimento alla giustizia terrena è affidato più sommessamente al rilievo di uno dei pilastri della decorazione architettonica in cui è rappresentato l'episodio della Giustizia di Traiano.

Simson Stark (1613) e l'artista allievo di Thomas Vischer (dopo il 1611) all'interno dei loro progetti per la realizzazione di una vetrata inserirono una personificazione della Giustizia che, secondo l'iconografia tradizionale, impugna in una mano una spada e nell'altra una bilancia. Non a caso questi due autori per rappresentare una scena di giustizia fecero

riferimento alla composizione di Hans Bock nel Rathaus di Basilea (prima del 1611).

Il riferimento alla giustizia terrena diventa riferimento alla giustizia divina in Nicolaus Schauer (1707) e Peter Flötner (prima del 1534), che inseriscono all'interno delle loro composizioni l'immagine di Dio Padre che vigila dall'alto nel cielo, impugnando spada e bilancia.

Più colta e criptica è l'allusione alla *Lex Remmia* dell'incisione di Philipp Sadeler, che illustra il testo di Drexel (1629): sulla spada di fuoco che un demone impugna volteggiando nel cielo sopra le teste delle personificazioni che inscenano la 'Calunnia' è incisa la parola KALUMNIA, scritta con la lettera K. Proprio la lettera K, secondo la *Lex Remmia*, doveva essere marchiata a fuoco sulla fronte dei calunniatori.

Questa interpretazione del testo di Luciano ebbe particolarmente fortuna nel Nord Europa, dove non era insolito trovare rappresentazioni della 'Calunnia di Apelle' a ornamento delle aule di tribunale: la composizione di Dürer è la prima pittura murale a decorare un luogo pubblico in una delle città più importanti dell'impero: il Rathaus di Norimberga (1521); in seguito Hans Bock realizzò l'affresco dapresso il Rathaus di Basilea (prima del 1611); infine, Nicolaus Schauer realizzò un dipinto inizialmente collocato presso il Rathaus di Schleusinger (1707).

Nel caso della composizione ideata da Dürer, la collocazione in un'aula che aveva anche funzione di tribunale giustifica l'inserimento di tre personificazioni estranee al passo ecfrastico, che ne rafforzano la caratterizzazione in chiave giudiziaria.

L'aggiunta di *festinatio-eyl*, *error-iresal* e *poena-straf* è una allusione al pericolo rappresentato da un giudizio precipitoso, che non concede spazio alla difesa dell'accusato; tale pericolo è tanto più grave in quanto spesso la pena giudiziaria è inesorabile, come testimoniano la spada impugnata da *poena-straf* e la riproduzione su una spada della composizione di Dürer.

Il monito sotteso a tutte queste composizioni è trascritto sulla parete del Palazzo del Magnifico a Siena affrescato da Luca Signorelli intorno al 1509 con una rappresentazione della 'Calunnia':

ΜΗΤΈ ΛΙΚΗΝ ΛΙΚΑΣΕΙΣ ΠΡΙΝ ΑΜΦΟΙΝ ΜΥΘΩΝ ΑΚΟΥΣΕΙΣ.

La stessa esortazione è riportata in latino e in tedesco da Dürer sul disegno che servì da modello alla decorazione di una delle pareti del Rathaus di Norimberga e fu poi riprodotto sull'affresco del Rathaus e su due spade:

nemo unquam sententiam / ferat priusquam cuncta / ad amussim prependerit e ein richter soll / kein urthel geben / er soll die sach / erforschen eben.

Inoltre il medesimo avvertimento si ritrova nelle due iscrizioni, una in latino una in tedesco, che affiancano l'affresco eseguito da Hans Bock nel Rathaus di Basilea (Massing 1990, pp. 127-143).

La valenza didattica e morale, insieme all'*auctoritas* della 'Calunnia', fu una delle cause che garantirono la fortuna del soggetto e al tempo stesso introdussero elementi di innovazione rispetto al testo di Luciano.

Un ulteriore motivo di modificazione dell'immagine rispetto alle indicazioni del testo risiede nel fatto che le personificazioni che compongono l'allegoria si mostrano tendenzialmente disponibili ad assumere attributi e posture pertinenti a iconografie esterne alla tradizione ecfrastica.

Ignoranza può essere rappresentata bendata (8.A; 24), o nell'atto di tendere un velo davanti agli occhi del sovrano per impedirgli di vedere (7); può reggere un ramo o un timone, o indossare una corona come simboli del suo governo sul mondo (14).

Sospetto impugna una spada in Leonbruno (14.A) e in tutte le immagini appartenenti alla famiglia di Signorelli (7)

L'iconografia tradizionale di Invidia che è incoronata da serpenti (32.A; 39; 40.A), si rode il cuore (8.A), o porta appesi al collo dei sacchi di zizzania (14), interferisce talvolta con l'iconografia del Livore, fedele all'ortodossia dell'*ekphrasis*.

La rappresentazione di Calunnia e del giovane Calunniato non presenta particolari difformità rispetto alle indicazioni testuali; non è così per le due compagne di Calunnia, la cui natura fraudolenta alle volte è simboleggiata da una maschera (25.B; 40.A; 14.A; 40.A), e la cui capacità di tessere inganni è rappresentata a volte da fili, nasse o da reti.

Leonbruno (14.A) rappresenta Penitenza con le catene ai piedi, espressione della sua lentezza; altri artisti, influenzati dall'iconografia religiosa, adottano la postura dell'orante, o della penitente inginocchiata (11.A; 24.B; 23.A).

Ma è Verità che presenta maggiori variazioni rispetto al testo: è rappresentata nuda già da Bartolomeo Fonzio (1472), con riferimento alla *nuda* veritas di Orazio, Carmina I, 24, 7:

Ergo Quintilium perpetuus sopor urget? Cui Pudor et Iustitiae soror, incorrupta Fides, nudaque Veritas quando ullum inueniet parem?

All'interno del trattato *Della Pittura* Alberti descrive Verità come vergognosa e pudica, pudore che trova appropriata espressione nella composizione di Botticelli. Raffaello e altri artisti immergono Verità in un fascio di luce (12; 40.A), simbolo della sua purezza e dell'effetto chiarificatore che ha sulla realtà delle cose. Verità si trova inoltre rappresentata come amicta sole, una formula iconografica tradizionalmente riservata alla rappresentazione della Vergine (8.A; 13.A), o secondo la formula *Veritas filia temporis* (24.B; 28.A), coniata da Aulo Gellio, *Noctes atticae* XII, 9: "Alius quidam veterum poetarum, cuius nomen mihi nunc memoriae non est, Veritatem Temporis filiam esse dixit".

Dopo il XVIII secolo la 'Calunnia di Apelle' sembra non essere più un soggetto molto amato. Agli artisti è richiesta ora originalità creativa anche nella *inventio* e, inoltre, il modello di Apelle o l'esemplare di Raffaello sono ormai considerati canoni ineguagliabili di perfezione: una riprova sta nel fatto che nel XVIII e nel XIX secolo la quasi totalità delle raffigurazioni della 'Calunnia' è copiata direttamente o indirettamente dal disegno che all'epoca risultava ancora attribuito allo stesso Raffaello.

C'è da aggiungere inoltre che l'attenzione per il mondo antico è ora concentrata intorno alle pitture romane di Ercolano e di Pompei recentemente restituite dagli scavi archeologici. Infine, un ulteriore motivo di decadenza del soggetto sta nel fatto che progressivamente, già a partire dal XVI secolo, il repertorio iconografico antico non viene più compulsato dagli artisti per le sue valenze allegoriche e simboliche, ma piuttosto per il suo valore storico e antiquario. Non a caso, tra le ultime rappresentazioni della 'Calunnia' è l'immagine della *Scuola di Apelle* di Jean Broc (1800),

in cui il pittore greco è ritratto mentre spiega la propria allegoria ai suoi allievi; e, infine, un disegno preparatorio di Charles Meynier (prima del 1832), che schizza Alessandro mentre dona al suo pittore la modella Campaspe e ambienta la scena nello studio dell'artista in cui campeggia il quadro della 'Calunnia' (Massing 1990, pp. 219-243).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Questo saggio si basa sullo studio realizzato da Jean Michel Massing, Du texte à l'image. La Calomnie d'Apelle et son iconographie, Strasbourg 1990 (qui indicato come MAS-SING 1990); particolarmente preziosi per la sua stesura sono stati i seguenti capitoli: La traduction du Calumniae non temere credendum de Lucien; La Calomnie d'Apelle comme allegorie morale et didactique; La Calomnie d'Apelle comme allegorie judiciaire; La Calomnie d'Apelle aux XVIII et XIX siècles.

Bertoni 1903

G. Bertoni, La Biblioteca Estense e la cultura ferrarese ai tempi del duca Ercole I (1471-1505), Torino 1903.

Der Greis

"Der Greis" (Zweites Stück), Madenburg, den 19ten Januar 1763, in *Der Greis*, Leipzig 1916.

Förster 1887

R. Förster, *Die Verläumdung des Apelles in der Renaissance*, "Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen" VIII, 1887, pp. 29-56.

Goldschmidt 1951

E.P. Goldschmidt, *The first edition of Lucian of Samosata*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" XIV, 1951, pp. 7-20.

Sabbadini 1915

Epistolario di Guarino Veronese, a cura di R. Sabbadini, vol. I, Venezia 1915.

Una nuova campagna fotografica sulla Calunnia di Apelle di Sandro Botticelli agli Uffizi Raccolta di impressioni, descrizioni e commenti dei partecipanti

Mosè Viero e Alberto Zonta con la collaborazione di Gionata Comacchio



Lunedì 26 maggio 2003 un gruppo di studenti delle università Iuav e Ca' Foscari di Venezia si sono diretti verso Firenze - meta la Galleria degli Uffizi - con lo scopo di effettuare fotografie dettagliate di un dipinto di Sandro Botticelli, La Calunnia di Apelle: l'opera era infatti al centro delle ricerche di un seminario attivo ormai da più di tre anni e che nell'anno accademico 2002-2003 ha coinvolto anche gli studenti del corso di Archeologia e Tradizione Classica della Facoltà di Architettura Iuav. Le immagini, frutto della spedizione, sono state elaborate grazie alla collaborazione di Michele Lazzarini del Laboratorio Fotografico della Facoltà di Design e Arti Iuav. Scopo di questo scritto è dar conto delle impressioni e dei resoconti di alcuni protagonisti della spedizione, che era così composta: Alberto Zonta, studente Iuav presente al seminario dal 2003, organizzatore del viaggio; Gionata Comacchio, altro studente Iuav presente al seminario; Mosè Viero, laureato a Ca' Foscari e presente al seminario fin dall'inizio; Stefano, studente a Ca' Foscari, autista durante tutto il tragitto; infine, Giovanni, fotografo professionista 'arruolato' per l'occasione.

Alberto Zonta Un gruppo di cinque ragazzi dai più svariati interessi trovatisi assieme tramite varie amicizie, ma uniti dalla voglia o curiosità di portare a termine un lavoro così raro e originale su un'opera d'arte studiata e ristudiata da alcuni, ma riconosciuta importante da tutti per il nome dell'autore.

Perché fotografare la *Calunnia*? Il dipinto botticelliano è caratterizzato dalla presenza, accanto al soggetto principale, di moltissimi altri soggetti costituenti una sorta di microtesto; tali particolari, forse ritenuti semplicemente decorativi, non sono mai stati oggetto di campagne fotografiche dettagliate.

Mosè Viero La *Calunnia* è un'opera molto complessa, nella quale il soggetto principale risulta affiancato da numerose altre raffigurazioni, collocate nei piccoli spazi che costituiscono l'intelaiatura architettonica della scena; è proprio a causa di queste altre raffigurazioni e soprattutto della loro esigua dimensione che urgeva una campagna fotografica: i libri che si occupano della *Calunnia* raramente presentano immagini dettagliate e comprensibili di ogni singolo particolare.

La *Calunnia* è conservata agli Uffizi. Gli accordi con la direzione del museo si sono concentrati su un lunedì, giorno di chiusura, per consentire una maggiore libertà di movimento e una maggiore disponibilità di tempo. Potersi muovere liberamente e in solitaria dentro un museo tanto ricco, e in particolare dentro una sala tanto densa di capolavori come la sala del Botticelli, è stato, per il gruppo di ragazzi, il primo momento di grande emozione.

A.Z. Dopo un viaggio lungo e stressante per raggiungere la lontana città di Firenze, ci si è addentrati a piedi nel denso tessuto urbano fino alla meta: la Galleria degli Uffizi. Ritirato il permesso per poter scattare le fotografie, i ragazzi vengono accompagnati all'interno di una delle più famose ed importanti gallerie d'arte del mondo. La densità di opere d'arte è tale da non permettere di seguire il custode senza posare la vista tra un corridoio e l'altro. La curiosità di vedere la *Calunnia* 'dal vivo' si faceva sempre più forte e sempre più impaziente, finché non entrammo nella sala del Botticelli. Fra tutti primeggiava la *Venere* poi, girando lo sguardo, l'enorme dipinto della *Primavera*, e lì vicino il custode ci indica il nostro obiettivo: "Eccola qui, la vostra *Calunnia*". Un attimo di silenzio e stupore bloccò tutti di fronte al dipinto. La fatica del viaggio non si fece più sentire, prevaleva lo stupore di avere davanti ai propri occhi il dipinto tanto studiato e citato da insegnati e compagni.

M.V. Era da molti anni che non mettevo piede a Firenze, per la precisione dai tempi del liceo; pur avendo visitato gli Uffizi già due volte, i miei ricordi erano piuttosto vaghi. Soprattutto non avevo alcun ricordo relativo

alla *Calunnia*, che non essendo fra i quadri più noti di Botticelli rischia di passare inosservato all'interno della sala dedicata al pittore. Infatti, la Galleria degli Uffizi presenta le opere dei suoi maggiori pittori in sale monografiche (Sala di Leonardo, Sala di Botticelli...); la grande stanza dedicata a Botticelli è certamente una delle più emozionanti visto che concentra in pochissimo spazio una mole impressionante di capolavori ormai entrati nell'immaginario collettivo, e non solo in quello degli appassionati e degli studiosi. Su quattro grandi pareti si affiancano e si confrontano la *Primavera*, la *Nascita di Venere*, la *Calunnia*, la *Pallade e il Centauro*, l'*Annunciazione*, la *Fortezza* (a dire il vero questa è in una sala accanto, ma è comunque vicinissima alle altre). Sembra quasi una di quelle sale virtuali che vengono costruite digitalmente per i cd-rom divulgativi, nelle quali si piazzano uno di fianco all'altro i capolavori più famosi di un artista o di un'epoca.



Riquadri sinistro e destro

Purtroppo, le condizioni in cui normalmente la *Calunnia* è sottoposta allo sguardo dei visitatori non sono proprio ottimali. L'illuminazione della sala è poco soddisfacente (troppo intensa con le luci accese, troppo scarsa con le luci spente). Soprattutto, davanti al quadro c'è uno spesso vetro che dà luogo a moltissimi riflessi e che rende assai arduo il lavoro del fotografo. Inizialmente, pare che sia impossibile togliere quel vetro.

A.Z. Ma le aspettative furono subito messe in discussione: il dipinto che avevamo di fronte ai nostri occhi era davvero scuro, spento, sembrava aver perso la sua lucentezza nel corso degli anni, dei secoli. E poi lo spesso vetro che lo proteggeva rendeva ulteriormente difficoltosa la penetrazione della nostra vista. Questi problemi tecnici stavano mandando in fallimento la missione. Il custode lesse subito la preoccupazione nei nostri volti e cercò di venirci incontro spegnendo le luci della sala che produce-

vano una miriade di riflessi su quel vetro. Il buio si impadronì della sala, solo una debole luce proveniente dai lucernari permetteva di intravedere tutti quegli importanti dipinti della sala, ma così scuri che permettevano letture generali delle opere. La tensione era fortissima. Solo Giovanni, il fotografo, continuava a dare speranza scattando fotografie nell'oscurità. Forse era proprio con quella luce naturale che dovevamo analizzare il quadro. Ma quel vetro rimaneva una barriera invalicabile.

M.V. Gran parte dell'emozione derivata da questa esperienza è naturalmente scaturita dalla visione ravvicinata dell'opera, ma ci sono diversi altri fattori che l'hanno sostenuta e incoraggiata. Ad esempio, l'essere fra i pochi visitatori della galleria in quel momento. Gli Uffizi sono chiusi il lunedì: le sale erano quasi tutte deserte, anche se c'erano in giro parecchi sorveglianti e anche una squadra fotografica 'professionista' intenta a riprendere una serie di affreschi e di quadri. Nessuno era con noi nella Sala del Botticelli; purtroppo ci è stato ordinato di non andarcene in giro per la galleria, ma anche se non ce l'avessero detto probabilmente non ci saremmo comunque mossi da lì, vista la quantità di capolavori presenti. La solitudine, il lavoro da svolgere e le particolari necessità tecniche del servizio fotografico ci hanno spinto a un contatto davvero ravvicinato con l'opera. A dire il vero basta togliere il vetro per fare un grandissimo passo avanti rispetto alla visione di cui i normali visitatori sono costretti ad accontentarsi: la quantità di riflessi provocati dal vetro (anche con le luci spente! La sala infatti ha delle finestre molto in alto, e la luce naturale penetra comunque) è effettivamente imbarazzante. Il problema della difficile visione è comune in molti musei, e illuminare adeguatamente le opere esposte non deve essere affatto facile; la Pinacoteca di Vicenza, che io ben conosco avendoci lavorato come sorvegliante per anni, solo occasionalmente offre una illuminazione e una fruibilità visiva dei quadri accettabili. Spesso le luci sono puntate direttamente sull'opera, e lì i riflessi sono garantiti (inoltre non deve essere molto salutare per la conservazione dei quadri); altre volte le luci sono puntate in altre direzioni, col risultato di accecare l'osservatore o di lasciare troppo in ombra il quadro. E questo succede in un museo dove le opere non sono protette dal vetro! Figuriamoci quando si aggiunge questo ulteriore elemento di disturbo. Quello dell'illuminazione delle opere sembra quasi un problema insolubile per il museografo, anche se fortunatamente ogni tanto capita di vedere esposizioni ben illuminate (di solito, in questi casi, la luce è diffusa uniformemente e non diretta verso punti precisi). In ogni caso il vetro davanti ai quadri è una vera calamità per il visitatore: secondo me è preferibile tenere lontano il fruitore ma togliere il vetro, piuttosto che consentire una visione ravvicinata ma 'schermata', come succede agli Uffizi.

La presenza del vetro complica parecchio il lavoro del fotografo e la fruizione dell'opera, ma non impedisce il sorgere di considerazioni legate in primo luogo al confronto fra la 'piccola' *Calunnia* e i 'grandi' capolavori botticelliani presenti nella medesima sala.

M.V. La Calunnia è posta esattamente di fianco alla enorme Primavera: vederli così vicini rende immediatamente evidente quanto possono essere fallaci le "proporzioni mentali" che una persona si crea studiando l'arte sui libri. Che la *Primavera* fosse molto grande e la *Calunnia* molto piccola era risaputo un po' da tutti i membri della spedizione, ma vedere le dimensioni a confronto direttamente è tutta un'altra questione. Per altro, astraendo dal confronto, le dimensioni della tavola oggetto del nostro interesse non risultano poi così esigue: lo si è visto quando alcuni inservienti della galleria hanno tolto il vetro davanti alla Calunnia, per permetterci di fotografarla meglio, senza riflessi. Il vetro tolto e appoggiato su alcune panchine destinate ai visitatori occupava lo spazio di un piccolo tavolo. La collocazione della tavola favorisce il confronto con altre opere dello stesso pittore. Proprio di fianco c'è la Primavera. Che le due opere siano molto diverse è evidente anche dai libri d'arte, ma il confronto ravvicinato anche in questo caso è molto più eloquente. Quanto la Calunnia è finemente definita in ogni dettaglio, tanto la Primavera è grossolana nei particolari. È una cosa abbastanza ovvia visto il formato, ma confrontare un angolo della Calunnia con un angolo della Primavera è piuttosto sconvolgente: la definizione, lo stile, la distribuzione del colore, tutto è completamente diverso. Le differenze sono simili a quelle fra il primo e l'ultimo Tiziano, ma la cosa interessante è che qui non siamo di fronte a un mutamento derivato da una maturità o da una crescita o da uno sviluppo puramente cronologici: qui siamo di fronte a un pittore che si dimostra estremamente versatile, che sa adattare il suo stile non solo al formato ma anche al messaggio da veicolare, all'emozione da suscitare.

Alla fine, quindi, gli inservienti del museo tolgono il vetro, forse impietositi dagli sguardi sconfortati dei cinque. Questo non risolveva tutti i problemi: il fotografo reclamava una luce da puntare sull'opera, ma il personale degli Uffizi afferma di non poterne fornire alcuna. Tuttavia, ad alcuni fra i convenuti basta semplicemente l'assenza del vetro per spro-

fondare almeno un po' nell'osservazione attenta dell'opera, finalmente libera da ostacoli.

Gionata Comacchio Se posso infine permettermi un'osservazione personale su quella che è stata la nostra esperienza, a parte l'emozione di rivedere Firenze e di poter entrare agli Uffizi in un giorno di chiusura - è una sensazione speciale porsi in un confronto così diretto con le opere contenute in quella galleria - c'è stata la scoperta di un dipinto davvero stupendo. Il dinamismo della composizione e la forza di alcuni particolari, che paiono sbiaditi nelle riproduzioni da me osservate, sono esaltati da dei colori assai vividi e da una morbidezza e al contempo definizione delle luci e delle ombre curata con una precisione maggiore che non in altri dipinti di Botticelli, penalizzati forse in quella sala da un'illuminazione "discutibile". La finezza formale, quasi da miniatura, è giustificata in parte dalla piccola dimensione del dipinto ma lascia aperti intriganti interrogativi sul perché di tanta cura; mi rammenta certe decorazioni fatte su ceramica o porcellana. Bellissimo! E si tratta di un giudizio, anzi, di un mio modesto parere, puramente estetico.

M.V. Una volta tolto il vetro, l'unico a preoccuparsi dei problemi tecnici, delle luci che mancavano e delle finestre da schermare è rimasto il fotografo. Per noi studenti il momento era quasi solenne: dopo mesi e mesi di studio, la Calunnia era lì per noi, totalmente 'indifesa', pronta per essere osservata da vicino o da lontano, da qualsiasi angolazione, con l'occhio concentrato sul particolare minuto o sulla globale concordanza delle parti. Un primo elemento di interesse che salta subito all'occhio è l'assoluta nitidezza dei contorni e delle scene, sia di quella principale sia di quelle 'secondarie', ossia delle decorazioni degli elementi architettonici. Le mie ricerche si erano concentrate, in accordo con il mio lavoro di tesi, su una particolare postura iconografica, la postura "dell'abbandono", che compare tre volte nella Calunnia. Ovviamente il mio sguardo si è immediatamente posato su questi tre particolari, e devo ammettere che sono rimasto parecchio sorpreso. Le figure e le ambientazioni sono delineate in maniera assolutamente netta, senza alcun tipo di ambiguità: il contorno nero sembra quasi 'stampato' e non lascia spazio ad alcun tipo di dubbio.

La luce però manca ancora, e il fotografo si destreggia con una certa difficoltà fra la luce artificiale posta sull'altissimo soffitto e quella naturale, che penetra dalle finestre in alto. Alla fine, anche su questo punto gli inservienti riescono ad accontentare la spedizione. Viene portata una luce,

puntata direttamente sull'opera. È in questo momento che le fotografie possono davvero essere realizzate senza timore, ed è in questo momento che dai convenuti fugge ogni timore di avvicinarsi all'opera e di osservarla finalmente con calma.



Una foto non riuscita

A.Z. Rimaneva comunque un'incognita sulla riuscita delle foto per via del riflessione del flash stesso sul quadro. Ma ecco che un nuovo aiuto ci fu offerto dai custodi. Questa volta fu portata la cosa più importante: la luce. Un potente faro appena acceso di fronte alla Calunnia fece sprizzare di gioia i nostri occhi. Il quadro aveva cambiato aspetto: era a colori! Non c'era più quel grigiore che sapeva tanto di antico e vecchio, ma una miriade di colori! Ecco la Calunnia che cercavamo, ora potevamo osservare tutti i particolari che ci interessavano o colpivano. Risaltava la brillantezza di quei colori, la bellezza di quelle forme, la precisione delle pennellate. Stupiva come quello splendore non si era smarrito col passare del tempo ma era rimasto integro e ancora vivo. Giovanni poté quindi operare con le sue macchine fotografiche e catturare tutti quei colori che solo la luce ti permette di cogliere. Non solo: quel potente faro permetteva anche di apprezzare le ombre delle pennellate di Botticelli stesso. Era straordinario, infatti, poter osservare controluce il dipinto che mostrava una superficie piuttosto liscia, ma con piccoli strati di colore depositati dal pennello. Si potevano persino riconoscere alcune figure dai tratteggi di queste piccole ombre. La situazione favorevole fa sì che possano nascere riflessioni collegate anche ai lavori individuali di alcuni di questi studenti, concentrati proprio sulla Calunnia.

M.V. La visione diretta della *Calunnia* suggerisce immediatamente una possibilità: la possibilità che molti critici non abbiano mai visto l'opera con i loro occhi. Farò un esempio basato su uno dei particolari che ho studiato, la "base 16" (questa denominazione deriva da uno schema classificatorio pubblicato sull'unico testo che a tutt'oggi analizza ciascun soggetto presente nella *Calunnia*, cioè *Signorelli*, *Botticelli and Savonarola* di

Stanley Meltzoff). In questo finto bassorilievo si vede una donna distesa, quasi certamente Arianna, su una spiaggia: una nave si allontana all'orizzonte (la nave con Teseo a bordo), mentre una figura ammantata osserva la donna distesa. Intorno a questa figura ammantata, la cui identificazione è ancora parecchio dubbia, ci sono tre bambini addormentati. Diversi critici affermano che intorno a questa figura ammantata ci sono tre elementi difficilmente identificabili, forse bambini o forse ceste con bagagli o ancora mucchi di vesti; effettivamente, le riproduzioni che avevo visto non erano molto chiare a tal proposito. Ma la visione diretta dell'opera non lascia spazio a dubbi: intorno a quella figura ammantata ci sono tre bambini dormienti, è assolutamente chiaro, si vedono perfino le braccia e le gambe rannicchiate! Questo ragionamento può estendersi a tutta l'opera: la visione diretta consente di riconoscere perfino la specie degli arbusti che compaiono nei vari paesaggi. Il mare su cui dondola la nave di Teseo è mosso da microscopiche ondine, e sullo sfondo si intravede un profilo montagnoso (riferimento forse alla fine tragica del padre di Teseo, Egeo?) di cui ignoravo completamente l'esistenza. La definizione dei contorni è talmente chiara da ricordare il lavoro di cesello di alcuni miniaturisti, e la stesura del colore e della doratura di alcune parti sembrano quasi 'in rilievo', facendo assumere a tutta l'opera quasi il carattere di una produzione orafa, di un lavoro di incastonatura di disegno, colore, doratura, tanto precisi e definiti da sembrare irreali, soprattutto se confrontati con la pallida ombra di tutto ciò che una riproduzione può offrire. Tutto questo è anche più significativo se pensiamo che la Calunnia non ha mai subito restauri drastici.



Dettaglio della "base 16"

Di fronte al quadro passano diverse ore, e passano molto velocemente; dopo decine di fotografie scattate, la spedizione deve lasciare gli Uffizi; si deciderà comunque di rimanere a Firenze un altro po', a fare uno spuntino e a passeggiare per le sue strade. L'esperienza lascia spazio a nuovi commenti e a nuove riflessioni.

M.V. Siamo rimasti per molto tempo davanti all'opera, a spostare le luci, a fotografare, a commentare. Durante il pomeriggio abbiamo fatto qualche passo per il centro, dando qualche occhiata veloce a tutte le belle cose che Firenze concentra in pochi passi. È bastato poter vedere così da vicino la Calunnia, averla per un po' di tempo tutta per sé, bypassare per poche ore le protezioni anti-vandali, poter far suonare l'allarme per avvicinarsi... Direi che è bastato per ripagare di un viaggio così improvvisato e così disagevole (non è proprio comodo stare in cinque in un'automobile per tutte quelle ore e con tutto quel caldo!) In fondo, è stata forse la prima volta che per me si è realizzato quel sogno proibito di ogni appassionato d'arte: poter andare oltre la semplice visita turistica. Nascondersi dietro una colonna del Teatro Olimpico di Vicenza e aspettare che chiuda per camminare lungo le proibitissime vie di Tebe della scena lignea. Avvicinarsi un po' alla Pietà di Michelangelo in San Pietro, chiusa sotto vetro dopo un atto vandalico. Salire su un'impalcatura di un restauratore e osservare da vicino quegli affreschi sul soffitto. Non sono cose che succedono tanto di frequente, ma ogni tanto succedono. Oltre all'emozione puramente intellettuale prodotta dal contatto ravvicinato con un oggetto di studio, questa particolare visita agli Uffizi ha anche provocato un piacere particolare, quello che deriva dalla consapevolezza che per chi è appassionato, per chi studia l'arte, l'arte è accessibile. Sembra una cosa ovvia, ma in questi tempi, purtroppo, anche appropriarsi dell'ovvio provoca grandi emozioni.

A.Z. Purtroppo il tempo era abbastanza limitato, così, terminato il lavoro fotografico dovemmo lasciare quel piccolo tesoro, che per alcuni minuti era tornato a brillare e colpire lo spettatore, ma che ora è tornato a riposare nella penombra dei suoi secoli.



Donne abbandonate sul fondale della *Calunnia* di Botticelli

Mosè Viero

L'unica interpretazione iconografica della *Calunnia* proposta fino ad oggi, e tuttora accettata dalla critica (nonostante qualche, riconosciuto, eccesso di 'panofskismo'), è quella di Stanley Meltzoff. Secondo Meltzoff, in sintesi, l'opera fu progettata da Poliziano ed eseguita da Botticelli, e non era destinata alla pubblica vendita: era piuttosto un messaggio diretto a Piero de' Medici, figlio di Lorenzo ed erede legittimo della Signoria, *contro* le dottrine savonaroliane.

Intorno al 1495 Savonarola era già entrato nel suo periodo 'integralista' ed erano già cominciati i 'roghi delle vanità'. Savonarola era partito da istanze giuste, chiedendo giustizia e integrità morale, ma ora, secondo il circolo ficiniano, sbagliava bersaglio: secondo la nuova declinazione plotiniana del circolo neoplatonico, non sono la pittura e l'arte ad allontanare dalla verità, anzi, pittura e arte sono la sola e unica vera strada verso la verità.

La vittima della calunnia non è il pittore né il frate: è la Poesia. Poliziano, attraverso Botticelli, rappresenta al centro la vittima, che sta pregando, trascinata davanti a un giudice (figura di Piero) da una Invidia maschile, vagamente somigliante a Savonarola; *Phthonos* nel testo di Luciano è infatti di genere maschile: altri artisti, seguendo la versione latina, avevano dipinto *Invidia* invece come una donna.

La vittima sta pregando perché sono anche i testi sacri ad aver dimostrato la superiorità della poesia: la *Calunnia* non è un'opera anticlericale ma rivolta contro gli eccessi, diretti per di più verso il bersaglio 'sbagliato' della Poesia, praticati proprio in quel momento da Savonarola. Ecco allora che gli episodi narrati nei rilievi, apparentemente decorativi, hanno invece lo scopo di enfatizzare questo messaggio portando prove della sua validità: naturalmente non prove dirette e immediatamente leggibili; anche al tempo della sua esecuzione il quadro necessitava di una 'guida' per coglierne le sfumature. La collocazione del quadro presso i Segni, testi-

moniata dal Vasari, sarebbe giustificata dal fatto che dopo l'inizio del XVI secolo Botticelli si era 'convertito' alla dottrina savonaroliana e quindi vedeva la *Calunnia* come una 'scomoda' eredità di cui liberarsi.

Fra i rilievi vi sono, ad esempio, storie bibliche che sottolineano il ruolo della 'poesia' nel tramandare il messaggio divino; allegorie sulle diverse funzioni che può avere l'arte (semplice e mera imitazione o reinterpretazione della realtà); esempi di giustizia passata da applicare sul presente; insomma non è esagerato dire che siamo di fronte a una sorta di 'tavola warburghiana' *ante litteram.* E, dentro questa tavola, si trova uno schema iconografico che ritorna in forme simili almeno per tre volte: in una delle basi poste sotto il trono del giudice e in due architravi con bassorilievi sulla parte alta del porticato dove è ambientata la scena.

Due probabili Arianne nella Calunnia



La base (secondo la nostra classificazione è il riquadro numero 47, mentre Meltzoff, che non segue una numerazione continua, la chiama base 16), che è l'unico riquadro a non essere un finto rilievo bensì un finto dipinto in prospettiva, raffigura sulla sinistra una donna distesa e presumibilmente addormentata, col braccio destro dietro la nuca e il braccio sinistro a coprire il pube con un sottile panneggio. Questa donna ha una posa che è chiaramente riconducibile a una particolare Pathosformel, che definiremo come 'postura dell'abbandono'. Dietro di lei vi sono degli alberi e di fianco si trova un uomo senza barba, avvolto in una veste, inginocchiato per terra e sostenuto da un bastone; l'uomo sembra osservare attentamente la donna addormentata. Attorno all'uomo vi sono tre bambini nudi dormienti: tre putti talvolta scambiati dai critici con ceste di bagagli o vesti appoggiate a terra, ma la campagna fotografica realizzata per questo pro-

getto ha confermato inequivocabilmente che i tre 'fagottini' sono proprio tre bambini nudi dormienti. La scena si colloca su una spiaggia, con sullo sfondo il mare, sopra cui si staglia la figura di una nave. Sullo sfondo si intravedono montagne con picchi aguzzi a strapiombo sulle onde. Questo è il particolare.

Il primo studioso ad avanzare un'interpretazione per questa base fu Hermann Ulmann (il suo saggio su Botticelli è del 1893). Secondo questo studioso il finto dipinto rappresenterebbe Giove e Antiope. Del mito di Antiope esistono almeno due versioni, ma entrambe concordano nel raccontare l'incontro fra la donna (figlia del tebano Nitteo, oppure del fiume Asopo) e il dio: Giove si presentò ad Antiope in forma di satiro e la sedusse. Da questa unione nacquero due gemelli, Anfione e Zeto, che governarono su Tebe (e ne costruirono le prime mura) dopo aver cacciato il malvagio reggente Lico. Anfione sarebbe raffigurato anche nel riquadro numero 38 (la *base 3* secondo Meltzoff) intento a suonare la lira, il suo strumento preferito.

Anche Gabriele Mandel (1978) e Ronald Lightbown (1989) sostengono, tra gli altri, l'interpretazione del finto dipinto come Giove e Antiope. Alla base di questa interpretazione sta anzitutto il mancato riconoscimento dei tre bambini addormentati, nonché una lettura minimalista, decorativistica, di tutti gli elementi non direttamente riconducibili al mito. I problemi posti da questa lettura sono svariati: anzitutto Antiope ha avuto da Giove due figli e non tre (e quindi risulta inspiegata la presenza di tre bambini); in secondo luogo la nave sullo sfondo non trova motivazioni; in terzo luogo l'uomo inginocchiato non è per nulla caratterizzato come Giove né tantomeno come satiro. Meltzoff si basa appunto su queste difficoltà per sostenere la seconda interpretazione.

La seconda lettura interpreta i due protagonisti come Arianna e Teseo; l'episodio cui alluderebbe la base sarebbe allora l'abbandono di Arianna a Nasso da parte di Teseo, dopo che quest'ultimo aveva promesso di sposarla quando ella lo aiutò a sconfiggere il Minotauro. A sostenere questa tesi per primo fu Adolfo Venturi. A conforto di questa ipotesi vi sono vari elementi, due in particolare: la posa della donna è quella canonica di Arianna, come testimoniato da moltissime raffigurazioni dell'antichità; in secondo luogo, la nave sullo sfondo è perfettamente congrua, dato che Teseo viaggiava in nave, e infatti la nave, come abbiamo visto, è presente in moltissime raffigurazioni dell'abbandono di Arianna. Meltzoff cita altri

due motivi a sostegno della sua tesi: in primo luogo il fatto che poi la storia di Arianna prosegue con il finto rilievo con l'incontro fra lei e Bacco (anche se alcuni interpretano la scena come Marte e Venere); in secondo luogo il fatto che la figura maschile malinconica è molto più plausibile come Teseo che come Giove. Se accettiamo questa lettura però si pone il problema dei tre bambini addormentati. Meltzoff li identifica come le tre personificazioni di Amore: Eros, Anteros e Lyseros. E legge così l'immagine: finché Eros e Anteros lottano fra loro, la passione amorosa è viva. Ma ad un certo punto i due giacciono sfiniti e allora interviene Lyseros, l'Amore 'sazio', che placa la passione e fa addormentare tutti. La raffigurazione di questi tre bambini rappresenterebbe allora visivamente il percorso dell'amore di Teseo per Arianna, fino alla sua conclusione, che è posta davanti agli occhi dello spettatore nella malinconia dello sguardo dell'eroe mentre lascia la donna che non ama più. Tutto ciò può anche servire a sgravare, almeno parzialmente, Teseo dalle accuse di malvagità e di ingratitudine per l'abbandono di Arianna.

La lettura di Meltzoff è senza dubbio interessante e ricca di spunti, ma per certi aspetti pecca di eccessiva arditezza: identificare i tre fanciulli come Eros, Anteros e Lyseros (sulla scorta di Cartari) significa senza dubbio compiere una forzatura, visto che non esistono elementi iconografici precisi che possano portare a questa interpretazione. A dire il vero lo stesso si può dire anche della figura dell'uomo seduto in meditazione: affermare senza dubbio che si tratti di Teseo non è facile, visto che è già visibile la sua nave al largo. Ci sono molti casi in cui diversi episodi di uno stesso mito vengono 'contratti' iconograficamente, e questo potrebbe essere uno di questi casi, ma la cautela non è mai eccessiva e comunque Meltzoff non accenna nemmeno al problema. Inoltre, così come sono poste, e così com'è abbigliata e atteggiata la figura maschile, questa coppia ricorda più da vicino Cimone ed Efigenia (di cui tra poco si parlerà) che non Teseo e Arianna. Concludendo, l'interpretazione di questo finto dipinto scorciato non si può affatto dire chiusa.

Sussistono e si scontrano diverse interpretazioni anche per quanto riguarda la seconda ricorrenza della *Pathosformel* all'interno della *Calunnia*: quella presente nel riquadro numero 8 (*architrave 2* per Meltzoff). Abbiamo qui una figura femminile sdraiata e appoggiata al gomito destro (l'avambraccio però non va a sostenere la guancia, ma si adagia semplicemente a terra), sopra a un cuscino. È coperta da una veste che nasconde le gambe e la parte inferiore del busto e che si volge dietro la schiena per

arrivare a coprire parzialmente anche la testa della fanciulla. Un piccolo satiro sta tentando di spostare la veste della fanciulla, mentre un altro piccolo satiro sulla destra sta tirando un lembo di stoffa avvolta attorno al collo di una figura maschile, che sta avanzando con un passo molto deciso verso la fanciulla distesa, in direzione della quale egli punta anche il suo braccio destro. Questa figura maschile appare effemminata nei movimenti, con quelle vesti svolazzanti intorno, e anche un po' ridicola con quel pezzo di stoffa avvolto intorno al collo. Non ci sono coordinate spaziali se non una piccola macchia di alberi dietro la fanciulla distesa. Ecco il particolare dell'architrave.



Le interpretazioni offerte sono due: la prima identifica la scena come un incontro fra Marte e Venere; Herbert Horne (il suo saggio su Botticelli è del 1908) ad esempio sostiene questa tesi. La principale motivazione riportata dallo studioso è la vicinanza della posa di questa fanciulla con la posa di Venere nel dipinto botticelliano della National Gallery, che qui riportiamo.



Questa motivazione può essere facilmente contraddetta, affermando (come fa Meltzoff) che le pose identiche sono giustificate da una identica fonte antica. In realtà, il problema più grave che affligge questa interpretazione è l'assoluta incompatibilità della figura maschile effemminata con Marte. Un dio della guerra effemminato e con vesti svolazzanti quasi come una Ninfa o una Menade sarebbe ben strano. Ecco allora che entra in gioco la seconda interpretazione: quella che riconosce in queste

due figure Bacco e Arianna. Mandel e Meltzoff sono d'accordo su questo punto; soprattutto, un fattore sembra essere decisivo nell'avanzare questa ipotesi: il fatto che un 'pezzo' della storia di Arianna sia già stato narrato dentro la *Calunnia*, se accettiamo la lettura del riquadro numero 47 come Arianna e Teseo. Ma anche se solleviamo legittimi dubbi sull'identificazione di quella figura maschile con Teseo, pochi dubbi possiamo avere sull'identificazione di quella fanciulla come Arianna: il braccio dietro la nuca e la nave in lontananza sono attributi troppo stringenti. Dunque, Arianna è *sicuramente* presente nella *Calunnia*, almeno nel riquadro 47. Questa certezza aiuta molto a propendere per l'identificazione della donna sdraiata nel riquadro 8 come Arianna (e la figura maschile come Dioniso/Bacco), visto che tutto acquista nuovo significato dall'accostamento di questi due episodi della storia della figlia di Minosse.

Il ruolo allegorico di Arianna nella Calunnia

Ho presentato sinteticamente più sopra l'interpretazione 'globale' data da Meltzoff della Calunnia botticelliana. Ma qual è il ruolo di Arianna nel contesto? Come si inquadra la triste vicenda della fanciulla cretese nell'esaltazione del ruolo salvifico della Poesia compiuta dal dipinto botticelliano? La risposta è semplice, purché si tenga conto che Botticelli prende in considerazione la versione 'romanzata' e tarda del mito e non quella arcaica; dobbiamo eliminare dal racconto non solo la colpevolizzazione di Arianna ma anche l'abbandono da parte di Dioniso. Ne risulta un significato abbastanza chiaro: Arianna viene abbandonata vilmente da un amante terreno, ma riacquista gioia ed elevatezza spirituale grazie al nuovo amore divino portato da Dioniso. In questo senso anche la posizione di Arianna può acquistare un significato simbolico: sono stesi per terra anche i cadaveri, e Arianna viene 'alzata' dall'arrivo di Dioniso come se l'intervento della divinità portasse all'innalzamento dell'anima (può essere interessante confrontare, come fa Meltzoff, le due diverse pose di Arianna nel riquadro 47 e nel riquadro 8, con quest'ultima posizione indubbiamente più 'desta' della prima). La presenza della vicenda di Arianna quindi può contribuire a connettere il messaggio portato dal mito antico con il messaggio cristiano, e sembra così di intuire il messaggio di Poliziano e di Botticelli: l'antichità e il mito classico, denigrati da Savonarola e al contrario ritenuti dal circolo ficiniano la strada maestra verso l'armonia vitale del mondo, servono anche a 'narrare' come prefigurazioni allegoriche eventi della storia sacra del cristianesimo, e a conferire loro valori aggiuntivi. Un ulteriore messaggio contro i falò delle vanità: il mito classico e la cristianità non necessariamente devono opporsi e lottare; solo tenendoli insieme l'umanista rinascimentale ritrova l'autentica fondatezza delle radici classiche della cultura contemporanea. Non solo Arianna è 'distesa'...



La terza donna sdraiata affine alla *Pathosformel* dell'abbandono si trova nel riquadro 14 (per Meltzoff è *architrave 8*). È sdraiata con la testa verso sinistra, appoggiata al gomito destro (e con la mano destra a sostenere la guancia), mentre il braccio sinistro cinge la vita, a sostenere pudicamente una veste che copre la parte inferiore del corpo. Sulla destra si trova invece una figura maschile molto 'grezza', con una tunica modesta, calzari bene in vista e una schiena curva, appoggiata a un bastone e nell'atto di scrutare la fanciulla dormiente. La scena è ambientata chiaramente in un bosco: ci sono alberi sullo sfondo e sulla destra si intravede anche un piccolo ruscello. Ecco il particolare.

Questa scena è quella che pare di più certa identificazione: il primo a riconoscere il soggetto del rilievo fu proprio Meltzoff, e nessuno fino ad ora ha contestato la sua ipotesi, che sembra effettivamente molto calzante. Qui Botticelli rappresenta un momento preciso di una novella del *Decameron*, tratto dalla prima novella della quinta giornata. Questa novella è incentrata sulla vita del cipriota Cimone e sul suo amore per la bella Efigenia. In sintesi, Cimone è il figlio di un ricchissimo e ammirato cittadino di Cipro, ma non ne vuole sapere della vita da benestante: preferisce vivere in mezzo ai campi comportandosi come un contadino, con grande dispiacere del padre. Un giorno però, vagando per i boschi, Cimone incontra la bella Efigenia mentre sta dormendo, e fissandola per lunghi minuti se ne innamora. Da quel momento in poi, per conquistarla, Cimone si trasforma: impara le buone maniere, diventa il cittadino più zelante di

tutta Cipro, impara le arti militari, la musica e il canto; insomma, diventa quello che suo padre aveva sempre sognato. Efigenia però è già promessa sposa a un altro: Cimone allora la rapisce e dopo una serie di peripezie i due riescono a vivere insieme felici e contenti. La scena raffigurata dal finto rilievo all'interno della *Calunnia* rappresenta il momento del primo incontro fra Cimone ed Efigenia; ecco come lo descrive Boccaccio:

"Andatosene adunque Cimone alla villa e quivi nelle cose pertinenti a quella esercitandosi, avvenne che un giorno, passato già il mezzodì, passando egli da una possessione ad un'altra con un suo bastone in collo, entrò in un boschetto il quale era in quella contrada bellissimo, e, per ciò che del mese di maggio era, tutto era fronzuto: per lo quale andando, s'avvenne, sì come la sua fortuna il vi guidò, in un pratello d'altissimi alberi circuito, nell'un de' canti del quale era una bellissima fontana e fredda, allato alla quale vide sopra il verde prato dormire una bellissima giovane con un vestimento indosso tanto sottile, che quasi niente delle candide carni nascondea, ed era solamente dalla cintura in giù coperta d'una coltre bianchissima e sottile; e a pie' di lei similmente dormivano due femine e uno uomo, servi di questa giovane. La quale come Cimon vide, non altramenti che se mai più forma di femina veduta non avesse, fermatosi sopra il suo bastone, senza dire alcuna cosa, con ammirazione grandissima la incominciò intentissimo a riguardare; e nel rozzo petto, nel quale per mille ammaestramenti non era alcuna impressione di cittadinesco piacere potuta entrare, sentì destarsi un pensiero il quale nella materiale e grossa mente gli ragionava costei essere la più bella cosa che giammai per alcuno vivente veduta fosse. E quinci cominciò a distinguer le parti di lei, lodando i capelli, li quali d'oro estimava, la fronte, il naso e la bocca, la gola e le braccia, e sommamente il petto, poco ancora rilevato: e di lavoratore, di bellezza subitamente giudice divenuto, seco sommamente disiderava di veder gli occhi, li quali ella, da alto sonno gravati, teneva chiusi; e per vedergli, più volte ebbe volontà di destarla. Ma parendogli oltre modo più bella che l'altre femine per addietro da lui vedute, dubitava non fosse alcuna dea; e pur tanto di sentimento avea, che egli giudicava le divine cose esser di più reverenza degne che le mondane, e per questo si riteneva, aspettando che da se medesima si svegliasse; e come che lo 'ndugio gli paresse troppo, pur, da non usato piacer preso, non si sapeva partire".

La descrizione di Cimone intento nell'osservare Efigenia richiama esattamente la postura della figura maschile del finto bassorilievo, vestita in modo grossolano e appoggiata al bastone, con lo sguardo fisso verso la fanciulla distesa. Peraltro, Botticelli ha una forte familiarità con l'opera di Boccaccio, com'è noto: in varie opere del pittore e anche in altre parti della stessa *Calunnia* vi sono dei riferimenti precisi agli scritti dell'autore

del *Decameron*. Rimando a tal proposito al <u>saggio dedicato alla quinta giornata</u>.

A conforto della sua ipotesi Meltzoff richiama anche il significato allegorico che già in Boccaccio viene conferito alla vicenda di Cimone: un significato ora rivisitato in chiave compiutamente neoplatonica. Cimone, per quanti tentativi avessero fatto i suoi amici e parenti, non riusciva a vivere come una 'normale' persona del suo rango: non riusciva a imparare l'educazione, a comportarsi distintamente, a prendere parte alle occupazioni dei suoi simili. Era quasi una 'bestia', e infatti il suo soprannome significa proprio questo: 'bestione'. Dove però nient'altro è riuscito, riesce l'Amore, riesce la Bellezza. Il cambiamento in Cimone dopo l'innamoramento è totale: da ignorante a supersapiente, da debole a forte guerriero, da rozzo a intenditore d'arte e di musica. Questo percorso interiore ed esteriore di Cimone che conquista la dimensione dell'humanitas mediante la paideia amorosa è un ottimo esempio dell'itinerario sapienziale 'platonico' (secondo la lezione ficiniana): nella cosiddetta 'erotica' - cioè nell'azione dell'amore e della bellezza, e più in generale attraverso tutto quanto di nobile l'uomo, grazie all'amore, non 'pensa' ma 'sente' – si configura una via a-logica alla dimensione del divino, all'Assoluto. Siamo quindi di fronte a un richiamo ai dettami della dottrina del circolo ficiniano, ma non solo: ancora una volta viene esaltato il valore della 'calunniata' Poesia come strumento non di perdizione, come volevano gli eccessi savonaroliani, bensì di innalzamento anzitutto morale e spirituale dell'uomo. Per di più, l'innalzamento provocato dalla Poesia può configurarsi come 'immediato' ed è proprio la sua natura per così dire 'intuitiva' a renderlo un innalzamento più accessibile, meno elitario del percorso 'aristotelico' previsto dai savonaroliani. Privarsi dell'apporto della Poesia nel cogliere il messaggio religioso è, quindi, una mossa del tutto controproducente secondo gli intellettuali raccolti attorno al circolo ficiniano: al contrario, la Poesia merita di essere al centro dell'attenzione non solo dell'appassionato laico ma anche del religioso che ha a cuore la diffusione più ampia del suo messaggio.

Questo finto rilievo non sembra, dunque, riguardare in pieno la nostra ricerca, visto che certamente non siamo di fronte ad una Arianna (è difficile riconoscere nel rozzo contadino Teseo o Dioniso). Tuttavia, osserviamo come vi sia qui, oltre a una chiara affinità iconografica, anche un'affinità allegorica fra Efigenia e Arianna: se la prima è causa della crescita 'spirituale' di un uomo, la seconda è protagonista assoluta di tale cresci-

ta, simboleggiata dal passaggio dall'amore umano all'amore divino; una fanciulla 'languidamente abbandonata' quindi può essere, a un tempo, causa e protagonista dell'ascesa spirituale, causa prima, ma contemporaneamente anche esito e frutto della Poesia.

La quinta giornata del Decameron di Boccaccio: un ipertesto del fondale della Calunnia

Mosè Viero

- § 1. <u>Introduzione: la Calunnia e il suo tempo</u>
- § 2. La quinta giornata del Decameron
- § 3. Struttura e significato delle novelle della quinta giornata
- § 4. Presenze dirette: Cimone e Nastagio
- § 5. Presenze indirette
- § 6. Conclusioni: per una lettura politico-filosofica della Calunnia di Botticelli
- § 1. Introduzione: la Calunnia e il suo tempo

È abitudine critica ormai consolidata suddividere la produzione pittorica di Sandro Botticelli (1445-1510) in due fasi, caratterizzate da macroscopiche differenze: il periodo della giovinezza e della prima età adulta, segnato dalla preferenza per soggetti di carattere allegorico e mitologico, con ogni probabilità dovuta alla vicinanza del pittore con il circolo di umanisti e letterati raccolti attorno alla Firenze medicea, e il periodo della tarda maturità, segnato dalla preferenza per soggetti religiosi e devozionali, dovuti alla tuttora controversa 'crisi' che avrebbe segnato il pittore in occasione della tragica fine della vicenda savonaroliana.

Il dipinto intitolato *La Calunnia di Apelle* e conservato alla Galleria degli Uffizi di Firenze può essere considerato una sorta di 'cerniera' fra questi due periodi, da diversi punti di vista. Anzitutto da un punto di vista meramente stilistico: alla rinnovata preferenza che Botticelli accorda, nei suoi ultimi anni di vita, all'arte sacra, infatti, corrisponde anche un notevole mutamento stilistico da parte del pittore, che attua una sorta di consapevole regressione verso canoni e procedure tipici dell'arte devozionale dei secoli precedenti. Nella *Calunnia* questo mutamento ancora non è presente, ma si fa percepire attraverso alcune avvisaglie, in particolare attraverso le torsioni e le sinuosità dei personaggi rappresentati. La presenza di tali torsioni e sinuosità è una caratteristica tipica di tutta la produzione botticelliana, ma qui l'allontanamento dalla fedeltà al vero raggiunge un punto forse mai toccato in precedenza. In secondo luogo, l'imminente crisi religiosa del pittore è in qualche modo anticipata dalla scelta del

soggetto, che risente fortemente della situazione politico-sociale della Firenze di quegli anni.

La Calunnia botticelliana è la riconversione in immagine di una ekphrasis realizzata da Luciano di Samosata (121-181 circa) a partire da un dipinto del celebre pittore greco Apelle, ora raccolta nel trattato antologico Descrizioni di opere d'arte. Racconta lo scrittore che Apelle avrebbe subito da parte di un pittore rivale di nome Antifilo l'accusa di aver tentato una cospirazione contro Tolomeo Filopatore; una volta sventato l'inganno, Apelle avrebbe dipinto la sua opera per dimostrare a cosa possono portare le voci calunniose. Il dipinto mostrava una serie di figure allegoriche impegnate a dar vita a una scena: la Calunnia, guidata da Invidia e aiutata da Tradimento e Inganno, trascina un innocente davanti a un giudice, presumibilmente re Mida, consigliato da Ignoranza e Sospetto; all'estremità opposta il Rimorso indica l'Innocente, volgendosi verso la Verità.

Il racconto probabilmente non ha una precisa fondatezza storica, ma il soggetto così puntualmente descritto da Luciano ha molta fortuna nel XV secolo e viene ripreso dagli umanisti, avidi di modelli antichi da imitare: il primo è Leon Battista Alberti, che raccomanda agli artisti del suo tempo di esercitarsi nella riproduzione del soggetto descritto da Luciano. Molti artisti, nel corso della seconda metà del secolo XV, seguono il suggerimento albertiano in quanto la riproduzione del quadro antico costituisce una prova di abilità e inoltre consente all'artista rinascimentale di porsi, attraverso la mediazione della fonte letteraria lucianea, in gara con il dipinto di Apelle.

Sono pertanto giunte a noi <u>una serie di</u> *Calunnie*, ma quella botticelliana ha una particolarità: essa non rappresenta solo la scena allegorica descritta da Luciano, ma sceglie di collocare tale scena in una ambientazione architettonica che contempla numerosi altri soggetti. La condanna del povero innocente da parte del re dalle orecchie d'asino, infatti, avviene all'interno di una loggia decorata con rilievi, dipinti, statue all'interno di nicchie: tutto viene descritto con minuzia dal pittore, e i soggetti di quasi tutte le scene rappresentate nel fondale sono stati identificati, non senza controversie anche notevoli, dagli studiosi.

Diamo solo un accenno al fatto che la loggia è collocata su un prato verde che a un certo punto, sullo sfondo, lascia spazio al mare. Non sempre la presenza del mare è stata riconosciuta dai critici: la <u>campagna fotografi</u>-

<u>ca</u> realizzata per questa occasione ha definitivamente chiarito ogni dubbio a riguardo. Il passaggio dalla terra al mare e dal mare al cielo è molto ben evidente da questo dettaglio:

All'interno del complesso panorama di rimandi e di citazioni sottesi al programma iconografico del dipinto, un ruolo del tutto particolare spetta all'opera di Giovanni Boccaccio. Moltissimi episodi del fondale, infatti, contengono rimandi più o meno espliciti all'opera dell'autore del *Decameron*: in alcuni casi troviamo vere e proprie versioni per immagini di novelle o episodi raccontati dallo scrittore toscano, in altri, invece, troviamo scene allegoriche che in qualche modo trovano l'origine e la ragion d'essere in qualche passo boccacciano.

In questo saggio si prende in esame una sezione particolare dell'opera di Boccaccio, una parte del *Decameron*, che ha una rilevanza notevole come fonte d'ispirazione della *Calunnia*: si tratta della quinta giornata, le cui dieci novelle vertono sul tema del 'trionfo dell'Amore', ossia di vicende sentimentali a lieto fine, in contrasto con le novelle spesso agrodolci e talvolta perfino tragiche delle altre giornate.

Nei bassorilievi che costituiscono il fondale architettonico della Calunnia botticelliana sono infatti stati riconosciuti due episodi tratti da due novelle del Decameron. Considerando l'ambiente in cui in quel momento Botticelli si trova a operare, è da escludere che le scelte di questi soggetti 'minori' siano state effettuate secondo criteri puramente 'decorativi': come avremo modo di scoprire, e come è già stato messo in evidenza da diversi studiosi, esistono legami tematici molto forti fra la scena presentata in primo piano e le scene che popolano il fondale. Nessuno tra gli studiosi, tuttavia, ha finora considerato l'affinità tematica generale tra il tema della quinta giornata (a cui entrambe le novelle certamente presenti nei bassorilievi del fondale appartengono) e il tema allegorico del dipinto botticelliano. Forse il tema del trionfo dell'Amore che Boccaccio rappresenta nella quinta giornata e il tema del trionfo sul piano etico, oltre che estetico, della Poesia che i circoli neoplatonici fiorentini in quegli anni predicano hanno legami che non si limitano alla suggestione generica evocata dalle due singole novelle.

§ 2. La quinta giornata del Decameron

Collocata a mezzo dell'opera, la quinta giornata ha come argomento "ciò che ad alcuno amante, dopo alcuni fieri o sventurati accidenti, felicemen-

te avvenisse". Si parla cioè di amanti separati dalla mala sorte o dalle avverse vicende umane, in qualche modo ricongiunti grazie alla forza d'Amore. L'argomento nasce narrativamente come opposizione a quello della giornata precedente, ove si parlava di "coloro li cui amori ebbero infelice fine". Si tratta quindi di un momento di gioia e di rilassatezza anche per i novellatori, che talvolta si abbandonano a considerazioni leggere e a risate e ammiccamenti. Non si tratta peraltro dell'unico momento in cui sono presenti storie a lieto fine: la vicenda burrascosa ma felice è anzi il prototipo della novella boccacciana, ma mai come in questo libro la volontà di dimostrare la potenza rigeneratrice del sentimento d'Amore è così caparbiamente esplicitata, fino a diventare quasi una prefigurazione di quella che sarà la teorizzazione neoplatonica quattrocentesca. In altri termini, se spesso l'impressione che si ricava dal Decameron è che il lieto fine arrivi accidentalmente, per volontà del Fato, nulla di tutto ciò accade nelle novelle della quinta giornata, dove la ragione della felicità (la forza d'Amore) è sempre chiaramente teorizzata dallo stesso novellatore. Il carattere singolare di questo capitolo rispetto al resto dell'opera è anche dato dal fatto che a ricoprire il ruolo di "reina", cioè di colei che determina il tema della giornata e la successione con cui viene data la parola ai novellatori, è Fiammetta, già presente in altre opere di Boccaccio ora come donna amata (Amorosa visione), ora come protagonista di vicende amorose con altri personaggi (Elegia di Madonna Fiammetta). È Panfilo a cominciare le narrazioni, con la novella che vede come protagonisti Cimone ed Efigenia:

"Cimone amando divien savio, ed Efigenia sua donna rapisce in mare; è messo in rodi in prigione, onde Lisimaco il trae, e da capo con lui rapisce Efigenia e cassandra nelle lor nozze, fuggendosi con esse in creti; e quindi, divenute lor mogli, con esse a casa loro sono richiamati".

Il protagonista della novella è Cimone, figlio del ricco cipriota Aristippo. Deriso da tutta la sua città a causa del suo scarso acume intellettuale e dei suoi modi quasi bestiali (il suo nome significa appunto 'bestione'), il povero Cimone viene mandato dal padre a vivere fra i contadini di una delle sue tenute. Un giorno, passeggiando in un boschetto, Cimone si imbatte in un gruppetto di persone che dorme sotto un albero; fra di loro è la bella Efigenia, figlia del nobile cipriota Cipseo. Cimone, estasiato dalla visione, resta per qualche tempo a contemplare la scena; quando la fanciulla si sveglia accampando scuse cerca di sottrarsi all'interesse di Cimone, quest'ultimo comincia a pensare a un modo per conquistare la ragazza.

Per farlo, il burbero e ignorante figlio di Aristippo intraprende una vera trasformazione: da ignorante diventa maestro di lettere e di filosofia, da rozzo, campione di eleganza. Tutto questo con somma gioia del padre, che lo richiama a vivere in città. Purtroppo però Efigenia è già promessa a Pasimunda, nobile giovanotto dell'isola di Rodi. Cimone architetta un piano per mandare a monte il matrimonio: arma una piccola nave e insegue la nave che trasporta Efigenia da Cipro a Rodi per le nozze. Catturata la giovane con facilità grazie al coraggio infusogli da Amore, Cimone pensa che non è saggio tornare subito a Cipro, e volta perciò la prua della nave verso Creta. Ma una tempesta spinge l'imbarcazione alla deriva, e alla fine l'equipaggio sbarca a Rodi senza rendersene conto. Riconosciuti subito dagli abitanti, Cimone e l'equipaggio della nave vengono sbattuti in galera. Ma il Fato (o la forza di Amore) li aiuta: lo stesso giorno in cui si sposano Efigenia e Pasimunda, infatti, si sposa anche il fratello di quest'ultimo, Ormisda, con una ragazza di nome Cassandra. Ma di questa fanciulla è invaghito anche il governatore di Rodi, Lisimaco, che sta cercando un pretesto per rinviare le nozze. Decide di chiedere consiglio proprio a Cimone: i due architettano di rapire assieme entrambe le donne proprio prima delle nozze. I due rapimenti riescono non senza spargimento di sangue: lo stesso Ormisda viene ucciso da Cimone. La nave con le due donne rapite fa rotta verso Creta, dove le due coppie vivono per qualche tempo in esilio, in attesa che si calmino le acque; alla fine tutti possono tornare in patria e vivere felicemente la propria storia d'amore.

La prima novella è forse il momento in cui la teorizzazione della forza d'Amore è maggiormente in evidenza. Con queste parole Panfilo introduce la storia:

"Molte novelle, dilettose donne, a dover dar principio a così lieta giornata come questa sarà, per dover essere da me raccontate mi si paran davanti: delle quali una più nell'animo me ne piace, per ciò che per quella potrete comprendere non solamente il felice fine per lo quale a ragionare incominciamo, ma quanto sien sante, quanto poderose e di quanto ben piene le forze d'Amore, le quali molti, senza saper che si dicano, dannano e vituperano a gran torto: il che, se io non erro, perciò che innamorate credo che siate, molto vi dovrà esser caro".

Dunque non solo si pone subito l'accento sulla potenza di Amore, ma anche sul fatto che molti 'vituperano' questa potenza, e che la novella (e per estensione tutta la giornata) vuole proprio rivolgersi a questi millantatori. Cimone parte nella posizione più sfortunata che si possa immaginare:

ricco ma incapace di sfruttare le sue possibilità, ignorante, deriso da tutti, scacciato dalle persone amate. La sua trasformazione in uomo savio e coraggioso avviene grazie alla visione della bella Efigenia, che peraltro non limita la sua influenza all'emancipazione del giovane dallo stato 'bestiale': non bisogna dimenticare che la novella insiste sul fatto che anche le imprese guerresche e le vittorie militari conseguite da Cimone sono dovute all'influenza di Amore. Una forza, quella del sentimento amoroso, che non si limiterebbe dunque ad agire attraverso le visioni dell'amato/a e gli sforzi per conquistare la reciprocità della passione, ma che, potente quanto il Fato dei greci, tirerebbe dall'alto le fila delle esistenze degli innamorati in tutti i loro aspetti.

Il valore salvifico della potenza d'Amore intesa come forza capace di agire sul destino mutandolo al di là di ogni precedente previsione è anche il centro della seconda novella, narrata da Emilia:

"Gostanza ama Martuccio gomito, la quale, udendo che morto era, per disperata sola si mette in una barca, la quale dal vento fu trasportata a susa: ritruoval vivo in tunisi, palesaglisi; ed egli grande essendo col re per consigli dati, sposatala, ricco con lei in Lipari se ne torna".

Nell'isoletta di Lipari Martuccio Gomito, giovanotto scaltro ma di famiglia contadina, si innamora di Gostanza, figlia di una famiglia di nobili. La giovane ricambia il suo amore, ma i due sono ostacolati dai genitori di lei, che non accettano di dar la figlia in moglie a un povero. Martuccio allora decide di imbarcarsi e di cercare fortuna, ripromettendosi di non tornare a Lipari se non ricchissimo. Inizialmente la fortuna gli è propizia, ma un giorno la sua navicella è presa di mira da una banda di pirati saraceni, che lo rapiscono e lo conducono prigioniero a Tunisi. A Lipari giunge la notizia che Martuccio e tutti i marinai della sua barca sono morti: Gostanza, disperata, decide di uccidersi offrendo il proprio corpo al mare; sale su una piccola barca e si lascia trasportare alla deriva. Ma il Fato (o la forza d'Amore) ha deciso altrimenti: la barca infatti va a finire a Susa, cittadella costiera africana non lontano da Tunisi. La ragazza viene accolta da una donna italiana, ma ben presto si inserisce nella società del posto cominciando a svolgere piccoli lavoretti per conto delle signore saracene. Intanto Martuccio cerca un modo per uscire di prigione, e lo trova: confida a una guardia di essere in possesso di una tecnica militare che consentirebbe al re di Tunisi di vincere la guerra in corso contro un pretendente al trono. Martuccio riesce a conferire col re, gli spiega il suo trucco (relativo alla scelta di un determinato tipo di archi e di frecce) e la guerra è vinta: Martuccio ottiene non solo la libertà, ma anche molti onori e molto denaro. Diventato noto in tutta Tunisi e dintorni, il suo nome arriva alle orecchie di Gostanza, che lo credeva morto. La ragazza comincia subito a cercarlo e, una volta trovato, i due si sposano e tornano felicemente a casa.

In questa novella la forza d'Amore è esaltata in modo leggermente diverso rispetto a quanto avviene nella novella di Cimone ed Efigenia. Questa volta non vi sono trasformazioni nei due protagonisti: c'è piuttosto la irresistibile necessità di Amore di riunire ciò che il Fato ha ingiustamente diviso, quasi la necessità di portare la felicità, perché, come dice la stessa Emilia:

"Amare merita piuttosto diletto che afflizione".

Ecco allora che Amore in questo caso non agisce su una singola persona ma appare una forza che opera dall'alto, quasi una sorta di divinità pagana che lotta contro gli eventi fortuiti per convogliarli tutti verso l'obiettivo finale, ossia la realizzazione concreta del desiderio amoroso della coppia. Questa visione di Amore, già introdotta nella seconda parte della prima novella, tornerà in molti episodi trattati in questa giornata.

La terza novella comincia in modo del tutto simile alla seconda; a raccontarla è Elissa:

"Pietro Boccamazza si fugge con l'Agnolella; truova ladroni; la giovane fugge per una selva, ed è condotta ad un castello; Pietro è preso e delle mani dei ladroni fugge, e dopo alcuno accidente capita a quel castello dove l'Agnolella era, e sposatala con lei se ne torna a Roma".

Pietro Boccamazza è un giovane di Roma appartenente a una delle famiglie più in vista della città. Si innamora di Agnolella ed è ricambiato, ma lei è plebea e quindi le famiglie ostacolano le nozze dei due. La coppia medita allora di fuggire assieme: Pietro ha degli amici fuori Roma che potrebbero ospitarlo il tempo necessario per celebrare le nozze in segreto. I due fuggono a cavallo, ma fanno l'errore di passare troppo vicini a un castelletto: i soldati all'interno li scambiano per cavalieri nemici e un piccolo gruppetto di fanti esce per assalirli. Agnolella riesce a fuggire in un bosco con il suo cavallo, mentre Pietro viene catturato dai soldati. Il giovane si fa riconoscere sperando che questo possa aiutarlo, ma sfortunatamente i soldati appartengono a un esercito nemico della sua famiglia:

già si inizia a discutere su come organizzare la sua esecuzione, quando dal nulla sbuca un altro esercito che comincia a combattere con quello che ha catturato Pietro. Quest'ultimo approfitta della confusione per scappare, prendendo la stessa strada presa da Agnolella. Purtroppo però non riesce a trovarla: continua a chiamarla per tutto il bosco, alla fine cala la sera e il giovane, disperato, sale su un albero per paura degli animali selvaggi e prova a dormire, senza successo. Nel frattempo Agnolella s'è imbattuta in una casetta nel bosco: lì conosce una anziana coppia che accetta di ospitarla per la notte, pur avvisandola che la zona è spesso attraversata da briganti che non si fanno scrupoli con le giovani donne. Agnolella tenta di dormire, ma poco prima dell'alba la casa è visitata proprio da un gruppo di briganti, che non trova la fanciulla solo perché ella con grande accortezza riesce a nascondersi dentro un pagliaio. Andati via i briganti, Agnolella è accompagnata dai suoi ospiti a un castello lì vicino: i castellani conoscono sia lei sia Pietro e si fanno raccontare tutta la vicenda; sicuri che Pietro sia stato ucciso dai suoi nemici, si offrono di riaccompagnare Agnolella a Roma. Nel frattempo Pietro ha assistito all'uccisione del suo cavallo da parte delle bestie; una volta fattosi giorno, scende dall'albero e si muove verso un piccolo fuoco che vede in lontananza. Là trova dei pastori, a cui chiede di essere accompagnato nel castello più vicino: destino (ovvero Amore) vuole che sia proprio il castello dove si trova Agnolella. I due si reincontrano e si sposano immediatamente: dopo gli eventi accaduti, nessuno ha il coraggio di opporsi alle nozze, quindi i due sono liberi di tornare a Roma e di godersi il loro amore.

Lo schema è il medesimo della novella precedente: una unione fra due persone che si amano viene ostacolata dalle famiglie; la coppia agisce per aggirare o risolvere il problema; inizialmente le cose peggiorano e i due amanti rischiano la morte, ma poi alla fine tutto improvvisamente volge al meglio.

Per la quarta novella la parola passa a Filostrato, che chiarisce subito di non voler raccontare un'altra storia piena di eventi tristi (pur con lieto fine), bensì una vicenda totalmente divertente così da alleggerire ancora di più la giornata:

"Ricciardo Mainardi è trovato da messer Lizio di Valbona con la figliuola, la quale egli sposa, e col padre di lei rimane in buona pace".

Il giovanotto Ricciardo è innamorato della bella Caterina, figlia di Lizio. Il ragazzo è in ottimi rapporti con i genitori di lei, ma questi ultimi sono particolarmente attaccati alla fanciulla e non le tolgono mai gli occhi di dosso. Per potersi appartare col suo amato, la ragazza architetta uno stratagemma: con la scusa del caldo afoso per via dell'estate che si avvicina, chiede alla madre di poter dormire in terrazza invece che nella camera dei genitori, dove dorme abitualmente. Dopo molte insistenze la ragazza viene accontentata: ella avvisa Ricciardo, e i due si incontrano durante la notte e consumano il loro amore. La mattina dopo, però, addormentati, vengono scoperti in posizione inequivocabile dai genitori della ragazza. I due giovani si credono spacciati, ma inaspettatamente Lizio e sua moglie si mostrano pronti a perdonarli entrambi se Ricciardo si impegna a sposare Caterina. La cosa naturalmente riempie di gioia i due.

Fungendo esplicitamente da 'stacco' all'interno delle novelle della quinta giornata, questo breve e divertente racconto, tutto giocato sulle metafore e sui doppi sensi erotici, sembra mettere da parte le considerazioni di carattere filosofico che impregnavano le novelle precedenti. Anche se non bisogna dimenticare che in fondo anche in questo caso un amore (che in questo caso si manifesta esplicitamente anche come amore fisico, carnale), inizialmente ostacolato, trova comunque modo di esplicitarsi nonostante tutto.

Per la quinta novella, è il turno di Deifile:

"Guidotto da Cremona lascia a Giacomin da Pavia una fanciulla, e muorsi; la quale Giannol di Severino e Minghino di Mingole amano in faenza: azzuffansi insieme; riconoscesi la fanciulla esser sirocchia di giannole, e dassi per moglie a Minghino".

Guidotto da Cremona e Giacomino da Pavia sono buoni amici; quando il primo muore senza eredi, decide di lasciare tutto a Giacomino. Nella 'dote' c'è anche una bambina di dieci anni, che Guidotto teneva come una figlia. Crescendo, la bambina diventa una bellissima ragazza e comincia a essere corteggiata da molti uomini. Fra questi in particolare due, Giannole e Minghino, la desiderano talmente tanto da cominciare a odiarsi a vicenda e a tramare piani per conquistarla. Giacomino aveva un servo di nome Crivello, col quale Giannole aveva fatto amicizia: lo spasimante si accorda col servo, chiedendogli di avvisarlo alla prima occasione in cui la ragazza fosse rimasta sola in casa. Però Minghino fa lo stesso patto con una serva di Giacomino. Così, una sera che Giacomino è fuori a cena da

un amico, i due uomini si ritrovano assieme davanti alla casa con tanto di esercito personale al seguito di ciascuno: alla fine scoppia una lite furibonda e i due vengono portati in prigione dalle guardie sopraggiunte. Una volta tornato a casa, Giacomino viene informato dei fatti e decide che, onde evitare altri episodi simili in futuro, è il caso di far sposare la ragazza. Usciti di prigione, Giannole e Minghino chiedono perdono a Giacomino e affermano di essere decisi a sposare la ragazza. Giacomino allora racconta la sua amicizia con Guidotto e confida ai due le origini ignote della fanciulla: Guidotto la trovò abbandonata in una casa distrutta a Cremona dopo l'invasione delle forze imperiali quando aveva solo due anni. Ad ascoltare la storia c'è anche Bernabuccio, padre di Giannole: improvvisamente si rende conto che la ragazza potrebbe essere una sua figlia, perdutasi proprio durante l'invasione imperiale di Cremona. Grazie al ricordo di una piccola cicatrice, la ragazza viene riconosciuta: è la figlia di Bernabuccio e quindi la sorella di Giannole. Quest'ultimo deve quindi ritirare la sua richiesta di matrimonio, e la ragazza va in sposa a Minghino.

Costruita su un canovaccio molto convenzionale da commedia degli intrighi, questa novella è talmente infarcita di coincidenze altamente improbabili da riuscire ancora una volta a sottolineare la forza d'Amore di agire nel destino delle persone, in questo caso non solo facilitando la formazione di una coppia ma anche decidendo attivamente quali debbano essere i suoi componenti. Giannole e Minghino sembrano agire sul medesimo piano lungo tutta la vicenda, e il povero Giacomino, dopo averli perdonati per la loro irruenza, sembra del tutto incapace di decidere a chi dei due dare in sposa la figlia. È solo l'intervento della 'coincidenza', braccio attivo della forza d'Amore, a sbrogliare la matassa e a permettere, ancora una volta, una conclusione lieta della vicenda.

Per la sesta novella è il turno di Pampinea:

"Gian di Procida trovato con una giovane amata da lui, e stata data al Re Federigo, per dovere essere arso col lei è legato ad un palo; riconosciuto da Ruggieri de Loria, campa e divien marito di lei".

Il giovane Gianni dell'isola di Procida ama, riamato, la giovane Restituta dell'isola di Ischia. Un giorno la fanciulla, mentre sta raccogliendo conchiglie in riva al mare, viene rapita da un gruppo di giovani mercanti calabresi attraccati da quelle parti. I mercanti la desiderano ardentemente, ma ciascuno la vuole tutta per sé; non sapendo decidersi e temendo di

arrivare alle mani, alla fine decidono di liberarsene facendone dono al re di Sicilia Federico. Il re apprezza molto il regalo e fa sistemare la ragazza in una sua lussuosa tenuta nella campagna siciliana. Nel frattempo però Gianni non sta con le mani in mano: arma una piccola nave e comincia a cercare la sua donna in giro per tutte le coste della Calabria e della Sicilia. Alla fine sente delle voci secondo cui sarebbe stata rapita da mercanti calabresi e regalata al re. Il giovane sbarca in Sicilia e riesce a trovare la tenuta dove è alloggiata la donna, ma si deprime quando vede che è sorvegliatissima. Appronta comunque un piano: riesce a parlare alla ragazza dalla finestra e riesce anche a penetrare nella sua stanza nottetempo. I due si coricano assieme e alla fine si addormentano, senza rendersi conto del pericolo che corrono. Il re decide, la mattina dopo, di andare a trovare la fanciulla regalatagli: dopo averla trovata a letto con uno sconosciuto, decide di mandarla al rogo assieme col suo amante. I due poveri ragazzi vengono legati a un palo e condotti verso la piazza centrale di Palermo per l'esecuzione. Ma nella folla accorsa c'è anche Ruggieri di Loria, ammiraglio del re, che riconosce il ragazzo, essendo quest'ultimo nipote di un grande condottiero militare fautore tra l'altro dell'ascesa politica di Federico. Ruggieri corre dal re e lo avvisa dell'errore che sta facendo: Federico libera entrambi i giovani, che tornano a casa loro e si sposano.

Lo schema è il solito: due amanti sono separati dal destino, vivono molte disavventure e sfiorano la morte, per poi essere salvati e ricongiunti dalla forza di Amore. Questa linea rossa che lega tutte le novelle della quinta giornata viene esplicitata da Pampinea all'inizio del suo racconto:

"Grandissime forze, piacevoli donne, sono quelle d'Amore, e a gran fatiche e a strabocchevoli e non pensati pericoli gli amanti dispongono, come per assai cose raccontate oggi comprender si può; ma nondimeno ancora con l'ardire di un giovane innamorato m'aggrada di dimostrarlo".

Gli amanti sono descritti come eroi che, incuranti dei pericoli affrontati, procedono sempre e comunque poiché hanno l'obiettivo più desiderabile che esista, cioè l'oggetto di Amore. Ancora una volta quindi si può dire che Amore agisce sia attraverso il coraggio dato agli amanti sia dall'alto, come una sorta di 'Fato' in concorrenza con quello impersonale e 'casuale' a cui credevano i greci.

Il turno successivo è di Lauretta, che così comincia:

"Teodoro, innamorato della violante, figliuola di messere amerigo suo signore, la 'ngravida ed è alle forche condannato; alle quali frustandosi essendo menato, dal padre riconosciuto e prosciolto, prende per moglie la violante".

Amerigo da Trapani è uno dei signori più ricchi della città; un giorno, avendo bisogno di servi, acquista alcuni schiavi turchi catturati in Africa da dei mercanti. Fra di loro è un giovane di nome Teodoro, particolarmente educato e intelligente; dopo qualche tempo, Amerigo lo fa amministratore di tutte le sue proprietà, lo battezza e, datogli il nome di Pietro, comincia a trattarlo come un figlio. Teodoro/Pietro, nel frattempo, si è innamorato di una delle figlie di Amerigo, Violante. La ragazza ricambia il suo amore, ma i due sono ovviamente costretti a tenerlo nascosto a tutti. Un giorno, mentre tutta la famiglia sta passeggiando in campagna, comincia improvvisamente a grandinare: tutti cercano riparo e i due giovani si trovano da soli in una casa abbandonata. Lì possono finalmente consumare il loro amore, ma qualche tempo dopo Violante si accorge con orrore di essere incinta. Comunicata la notizia a Pietro, costui medita di fuggire: ma Violante lo trattiene dicendo che non avrebbe rivelato a nessuno l'identità del 'colpevole'. Quando la madre scopre che la figlia è incinta, la ragazza si inventa di aver subito una violenza da uno sconosciuto. La madre le crede e la manda a proseguire la gravidanza in un loro podere isolato, così da evitare i pettegolezzi. Il tempo del parto arriva, e mentre Violante sta urlando a causa del dolore viene sentita dal padre, che è da quelle parti a cacciare. Furibondo per quanto accaduto, Amerigo rifiuta di credere alla storia raccontata dalla figlia e minaccia di ucciderla se non racconta la verità. Sentendosi alle strette, Violante rompe la promessa fatta a Pietro e racconta tutto ai genitori. Accecato dall'ira, Amerigo ordina di far condurre Pietro al patibolo, di avvelenare la figlia e di dare il nipotino appena nato in pasto ai cani. Mentre Pietro viene condotto al patibolo, viene visto da alcuni ambasciatori turchi alloggiati in un albergo: uno di loro, di nome Fineo, già collaboratore in passato di Amerigo, lo riconosce come il suo figlioletto, rapito dai pirati tanti anni prima. Accertatosi dell'identità del condannato, Fineo cerca in tutti i modi di interrompere l'esecuzione, pregando Amerigo di tornare sulle sue decisioni e di far sposare i due ragazzi. Amerigo accetta, annulla tutte le condanne e i due sono liberi di sposarsi e di vivere felici.

La trama della novella ricalca da vicino quella di altre novelle narrate nella medesima giornata, in particolare l'episodio del patibolo richiama apertamente quello analogo del racconto precedente. Anche in questo caso siamo di fronte a una vicenda disperata le cui sorti mutano improvvisamente grazie alla forza d'Amore. La cosa interessante è che il ruolo di tale forza viene esplicitato più volte all'interno di questa novella. Violante, visto il suo ruolo all'interno della casa di Amerigo, si vergogna di confessare a Pietro/Teodoro il suo amore:

"Ma Amore questa fatica le tolse, per ciò che, avendo Pietro più volte cautamente guatatala, si era di lei innamorato, che bene alcuno non sentiva se non quando la vedea".

Quando Pietro e Violante scappano dalla grandine si muovono a velocità maggiore rispetto alle altre persone della famiglia:

"Ma Pietro, che giovane era, e la fanciulla similmente, avanzavano nello andare la madre di lei e l'altre compagne assai, forse non meno da Amor sospinti che da paura di tempo".

L'ottava novella è forse la più nota di tutta la giornata; la racconta Filomena:

"Nastagio degli Onesti, amando una de' traversari, spende le sue ricchezze senza essere amato; vassene, pregato da' suoi, a chiassi; quivi vede cacciare ad un cavaliere una giovane e ucciderla e divorarla da due cani; invita i parenti suoi e quella donna amata da lui ad un desinare, la qual vede questa medesima giovane sbranare e, temendo di simile avvenimento, prende per marito nastagio".

Il ravennate Nastagio degli Onesti è un giovane ammodo e ricchissimo grazie alle eredità ricevute da diversi parenti morti. Innamoratosi di una ragazza della sua città, comincia a spendere le proprie ricchezze per conquistarla, ma senza ottenere successo alcuno: la giovane anzi continua a respingerlo con sdegno. I parenti di Nastagio lo consigliano di lasciare la città per qualche tempo, così da dimenticare il suo amore sfortunato. Così il giovane si stabilisce in campagna e ogni pomeriggio compie lunghe passeggiate nei boschi. Un giorno, durante una di queste passeggiate, Nastagio assiste a una scena stranissima: una ragazza nuda, inseguita da un cavaliere armato e da due cani inferociti, viene alla fine raggiunta e sbranata dai tre. Nastagio, sconvolto, tenta di difendere l'aggredita, ma il cavaliere gli parla spiegandogli che sono tutti e due dei fantasmi, vittime di una sorta di maledizione: lui in vita era innamoratissimo della ragazza, che però lo respingeva. Ora sono condannati a ripetere continuamente

questa macabra scena, sempre alla stessa ora del giorno: lui come punizione per essersi ucciso per amore, lei come punizione per averlo continuamente respinto. I resti della ragazza sono divorati dai cani, e alla fine i tre si allontanano e Nastagio resta solo a riflettere. Gli viene un'idea brillante: decide di organizzare, proprio in quel luogo, un pranzo con tutti i suoi parenti e amici, e vi invita anche la sua amata. Il pranzo comincia allegramente, ma sono tutti presi dal panico quando la scena dell'uccisione della ragazza si verifica un'altra volta all'ora che Nastagio aveva previsto. Il cavaliere spiega a tutti i commensali le motivazioni alla base di quell'atto, come aveva fatto la prima volta con Nastagio. Al che la ragazza amata da quest'ultimo, terrorizzata di far la stessa fine della fanciulla maledetta, decide di aprirsi al corteggiamento del giovane. Alla fine i due si sposano.

La struttura di questa novella è molto diversa dalle altre di questa giornata. Questa volta non ci sono due amanti che si contraccambiano ma sono ostacolati da qualcosa di esterno: questa volta c'è un amore non corrisposto alla base della sofferenza del protagonista. Il tema centrale della novella diventa, allora, la colpevolezza di chi rifiuta Amore: nei meccanismi di condanna che stanno a fondamento della maledizione inflitta ai due 'fantasmi', rifiutare Amore è come rifiutare la vita. In un certo senso, potremmo già indicare in questa novella il punto di partenza di tutte le altre, il fondamento teorico della grande forza d'Amore: Amore trionfa sempre, ma deve essere accettato e accolto per poter dispiegare la sua forza rigeneratrice e universale. Si consideri poi la grande efficacia anche potenzialmente visiva dell'invenzione dell'inseguimento della fanciulla e della sua morte continuamente ripetuta e si potrà capire facilmente il grande successo letterario e iconografico incontrato da questa novella.

Anche la nona novella è molto conosciuta; la racconta Fiammetta, la "reina":

"Federico degli Alberighi ama e non è amato, e in cortesia spendendo, si consuma; e rimangli un sol falcone, il quale, non avendo altro, da' a mangiare alla sua donna venutagli a casa; la qual ciò sappiendo, mutata d'animo, il prende per marito e fallo ricco".

Federico è un giovane uomo di Firenze innamorato della bella Giovanna, già sposata con un nobiluomo della città; per tentare di conquistarla egli dilapida tutte le sue ricchezze: alla fine non gli resta che un falcone da caccia e un piccolo podere in campagna, dove si trasferisce. Il marito di Giovanna muore precocemente, e decide di lasciare tutti i suoi averi a

un loro figlioletto; in caso di scomparsa prematura di quest'ultimo, tutto deve andare a Giovanna. Il ragazzino amava passeggiare in campagna: un giorno conosce Federico e comincia a prendere confidenza con lui e ad affezionarsi al suo falcone. Sfortuna vuole però che il ragazzino si ammali gravemente: sua madre tenta di fare di tutto per alleviargli il dolore e gli chiede qual è il suo più grande desiderio. Il ragazzino dice che vorrebbe il falcone di Federico. Giovanna pensa che quel falcone è l'unica cosa rimasta a Federico e anche che non sarebbe proprio gentile chiedergli un favore dopo tutto il male che lei gli aveva fatto respingendolo continuamente. Alla fine però l'amore per il figlio ha il sopravvento: Giovanna decide di andare a trovare Federico nel suo poderetto, di mangiare con lui e di provare a farsi dare il falcone. Federico è colmo di gioia quando vede Giovanna venire spontaneamente a casa sua, ma al contempo è turbato perché non ha nulla di buono da darle da mangiare. Con molto dispiacere, alla fine decide di uccidere il suo amato falcone e di darlo da mangiare alla sua ospite. La cena avviene senza intoppi, ma alla fine Giovanna chiarisce il vero motivo per cui è lì. Federico si mette a piangere disperato e spiega a Giovanna che fine ha fatto il falcone. La donna, commossa ma disperata per la sorte del figlio, torna a casa a mani vuote. Il ragazzino muore poco dopo; Giovanna è ancora giovane, e i suoi parenti le consigliano di risposarsi e rifarsi una vita. Ricordandosi la generosità di Federico, Giovanna decide di sposare lui, nonostante le proteste dei parenti contrariati dalla sua povertà estrema. Federico quindi, in un colpo solo, trova Amore e ricchezza.

L'inizio della novella è identico a quello della precedente: un giovane ricco ama una donna e per conquistarla consuma invano tutte le sue ricchezze. Di fronte all'ingegno di Nastagio, che architetta il pranzo in mezzo al bosco per sfruttare l'apparizione demoniaca a suo vantaggio, Federico sembra un rassegnato che si ritira in campagna a vivere da povero senza prendere alcuna iniziativa. È la sua estrema generosità, quasi disinteressata dal momento che Giovanna lo respinge da sempre e non sarà certo una cena a farle cambiare idea, a mutare le sorti della sua vita. Qui l'autore non dà molto peso alla forza d'Amore intesa come forza positiva del destino: Giovanna ha una personalità e una libertà d'azione molto più decise della sua analoga nella novella di Nastagio, e sembra che di pari passo con la fortuna benigna si muova la volontà della donna di riparare l'errore commesso a suo tempo rifiutando un amore.

L'ultima novella segna un secondo momento 'comico' all'interno della giornata. La racconta Dioneo, che così comincia:

"Pietro di Vinciolo va a cenare altrove; la donna sua si fa venire un garzone; torna Pietro; ella il nasconde sotto una cesta da polli; Pietro dice essere stato trovato in casa d'Ercolano, con cui cenava, un giovane messovi dalla moglie; la donna biasima la moglie d'Rrcolano; uno asino per isciagura pon piede in su le dita di colui che era sotto la cesta; egli grida; Pietro corre là, vedolo, cognosce lo 'nganno della moglie, con la quale ultimamente rimane in concordia per la sua tristezza".

Pietro di Vinciolo è uno degli uomini più ricchi di Perugia. Ha preferenze omosessuali, ma, spinto dai parenti, alla fine è costretto a sposarsi. Sua moglie, una giovane e bellissima donna, è ovviamente insoddisfatta del marito, che mostra pochissimo interesse verso di lei. Sostenuta anche da una sua amica, decide di procurarsi un amante: invita quindi a casa sua un bel giovinetto, approfittando del fatto che quella sera il marito è a cena da un amico. Per disdetta, Pietro torna a casa poco dopo esser partito: la donna decide allora di nascondere il suo amante dentro una cesta piena di stracci nel cortile della casa. Pietro è tornato a casa quasi subito perché la cena è andata a monte: il suo amico, di nome Ercolano, ha scoperto proprio mentre preparava la cena che sua moglie aveva nascosto un suo amante in casa. La moglie di Pietro finge di scandalizzarsi e biasima moltissimo la moglie dell'amico. Proprio in quel momento, però, giunge un urlo dal cortile: un asino ha pestato il piede al giovinetto nascosto dalla donna nella cesta. Pietro lo scopre e biasima la moglie per la sua ipocrisia. Poi però si rende conto che il giovinetto piace molto anche a lui, quindi perdona di buon grado la sua consorte e anzi la invita a trovarsi più spesso degli amanti e a rendere partecipe anche lui. La mattina dopo il giovinetto si alza senza aver capito con chi ha passato la notte.

La novella di Dioneo svolge il medesimo ruolo di quella di Filostrato: alleggerire la giornata offrendo vicende leggere e divertenti all'interno di quelle tragiche (pur con lieto fine) raccontate nelle altre novelle. In questo caso, lo scopo è anche quello di concludere in bellezza la giornata, con una buona risata collettiva che nemmeno le più pudiche fra le novellatrici riescono a trattenere.

§ 3. Struttura e significato delle novelle della quinta giornata Può essere utile, prima di passare dal momento dell'analisi letteraria al momento dell'analisi iconografica e iconologica, riassumere i 'tipi' di novelle presenti nella quinta giornata e ribadirne i significati allegorici fatti emergere dagli studiosi. Possiamo distinguere, all'interno delle novelle della quinta giornata, tre canovacci-base:

- 1. un uomo ama una donna, ma non è ricambiato; grazie alla forza d'Amore, però, alla fine la donna accetta di unirsi all'uomo;
- 2. due amanti sono separati forzosamente dagli eventi, ma alla fine riescono a riunirsi;
- 3. due uomini lottano per una donna; gli eventi, guidati dalla forza d'Amore, facilitano la scelta.

Fanno eccezione le due novelle 'comiche' di Ricciardo Mainardi (IV) e Pietro di Vinciolo (X), che fungono da diversivo e da stacco all'interno della giornata e non rientrano in nessuno dei canovacci elencati (forse la prima può essere fatta rientrare, con qualche sforzo, nella seconda tipologia).

Il primo canovaccio si trova in tre novelle: la novella di Cimone ed Efigenia (I), la novella di Nastagio degli Onesti (VIII) e la novella di Federico degli Alberighi (IX). È già interessante notare che si tratta senza dubbio delle tre novelle più note della quinta giornata, e che a questa categoria appartengono le due novelle che Botticelli sceglie di rappresentare in forma compiuta all'interno della Calunnia. Pur avendo un canovaccio comune, queste tre novelle presentano caratteristiche diverse, soprattutto per quanto riguarda le modalità con cui si arriva al lieto fine e le motivazioni che stanno alla base del cambiamento. Cimone ama e non è riamato, ma non è riamato non tanto per la cattiveria o l'altezzosità dell'amata (come nelle altre novelle e come in generale nella letteratura 'cortese'), bensì per il suo essere oggettivamente un uomo poco attraente e poco interessante. Ciò che muta causando l'unione della coppia non è dunque qualcosa di esterno bensì la stessa personalità dell'amante, che si trasforma completamente proprio per ottenere la possibilità di realizzare il suo desiderio amoroso. È da sottolineare il fatto che l'autore non afferma mai esplicitamente che Efigenia apprezza la trasformazione di Cimone e ne ricambia l'amore, ma comunque la donna, nonostante le resistenze iniziali, sembra alla fine apprezzare la sua unione con Cimone. C'è anche da dire che questa novella in un certo senso racchiude in sé sia il canovaccio indicato al numero 1 sia quello indicato al numero 2, visto che la seconda parte del racconto contiene il resoconto del rocambolesco rapimento di Efigenia da parte di Cimone, che vuole evitare a tutti i costi il matrimonio già fissato per la fanciulla. La prima novella della giornata può quindi anche

essere considerata la novella più complessa, visto che il suo svolgimento non si risolve in un'unica e singola vicenda. Nastagio degli Onesti, al contrario di Cimone, non è amato solo a causa dell'altezzosità della sua amata. Il problema è risolto grazie all'ingegno del protagonista, che nel saper sfruttare le apparizioni demoniache scoperte nel bosco mostra un certo qual grado di sangue freddo e di razionalità, poco vicine, almeno all'apparenza, al sentimento amoroso. La novella si distingue, all'interno della giornata, per essere l'unica a dar spazio al soprannaturale. Federico degli Alberighi s'è addirittura ridotto in miseria nel tentativo di conquistare l'amata: nonostante questo, però, appare il più rassegnato fra i tre amanti (inizialmente) non corrisposti; la vicenda infatti prende una piega a lui favorevole non a causa di sue iniziative, bensì grazie agli scherzi del destino, dietro cui naturalmente si muove la volontà di Amore.

Il secondo canovaccio è il più ricorrente: lo si trova nella novella di Gostanza e Martuccio (II), di Pietro e Agnolella (III), di Gian di Procida (VI) e di Teodoro e Violante (VII); senza contare che, come già accennato, lo si può rinvenire come canovaccio secondario anche nella novella di Cimone ed Efigenia (I), nonché, a livello molto semplificato, nella novella 'comica' di Ricciardo Mainardi (IV). Quello dei due amanti separati dagli eventi infausti è un topos diffusissimo nella letteratura occidentale di ogni tempo (in particolare, ritorna molto spesso nella letteratura ellenistica). Può essere interessante osservare, in questo caso, a cosa è dovuta la separazione forzata: Gostanza e Martuccio sono ostacolati dai genitori di lei, che non vogliono dare la figlia in matrimonio a un uomo povero; Pietro e Agnolella sono ostacolati dai genitori di lui, visto che questa volta è la ragazza a essere povera e il ragazzo ricco; Gian di Procida e la sua donna sono ostacolati dal fatto che quest'ultima è rapita e alla fine finisce prigioniera dello stesso re di Sicilia; Teodoro e Violante sono ostacolati dai genitori di lei, dei quali Teodoro è un semplice schiavo. In tre casi, quindi, l'ostacolo iniziale è costituito dai genitori, che si oppongono al matrimonio per motivi economici e di differenza di status sociale. Tuttavia, solo nel caso di Teodoro e Violante la vicenda resta racchiusa nell'ambito familiare; negli altri due casi, l'opposizione dei parenti al matrimonio è solo il pretesto per far vivere alla coppia peripezie maggiori, che si svolgono lontano da casa e che per qualche tempo fanno temere addirittura per la vita dei protagonisti. In tutti i casi, la soluzione positiva della vicenda è dovuta non tanto all'ingegno o alla caparbietà dei personaggi, bensì alle fortunose coincidenze che, spesso tramite un nuovo personaggio che funge da 'paciere', raddrizzano improvvisamente le sorti infauste della coppia. È interessante sottolineare, com'è già stato fatto nel resoconto delle novelle, che chi racconta la storia evidenzia sempre che le coincidenze in realtà non sono affatto tali: sono opera di Amore, è solo grazie a esso che le vicende più infauste possono volgersi al meglio. In questo secondo gruppo di novelle, quindi, l'azione di Amore è ben diversa da quella messa in atto nel primo gruppo: là il rovesciamento della condizione iniziale negativa è frutto del cambiamento di uno dei protagonisti, l'amata (Nastagio, Federico) o l'amante (Cimone); qui invece tale rovesciamento è conseguenza di una forza che agisce 'al di sopra' dei personaggi, conducendoli anche loro malgrado verso la conclusione 'giusta'.

Il terzo canovaccio si riscontra soltanto in una novella: quella di Gianno-le e Minghino (V). Due pretendenti si accapigliano per una donna, che apparentemente è del tutto disinteressata alla faccenda; dopo che i due litiganti hanno causato parecchi danni, si scopre che la donna è la sorella di uno di loro, e quindi non può che andare in sposa all'altro. Poiché anche in questo caso siamo di fronte alla coincidenza fortuita spiegata come volontà concretizzata della forza d'Amore, è possibile ricondurre questo canovaccio alla tipologia che comprende il gruppo precedente di novelle.

§ 4. Presenze dirette: Cimone e Nastagio

Nel fondale della *Calunnia* botticelliana è stata riconosciuta la presenza di due novelle della quinta giornata del *Decameron*: la novella di Cimone ed Efigenia (I) e la novella di Nastagio degli Onesti (VIII). La vicenda di Nastagio degli Onesti è stata riconosciuta già da tempo dalla critica nelle scene che occupano gli spazi del soffitto a sinistra rispetto all'osservatore.

In un comparto si riconosce la parte anteriore di un cavallo al galoppo con un cavaliere; in un altro comparto una figura femminile nuda corre con la testa tra le mani; un uomo tende il suo braccio destro verso la testa della donna, forse fortunosamente o forse perché tenta di fermarla; in un altro comparto si vede una figura stesa per terra; in un altro, poi, una veste per terra sopra cui un uomo barbuto tende il braccio verso il cavaliere del comparto precedente; nell'ultimo riquadro una figura si piega sopra un'altra figura distesa per terra e la tocca con entrambe le mani. Ricostruire la giusta sequenza in cui vanno collocati i diversi comparti non è facile: secondo Meltzoff la storia di Nastagio qui è narrata due volte, ma solo alcuni dei riquadri narrativi risultano visibili allo spettatore. Il riconoscimento del soggetto è preciso e convincente: il cavaliere che insegue la fanciulla nuda è già di per sé indice abbastanza chiaro del soggetto

trattato; a confermare l'interpretazione c'è poi anche il fatto che Botticelli non è nuovo alla rappresentazione di questa novella, già affrontata nei quattro noti pannelli conservati (eccetto il quarto, in collezione privata) al Museo del Prado di Madrid.

Realizzati probabilmente più di dieci anni prima della Calunnia, in occasione del matrimonio fra Gianozzo Pucci, nipote del Magnifico, e Lucrezia Bini (1483), i quattro pannelli suddividono la storia di Nastagio in modo simile a quanto avviene nei comparti in finto rilievo del soffitto della loggia in cui è ambientata la Calunnia. Il primo pannello mostra Nastagio intento a passeggiare dentro un boschetto con sullo sfondo le lagune tipiche del paesaggio ravennate; improvvisamente, di fronte al giovane si materializzano le figure della fanciulla nuda in fuga e del cavaliere che la insegue aiutato dai due cani. Il secondo pannello mostra al centro la fanciulla stesa a terra mentre il cavaliere chino su di lei ne pugnala le membra; a sinistra Nastagio si ritrae pieno di orrore, mentre sulla destra i due cani divorano le interiora della ragazza e sullo sfondo si ripete la scena dell'inseguimento. Il terzo pannello mostra il gran pranzo organizzato da Nastagio proprio nel momento in cui viene turbato dalla comparsa del cavaliere all'inseguimento della fanciulla. L'ultimo pannello mostra infine il matrimonio fra Nastagio e la sua amata, prima recalcitrante ma poi finalmente convinta a cedere all'Amore.

Il confronto fra i pannelli del Prado e i comparti leggibili del primo soffitto della loggia in cui è ambientata la *Calunnia* non lascia adito a dubbi: Botticelli ha scelto di rappresentare la vicenda di Nastagio anche all'interno del piccolo dipinto in cui riproduce il quadro di Apelle.

Il motivo di tale inserimento, apparentemente incongruo e anacronistico, sta nel significato allegorico e morale delle due vicende: la calunnia subìta dal pittore antico (e in generale dall'Arte) è poi volta a buon fine e la vicenda di Nastagio presenta un Amore inizialmente impossibile che volge a buon fine: come si è già detto sopra, Nastagio non subisce cambiamenti come Cimone ma applica il suo ingegno e si avvale di una prodigiosa coincidenza guidata dalla mano sapiente di Amore. La novella tratta dal *Decameron*, già scelta dall'artista per accompagnare in modo erudito (e forse anche un po' ironico) la celebrazione nuziale Pucci-Bini, viene inserita anche nel fondale della *Calunnia*. La pertinenza tematica è garantita dal lieto fine di entrambe le storie e dall'esaltazione della bellezza e

dell'Amore (nel caso della *Calunnia* dell'Arte) come vie privilegiate per accedere alla conoscenza, alla giustizia, al successo.

La novella di Cimone ed Efigenia è stata riconosciuta in uno dei pannelli dell'architrave, sulla destra del dipinto rispetto all'osservatore

Tale finto rilievo mostra una donna distesa con gli occhi chiusi; la testa riposa sopra il braccio destro, mentre il sinistro tiene avvolta alla vita una veste leggera. Al centro, un uomo vestito in maniera molto rustica è fermo a osservare la donna: la sua mano sinistra è sul mento, mentre con la destra regge un bastone nodoso. Il paesaggio comprende alberi di diverse dimensioni e anche un piccolo ruscello: sembra che il pittore abbia voluto descrivere quello che, secondo il *topos* della letteratura cortese, è il classico locus amoenus. Curiosamente, sembra che nessuno prima di Meltzoff abbia avanzato ipotesi circa il soggetto di questo riquadro, che rappresenta chiaramente il momento in cui Cimone incontra Efigenia addormentata nel bosco. La sicurezza di questa affermazione deriva da diversi elementi. Anzitutto, le pur scarne indicazioni iconografiche sono praticamente inequivocabili: Cimone è descritto graficamente nello stesso modo in cui viene descritto all'interno della novella boccacciana. Ecco il passo del *Decameron* con la descrizione di quel momento:

"Andatosene adunque Cimone alla villa e quivi nelle cose pertinenti a quella esercitandosi, avvenne che un giorno, passato già il mezzodì, passando egli da una possessione ad un'altra con un suo bastone in collo, entrò in un boschetto il quale era in quella contrada bellissimo, e, per ciò che del mese di maggio era, tutto era fronzuto: per lo quale andando, s'avvenne, sì come la sua fortuna il vi guidò, in un pratello d'altissimi alberi circuito, nell'un de' canti del quale era una bellissima fontana e fredda, allato alla quale vide sopra il verde prato dormire una bellissima giovane con un vestimento indosso tanto sottile, che quasi niente delle candide carni nascondea, ed era solamente dalla cintura in giù coperta d'una coltre bianchissima e sottile; e a pie' di lei similmente dormivano due femine e uno uomo, servi di questa giovane. La quale come Cimon vide, non altramenti che se mai più forma di femina veduta non avesse, fermatosi sopra il suo bastone, senza dire alcuna cosa, con ammirazione grandissima la incominciò intentissimo a riguardare; e nel rozzo petto, nel quale per mille ammaestramenti non era alcuna impressione di cittadinesco piacere potuta entrare, sentì destarsi un pensiero il quale nella materiale e grossa mente gli ragionava costei essere la più bella cosa che giammai per alcuno vivente veduta fosse. E quinci cominciò a distinguer le parti di lei, lodando i capelli, li quali d'oro estimava, la fronte, il naso e la bocca, la gola e le braccia, e sommamente il petto, poco ancora rilevato: e di lavoratore, di bellezza subitamente giudice divenuto, seco sommamente disiderava di veder gli occhi, li quali ella, da alto sonno gravati, teneva chiusi; e per vedergli, più volte ebbe volontà di destarla. Ma parendogli oltre modo più bella che l'altre femine per addietro da lui vedute, dubitava non fosse alcuna dea; e pur tanto di sentimento avea, che egli giudicava le divine cose esser di più reverenza degne che le mondane, e per questo si riteneva, aspettando che da se medesima si svegliasse; e come che lo 'ndugio gli paresse troppo, pur, da non usato piacer preso, non si sapeva partire".

La rappresentazione che Botticelli inserisce nel fondale della sua *Calunnia* si inscrive puntualmente nella tradizione illustrativa di questo episodio della novella boccacciana. Basti osservare queste due miniature dell'inizio del Quattrocento, tratte rispettivamente dal manoscritto Par. it. 63 e dal manoscritto Vat. Pal. lat. 1989:

E anche quando artisti successivi raffigurano la medesima scena, ricorrono a un modulo di rappresentazione direttamente accostabile a quello utilizzato da Botticelli. Si veda ad esempio il dipinto di Rubens, ove Cimone è rappresentato ancora una volta con un viso 'selvaggio' e poco curato, una veste rozza e un bastone nodoso. E si veda anche la serie di pannelli di Bonifacio Veronese, ove compaiono i medesimi dettagli.

Si può quasi dire che la barba lunga e incolta, la veste rozza e il bastone nodoso siano attributi che inequivocabilmente portano all'identificazione del Cimone del Decameron.

L'inserimento di questo episodio nel fondale della *Calunnia* è ancora da ascrivere al significato allegorico-morale attribuito alla novella di Cimone ed Efigenia: si tratta ancora dell'esaltazione del ruolo salvifico dell'arte e della bellezza. Cimone subisce una vera e propria trasformazione grazie al contatto con la bellezza e con l'esperienza di Amore: trasformazione che, lungi dal coinvolgere solamente l'aspetto fisico e il carattere dell'amante, lo emancipa anche sul piano della cultura letteraria e filosofica e in generale innalzano la sua levatura morale.

§ 5. Presenze indirette

Le due novelle che Botticelli rappresenta nel fondale della *Calunnia* hanno, come già si è visto, la medesima struttura narrativa: un uomo ama una donna ma non è riamato; la forza d'Amore, esplicitata in maniere diverse, riesce però alla fine a mutare la realtà avvicinando la donna amata al suo

amante. Questo tipo di canovaccio, puntando molto sulla trasformazione dell'amato e dell'amante e relativamente poco sulla semplice coincidenza, risultava il più adatto per farsi veicolo del messaggio morale del piccolo dipinto.

Ma è interessante notare che nel fondale della *Calunnia* si trovano diverse raffigurazioni di altri episodi, non appartenenti alla quinta giornata del *Decameron*, che possono essere ricondotti alla stessa struttura narrativa (e quindi al medesimo significato morale-allegorico). Nel primo architrave da sinistra compare un gruppo di cavalieri e di cavalli che galoppa da sinistra a destra.

Tre cavalieri compongono un gruppo avanzato: uno di questi sta cadendo da cavallo, mentre un secondo galoppa tranquillo e un terzo si volta indietro; tutti e tre sono vestiti compiutamente per la battaglia. Al centro del finto rilievo, quattro cavalli si muovono da soli senza selle né cavalieri; dietro di essi, un singolo cavaliere vestito come i primi tre agita una frusta. Di questa immagine sono state offerte diverse interpretazioni: Eracle e le cavalle di Diomede, l'uccisione dei Centauri, Ippolito scaraventato giù dal carro. Vi sono ostacoli in tutte e tre queste proposte: difficilmente Eracle può essere rappresentato vestito (all'interno della *Calunnia* le figure di divinità e di eroi mitologici sono rappresentate convenzionalmente nude); di Centauri chiaramente non c'è traccia; Ippolito non cade da un cavallo ma da un carro. Il problema resta aperto, anche se a favore dell'interpretazione relativa a Ippolito c'è un elemento importante: Ippolito è vittima di una fine orribile a causa del suo rifiuto di Amore.

La vicenda, narrata nella tragedia Fedra di Euripide e da vari mitografi dell'antichità ma citata anche da Boccaccio nella Amorosa Visione, racconta che Ippolito, figlio di Teseo e Ippolita (o di Antiope), è inviso ad Afrodite a causa della sua accesa devozione per la casta Artemide; per punirlo, Afrodite fa innamorare di lui la sua matrigna Fedra, che aveva sposato Teseo dopo che questi aveva lottato con le Amazzoni. Dopo mesi e mesi passati a spiarlo e a consumarsi nella passione, Fedra decide di dichiarare il suo amore al figliastro e di proporgli di passare qualche tempo assieme a lei, garantendo che nessuno avrebbe sospettato di nulla. Ippolito è sdegnato dalla proposta: va in cerca di Fedra, la trova e la insulta pesantemente per aver osato proporgli una cosa simile. Fedra decide di togliersi la vita, ma prima si vendica: lascia una lettera a Teseo in cui denuncia Ippolito per averle usato violenza. Teseo decide di bandire per

sempre suo figlio dalle sue terre e di farlo uccidere da Poseidone, che in passato gli aveva promesso di esaudire qualsiasi suo desiderio; mentre Ippolito sta cavalcando vicino al mare, un mostro esce dalle acque e assale la sua carovana, provocando grande agitazione nei cavalli: Ippolito viene trascinato giù dal carro e muore.

Ippolito, nel mito, subisce una triste fine proprio a causa del suo ostinato rifiuto per un amore che è immorale solo in base alle leggi della società, ma certo non secondo le leggi di natura (non bisogna dimenticare che quello fra Ippolito e Fedra non sarebbe un amore realmente incestuoso, visto che Ippolito non è figlio di Fedra): è proprio Boccaccio a porre l'accento sul carattere erroneo della scelta di Ippolito e sui legami diretti fra questa e le vicende successive della vita del personaggio. Non è difficile scorgere una certa affinità fra l'atteggiamento dello scrittore in questi passi dell'Amorosa Visione e nella novella di Nastagio degli Onesti nel Decameron.

Nel terzo architrave da sinistra infuria una battaglia.

A destra un cavaliere, del tutto simile a quelli descritti sopra a proposito dell'architrave 1, galoppa con una spada in mano, pronto a colpire. A sinistra una grossa donna nuda scappa dalla porta di una tenda; vicino a lei un altro cavaliere si muove verso il centro della lotta, ma questo indossa solo un mantello svolazzante. Fra i due cavalieri un'altra donna molto grande (o semplicemente fuori scala rispetto al resto) sta colpendo con una sorta di scimitarra una figura atterrata. Meltzoff è il primo a tentare una identificazione di questo episodio: secondo il critico si tratta di un episodio della vita della principessa persiana Rodoguna, raccontato da Filostrato nelle Immagini, un testo riscoperto dagli umanisti proprio in quegli anni e che per qualche decennio, a cavallo tra XV e XVI secolo, gode di una notevole fortuna iconografica.

L'identificazione del soggetto filostrateo, motivata in base ad affinità iconografiche, è interessante anche sotto il profilo della scelta tematica, soprattutto in connessione con l'architrave 1: anche in questo caso, infatti, la protagonista della storia è un personaggio che rifiuta l'amore. Rodoguna era nota per la sua ferrea castità, che ne faceva una sorta di Artemide persiana e la spingeva a rifiutare i corteggiamenti di qualsiasi tipo di uomo: la sua vicenda può essere quindi facilmente collegata a quella di Ippolito e, naturalmente, a quella di Nastagio e di Cimone. La fine tragica o comunque negativa delle vicende non relative alla quinta giornata narrate finora trova un contrappeso nella conclusione della vicenda presente in due comparti del terzo soffitto da sinistra, sublimata nella unione dei due amanti. Nel primo comparto che ci interessa (quello più in alto), due figure nude di sesso indeterminato sono semidistese a terra con le gambe che si toccano e le teste vicine ai margini.

Una linea orizzontale separa la terra dal cielo: quattro figure compaiono dalla vita in su, tre guardano in basso da destra, una da sinistra; due hanno le braccia alzate e una, che sembra più grande delle altre, indossa una lunga veste.

Nel comparto più in basso, due figure semidistese, un uomo e una donna, sono posizionate in maniera molto simile alle due figure laterali presenti sopra; entrambe tengono un'anfora, da cui esce dell'acqua che ha invaso tutto il primo piano; tengono anche in mano quella che sembra una cornucopia.

Già identificato come Zeus e la caduta dei Titani e come Deucalione e Pirra dopo il diluvio, si tratterebbe invece secondo Meltzoff della vicenda di Africo e Mensola, raccontata da Boccaccio nel Ninfale fiesolano: la prima scena rappresenterebbe un concilio degli dei e la seconda il legame allegorico tra i due protagonisti e il fiume.

Il Ninfale fiesolano, poemetto pastorale in sette canti, narra dell'amore del pastore Africo per la ninfa Mensola, che però lo respinge per un voto di castità fatto a Diana. Su consiglio di Venere, Africo si traveste da ninfa e riesce a far sua Mensola, che poi, sconvolta per la paura della vendetta di Diana, fugge via, abbandonando per sempre il giovane. Questi non sopporta il dolore e si uccide lasciandosi annegare in un ruscello che prenderà poi il suo nome. Intanto Mensola dà alla luce il figlioletto nato dall'amore di Africo e, scoperta da Diana, viene trasformata in un ruscello che prende il suo nome. I due ruscelli si incontreranno ed alla loro confluenza sorgerà la città di Fiesole.

Se nei casi di Ippolito e di Rodoguna siamo in presenza di rifiuti del sentimento amoroso che si risolvono negativamente per il protagonista, nel caso di Africo e Mensola la vicenda, comunque tragica, trova modo di unire amata e amante nell'abbraccio dei due fiumi. In tutti i casi, comunque, al centro della vicenda è il rifiuto di Amore.

La struttura tematica dei diversi soggetti che compongono il fondale della *Calunnia* risulta fortemente intrecciata e il tema delle conseguenze negative del rifiuto di Amore sembra essere un tema portante, a cui l'artista dà evidenza e risalto. È evidente, peraltro, che l'utilizzo di Boccaccio come fonte non si limita alla quinta giornata del *Decameron* e nemmeno al *Decameron* tutto, ma si estende all'intera produzione dello scrittore, che del resto era fonte di riferimento per tutta la cultura fiorentina (segnatamente neoplatonica) nel Quattrocento.

Anche il canovaccio che abbiamo individuato come secondo tipo nella quinta giornata del *Decameron* è però indirettamente rappresentato nel fondale della *Calunnia* botticelliana. Tale canovaccio si lascia sintetizzare nella vicenda di in una coppia di amanti, questa volta entrambi ugualmente coinvolti nel sentimento amoroso ma separati da circostanze avverse e alla fine fortunosamente ricongiunti grazie all'intervento fatale della potenza di Amore che governa e dirige a buon fine le più disparate coincidenze.

La seconda 'base' a partire da destra (sotto al trono del giudice) mostra una figura femminile addormentata, la testa appoggiata al braccio destro e il braccio sinistro a coprire con un drappo l'inguine.

Un uomo senza barba con una lunga veste sta in ginocchio di fronte a lei, toccandosi la fronte con la mano destra; la mano sinistra invece regge un bastone, usato dall'uomo come sostegno. Ai piedi dell'uomo sono tre bambini nudi e dormienti. La donna dorme sotto un albero fronzuto; dietro le due figure c'è una spiaggia, il mare dove si trova una barca con le vele spiegate e, sullo sfondo, una montagna rocciosa. Questo è uno degli episodi di più difficile interpretazione: alcuni studiosi hanno proposto come soggetto della raffigurazione Zeus e Antiope, ma la figura maschile non ha alcun attributo di Zeus, la nave sarebbe del tutto incongrua e soprattutto sarebbero inspiegabili i tre bambini addormentati (dall'unione di Zeus e Antiope nascono due gemelli, Anfione e Zeto). Altri, fra cui Meltzoff, propongono invece come soggetto Arianna e Teseo. La proposta è per certi versi persuasiva: la figura femminile distesa, infatti, ha una posa molto affine a quella solitamente attribuita ad Arianna dormiente e in seguito slittata ad altri soggetti (Endimione addormentato, Noè ebbro); se questa donna è da identificare con un personaggio del mito, il nome di Arianna è il primo e il più ovvio che dovrebbe venire alla mente. Anche la spiaggia, la nave e il monte roccioso sullo sfondo avrebbero un senso preciso: la spiaggia alluderebbe al luogo dell'abbandono subito dalla fanciulla, la nave alla partenza dell'amato Teseo e le rupi al suicidio di Egeo al ritorno del figlio a causa dell'equivoco delle vele nere. Con qualche sforzo la figura in ginocchio può essere riconosciuta come Teseo, anche se non vi sono attributi relativi al personaggio e l'aspetto generale della figura non è certo eroico. Inspiegabile resterebbe comunque l'identità dei tre bambini addormentati, che Meltzoff tenta un po' arditamente di spiegare come le personificazioni delle tre forme d'Amore: Eros, Anteros e Lyseros. A dire il vero, argomento principe di Meltzoff nel tentativo di sostenere questa interpretazione è che la storia di Arianna comparirebbe ancora nel fondale della *Calunnia*; più precisamente, nel secondo architrave a partire da sinistra:

Il rilievo di questo architrave mostra una donna semidistesa sul fianco destro, appoggiata al gomito destro e vestita con una sorta di tunica che la copre completamente dalla vita in giù; tale veste è sollevata da un satiro, secondo un cliché molto in uso nell'iconografia mitologica. Un altro satiro, a destra, tira la grossa sciarpa annodata al collo di una figura maschile senza barba, con un vestito corto, piuttosto effeminata; dietro la figura femminile c'è un piccolo arbusto. L'immagine è stata identificata inizialmente come Marte e Venere, a causa delle somiglianze, nella posa della figura femminile, con il celebre dipinto botticelliano conservato alla National Gallery di Londra.

Dal punto di vista del soggetto si tratta di una identificazione facilmente confutabile: il personaggio maschile certamente non è riconoscibile come Marte. Resta peraltro perfettamente plausibile che questa figura semidistesa e la Venere della tavola della National Gallery provengano da un medesimo modello iconografico, senza che ciò comporti anche una identità dei soggetti trattati. Molto più semplice è invece identificare la figura maschile con Dioniso/Bacco, nel qual caso la figura femminile semidistesa potrebbe essere Arianna: l'immagine evocherebbe l'incontro fra i due che segue l'abbandono forse raccontato dalla 'base' di cui si è parlato sopra.

Nonostante i condizionali, la spiegazione fornita da Meltzoff è plausibile e affascinante: la vicenda di Arianna infatti, se considerata nella sua interezza e nella sua versione più diffusa e conosciuta, risulta del tutto pertinente al tema allegorico-morale che abbiamo riconosciuto come predominante nel fondale della *Calunnia*. La vicenda raccontata, infatti, ricalca almeno in parte il canovaccio boccacciano di cui si sta parlando: due amanti separati fortuitamente dagli eventi, ma successivamente uniti dalla buona sorte o meglio dalla forza d'Amore; in questo caso però il lieto fine vede l'intervento di un terzo personaggio.

Arianna, com'è noto, si innamora di Teseo dopo averlo visto a Creta, giunto per uccidere il Minotauro e liberare quindi Atene dalla servitù dovuta proprio alla presenza del mostro; la fanciulla aiuta l'eroe nella sua impresa suggerendogli lo stratagemma del filo e in cambio riceve da Teseo una promessa di matrimonio. Compiuta l'uccisione, gli ateniesi assieme ad Arianna fuggono verso casa; ma Teseo durante una sosta nell'isola di Nasso abbandona la fanciulla addormentata sulla spiaggia e torna a casa senza di lei. Arianna si desta e si rende conto di essere stata ingannata; proprio mentre si sta disperando, però, passa da quelle parti Dioniso, di ritorno con tanto di corteo dal suo viaggio in India. Colpito dalla bellezza della fanciulla, la prende con sè e ne fa la sua sposa.

La versione più nota e diffusa, nella tradizione mitografica e letteraria, della vicenda di Arianna prevede dunque l'abbandono della fanciulla da parte del primo amante, Teseo, ma un lieto fine grazie all'incontro con il dio Dioniso. Esistono molte altre versioni del mito di Arianna. Uno dei motivi di maggior lontananza fra le diverse versioni del mito è la ragione che sta dietro al gesto di Teseo: desiderosi di assolvere da ogni colpa il padre spirituale della città di Atene, molti autori introducono spiegazioni ardite circa il suo gesto; ad esempio, che sarebbe stato allontanato da Nasso da una tempesta contro la sua volontà; o che lo avrebbe fatto agire così qualche divinità; o addirittura che non si sarebbe neppure reso conto che Arianna era scesa dalla nave. In ogni caso, l'allontanamento dei due amanti viene presto compensato dall'arrivo, del tutto casuale, di Dioniso e del suo corteo: alla fanciulla viene garantito non solo il 'lieto fine', ma addirittura una unione con il dio e quindi una promessa di immortalità. In questa, che rimane la versione prevalente del mito, poco importa se secondo altre varianti anche Dioniso, più avanti, avrebbe a sua volta abbandonato Arianna. Nell'ambito del pensiero neoplatonico che permea la Calunnia Teseo può bene rappresentare la caducità dell'amore terreno e Dioniso l'eternità dell'amore divino.

La presenza della vicenda di Arianna, Teseo e Dioniso all'interno della *Calunnia* sarebbe quindi perfettamente pertinente con il messaggio allegorico-morale e con il pensiero filosofico sotteso all'opera e anzi aprirebbe strade e collegamenti molto interessanti. Il fatto è che interpretare

la base con il presunto abbandono e l'architrave con il presunto incontro Bacco-Arianna come i due episodi principali della vicenda lascia anche parecchi problemi aperti. Chi sono i tre bambini che dormono ai piedi della figura identificata con Teseo nella base? E come mai Teseo è sulla spiaggia se la sua nave è già al largo, diretta verso le rupi da dove si getterà il povero Egeo? Esempi di 'contrazione iconografica' siffatti, in cui più episodi sono raccontati nella medesima raffigurazione, non sono così rari nella storia dell'arte, però in questo caso la cosa andrebbe meglio circostanziata visto che la contrazione iconografica non sembra molto usata all'interno della Calunnia. E comunque, la figura pensosa sulla spiaggia non ha alcun attributo relativo a Teseo: è avvolta in una rozza veste, tiene in mano un lungo bastone ed è completamente assorta nell'ammirazione della fanciulla addormentata. Questa descrizione ci fa tornare alla mente qualcosa di cui abbiamo già parlato: la vicenda di Efigenia e Cimone, già presente in uno degli architravi della Calunnia e qui ancora fortemente evocata dalle pose e dagli attributi dei personaggi. Nessuno finora ha avanzato questa possibile interpretazione per la base, eppure gli elementi che la sostengono sono almeno altrettanti rispetto a quelli che sostengono l'interpretazione di Meltzoff relativa ad Arianna e Teseo: la figura femminile addormentata è in una posa che può essere tanto di Arianna quanto di Efigenia; la figura maschile assorta è certamente più vicina a Cimone che non a Teseo; la nave sullo sfondo può evocare le peripezie vissute da Cimone nel tentativo di sottrarre Efigenia al suo promesso sposo. In entrambi i casi resta il vero e proprio enigma dei tre bambini dormienti; nel caso della interpretazione della scena come Cimone che osserva Efigenia addormentata, poi, c'è anche il problema che si tratterebbe dell'unica scena raffigurata due volte nel fondale. In conclusione, per entrambe le interpretazioni restano parecchi dubbi.

§ 6. Conclusioni: per una lettura politico-filosofica della Calunnia di Botticelli

È stato proprio partendo da queste identificazioni che, verso la fine degli anni ottanta, è stata avanzata una lettura iconologica del dipinto che lo rende certamente unico nel panorama delle Calunnie: quella botticelliana, infatti, non sarebbe un semplice esercizio di abilità svolto a seguito dell'ammirazione per Apelle, né la rappresentazione in chiave artistica di un episodio biografico del pittore – una calunnia che avrebbe colpito lo stesso Botticelli o uno dei suoi committenti.

Il dipinto botticelliano sarebbe da considerare invece un vero e proprio 'manifesto' di una corrente politica e culturale della Firenze dell'ultimo decennio del Quattrocento: la Firenze in cui alla Signoria medicea e ai suoi ideali filosofici e umanistici si opponeva la repubblica savonaroliana e i suoi ideali di purificazione sempre più radicale dai valori terreni. È stato Stanley Meltzoff ad avanzare per primo questa teoria, arrivando ad affermare che Botticelli, qui, non è che l'interprete per immagini del messaggio che Angelo Poliziano, l'esponente maggiore del circolo di intellettuali ruotante attorno ai Medici, voleva mandare a Piero de' Medici, erede legittimo della Signoria, negli anni dei fondamentalismi savonaroliani. In altri termini, 'calunniata' in questo caso sarebbe la poesia, intesa nel senso estensivo di 'arte'; se allo Stato serve certamente una sorta di 'purificazione', questa non deve certo avvenire attraverso la condanna della poesia, ma, al contrario, attraverso la consapevolezza che solo il potere della bellezza (e quindi dell'arte) rende possibile una qualsivoglia elevazione.

In altri termini, il dipinto botticelliano sarebbe un manifesto del neoplatonismo ficiniano abbracciato dal circolo mediceo: filosofia che predicava sì la necessità di rinnovamento politico e sociale, ma su un fronte ben distante dall'intransigenza estremista delle posizioni di Savonarola e dei suoi. A sostenere con decisione una interpretazione siffatta vengono le identificazioni dei diversi soggetti che compongono il fondale, ossia le 'decorazioni' della loggia in cui avviene la scena allegorica: ciascuna scena, infatti, può essere ricondotta all'esaltazione ora degli ideali di cui dovrebbe farsi portatore lo Stato 'purificato' in senso neoplatonico, ora dell'arte e della bellezza, mezzo di concretizzazione di tale 'purificazione'.

La forte componente filosofica e 'politica' presente nel dipinto ha fatto ipotizzare a molti studiosi un intervento diretto di Poliziano nella elaborazione della scena; qualche tempo fa è stata anche avanzata l'ipotesi che Poliziano sia stato il coordinatore di un gruppo di lavoro di cui Botticelli sarebbe stato solo uno dei componenti (fra gli altri un ruolo importante spetterebbe a Bartolomeo di Giovanni, pittore attivo a Firenze dal 1480). In realtà, che Botticelli abbia ceduto il posto a qualcun altro nella realizzazione dei dettagli del fondale (perché le figure in primo piano sono sicuramente botticelliane) appare decisamente strano visto il formato dell'opera, ma comunque questo non è il problema che in questa sede interessa affrontare. Con questo lavoro si è cercato di far emergere, scegliendo un filo conduttore che leghi in qualche modo alcuni dei soggetti del fonda-

le, che dietro ogni minimo dettaglio dell'opera c'è un preciso intento di comunicazione e che tutte le fonti scelte sono tali in ragione della loro efficacia nel promuovere il messaggio diretto a Piero e a tutto il popolo di Firenze: se il contatto con la bellezza può provocare vertiginosi innalzamenti morali, è semplicemente assurdo contrapporre la bellezza alla fede: al contrario, la prima può diventare efficace premessa della seconda. Che Boccaccio e la sua opera diventino mezzo privilegiato per diffondere tale verità rientra nella situazione già accennata in precedenza che vede questo autore come autentico protagonista dei circoli neoplatonici della Firenze quattrocentesca. Il fatto che Botticelli e Poliziano scelgano di rappresentare direttamente Boccaccio in una delle nicchie del fondale della *Calunnia*, unico personaggio 'quasi contemporaneo' presente nell'opera, è il sigillo finale al riconoscimento di questo autore e al merito della sua opera letteraria.

Le fatiche della battaglia anziché le sofferenze della malattia (*in acie/macie*)

Una nota su un errore paleografico nella traduzione albertiana dell'ekphrasis di Luciano della Calunnia di Apelle

Elisabetta Borga

Luciano (testo greco edizione M.D. Leold)

έν δεξιᾶ τις ἀνὴρ κάθηται τὰ ὧτα παμμεγέθη ἔχων μικροῦ δεῖν τοῖς τοῦ Μίδου προσεικότα

τὴν χεῖρα προτείνων πόρρωθην ἔτι προσιούση τῆ Διαβολῆ.

περὶ δὲ αὐτὸν ἑστᾶσι δύο γυναῖκες, Άγνοιά μοι δοκεῖ καὶ Ύπόληψις

έτέρωθεν δὲ προσέρχεται ἡ Διαβολή

γύναιον ες ύπερβολὴν πάγκαλον, ὑπόθερμον δὲ καὶ παρακεκινημένον, οἱον δὴ τὴν λύτταν καὶ τὴν ὀργὴν δεικνύουσα, τῆ μὲν ἀριστερὰ δάδα καιομένην ἔχουσα,

τή έτέρα δὲ νεανίαν τινὰ τῶν τριχῶν σύρουσα τὰς χεῖρας ὀρέγοντα εἰς τὸν οὐρανὸν καὶ μαρτυρόμενον τοὺς θεούς

ήγειται δὲ ἀνης ώχρὸς καὶ ἄμορφος, όξὺ δεδορκώς καὶ ἐοικώς τοις ἐκ νόσου μακρᾶς κατεσκληκόσι.

τοῦτον οὖν εἶναι τὸν Φθόνον ἄν τις εἰκάσειε.

καὶ μὴν καὶ ἄλλαι τινὲς δύο παρομαρτοῦσι προτρέπουσαι καὶ περιστέλλουσαι καὶ κατακοσμοῦσαι τὴν Διαβολήν.

ώς δέ μοι καὶ ταύτας ἐμήνυσεν ὁ περιηγητής τῆς εἰκόνος, ἡ μὲν Ἐπιβουλή τις ἦν, ἡ δὲ Ἀπάτη.

κατόπιν δὲ ἡκολούθει πάνυ πενθικῶς τις ἐσκευασμένη, μελανείμων καὶ κατεσπαφαγμένη, Μετάνοια <οἶμαι> αὕτη ἐλέγετο

έπεστρέφετο γοῦν εἰς τοὐπίσω δακρύουσα καὶ μετ ΄ αἰδοῦς πάνυ τὴν Ἀλήθειαν προσιοῦσαν ὑπέβλεπεν.

Luciano traduzione letterale

Sulla destra un uomo stava seduto con orecchie grandissime che poco mancava fossero simili a quelle di Re Mida

tendendo la mano anche alla Calunnia che si avvicinava.

Intorno a lui si trovavano due donne: l'Ignoranza, mi pare, e il Sospetto.

Dall'altra parte avanza la Calunnia

donna straordinariamente bella, focosa e anche agitata, che mostrava come rabbia e risentimento, e portava nella mano sinistra una fiaccola accesa

e con l'altra mano trascinava per i capelli un giovane con le mani alzate al cielo che chiamava a testimoni gli dei.

Un uomo pallido e brutto lo precede, dallo sguardo acuto che somiglia a quelli che escono scheletriti da una lunga malattia.

Quindi qualcuno potrebbe pensare che questo fosse il Rancore.

E inoltre anche altre due donne accompagnano la Calunnia, incitandola, adornandola e agghindandola.

Come poi la guida del quadro mi spiegò, l'una era l'Insidia, l'altra la Frode.

Dietro le seguiva una donna completamente vestita a lutto, nera e lacera nelle vesti, si diceva (credo) fosse il Pentimento.

Dunque ella si voltava indietro in lacrime e piena di vergogna guardava la Verità che veniva avanti.

Guarino versione latina

Vir unus a dextra sedet. Is ingentes admodum habet aures Midae auriculis ferme compares.

Ipsique calumniae procul adhuc accendenti manum extendit,

quem circum duae mulieres adstant, Ignorantia, ut opinor, atque Suspicio,

parte alia ipsa horsum adventare calumnia cernitur.

Ea muliercula est ad excessum usque speciosa, non nihil succalescens et concita, ut pote quae rabiem iracundiamque portendat. Haec dextra quidam facem tenet accensam,

altera vero casearie trahit adolescentem manus ad caelum porrigentem, ipsosque deos obtestantem.

Dux huius est vir quidam palore obsitus et informis acriter intuens quem eis iure comparavero, quos macie diuturnior confecit aegritudo.

Hunc ipsum merito esse Livorem quis coniectaverit.

Aliae quoque duae comites sunt mulieres calumniae praeduces, quae illius ornamenta component.

Harum altera erat insidia, fraus altera, sicut mihi quidam eius tabellae demonstrator explicuit.

Subinde quaedam lugubri vehementer apparatu oscura veste seque dilanians assequitur, eaque esse penitentia ferebatur.

Obortis igitur lacrimis haec retrovertitur, ut propius accedentem veritatem pudubunda suspiciat.

Alberti De Pictura III, 53

Erat enim vir unus, cuius aures ingentes extabant,

quem circa duae adstabant mulieres, Inscitia et Suspitio,

parte alia ipsa Calumnia adventans

cui forma mulierculae speciosae sed quae ipso vultu nimis callere astu videbatur, manu sinistra facem accensam tenens,

altera vero manu per capillos trahens adolescentem qui manus ad coelum tendit.

Duxque huius est vir quidam pallore obsitus, deformis, truci aspectu, quem merito compares his quos in acie longus labor confecerit.

Hunc esse Livorem merito dixere.

Sunt et aliae duae Calumniae comites mulieres, ornamenta dominae componentes

------ Insidiae ----- et Fraus.

Post has puella et sordidissima veste operta et sese dilanians adest Poenitentia.

Proxime sequente pudica et verecunda Veritate.

Alberti Trattato Della Pittura III, 53

Era quella pittura uno uomo con sue orecchie molte grandissime

appresso del quale, una di qua e una di là, stavano due femmine: l'una si chiamava Ignoranza, l'altra si chiamava Sospezione,

più in là veniva la Calunnia:

questa era una femmina a vederla bellissima, ma parea nel viso troppo astuta, tenea nella sua destra mano una face incesa

con l'altra mano trainava, preso pe' capelli, uno garzonetto, il quale stendea suo mano alte al cielo.

Ed eravi uno uomo palido, brutto tutto lordo, con aspetto iniquo, quale potresti assimigliare a chi ne' campi dell'armi con lunga fatica fusse magrito e riarso:

costui era guida della Calunnia, e chiamavasi Livore.

Ed erano due altre femmine compagne alla Calunnia, quali a lei aconciavano suoi ornamenti e panni.

----- Chiamasi l'una Insidie e l'altra Fraude.

Drieto a queste era la Penitenza, femmina vestita di veste funerali, quali sé stessa tutta stracciava.

Dietro seguiva una fanciulletta vergognosa e pudica, chiamata Verità.

Come si evince dal confronto tra il testo di Luciano (nell'edizione M.D. Leold) e la traduzione latina di Guarino, le due traduzioni di Alberti (sia la latina che l'italiana) presentano una versione sostanzialmente fedele (anche se a tratti compendiata) rispetto al senso dell'originale greco e della sua puntuale versione guariniana. L'unico punto in cui il confronto rivela un'anomalia significativa riguarda la similitudine tra la personificazione di *Phthonos/Livor/Livore*, e "chi esce scheletrito da una lunga malattia" (testo greco; Guarino) e invece "chi nei campi dell'armi con lunga fatica fusse magrito e riarso" (Alberti latino e italiano).

Il testo di Luciano, secondo la traduzione letterale che proponiamo condotta sull'edizione M.D. Leold, recita infatti:

"Un uomo pallido e brutto lo precede, dallo sguardo acuto che somiglia a quelli che escono scheletriti da una lunga malattia".

Guarino verbum de verbo traduce:

"Dux huius est vir quidam palore obsitus et informis acriter intuens quem eis iure comparavero, quos macie diuturnior confecit aegritudo".

Leon Battista Alberti, invece, sembra leggere proprio un altro testo e traduce:

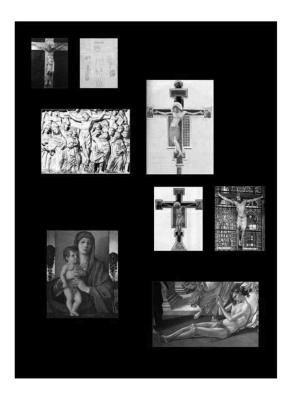
(versione latina) "Duxque huius est vir quidam pallore obsitus, deformis, truci aspectu, quem merito compares his quos in acie longus labor confecerit".

(versione italiana) "Ed eravi uno uomo palido, brutto tutto lordo, con aspetto iniquo, quale potresti assimigliare a chi ne' campi dell'armi con lunga fatica fusse magrito e riarso".

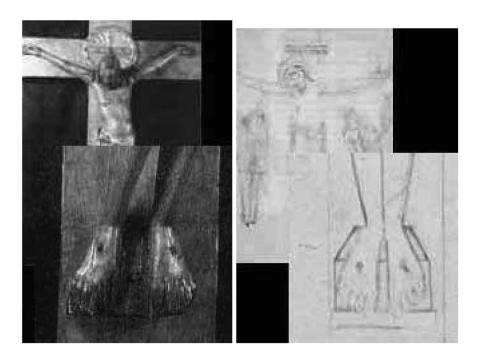
Ricapitolando: in riferimento all'aspetto fisico e all'espressione di Phthonos il testo lucianeo propone un paragone con un uomo emaciato che esce da una lunga malattia; paragone che ritroviamo esattamente nella versione guariniana: Luciano "ἐοικὼς τοῖς ἐκ νόσου μακρᾶς κατεσκληκόσι", Guarino "Compares his quos macie diuturnior confecit aegritudo". Alberti invece abolisce il paragone Livore/Uomo che esce da una lunga malattia e introduce il nuovo paragone Livore/Uomo che esce da una lunga battaglia.

ESPERIDI | I PIEDI DEL 'CALUNNIATO' E I PIEDI DI CRISTO L'evoluzione della postura dei piedi di Cristo crocifisso da Oriente a Occidente, da allegoria a prefigurazione

Alberto Zonta



Dalla lettura del particolare della postura dei piedi di Cristo crocifisso dal X al XV secolo si può rilevare come attorno all'anno Mille, ad esempio nella Croce di Gerone e in una miniatura del Salterio di Winchester, la pratica iconografica più diffusa sia quella di raffigurare i piedi separati, fissati rispettivamente alla croce da due chiodi.



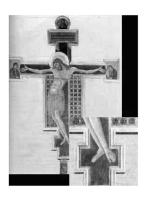
a sin. Croce di Gerone, ante 976, Colonia, Duomo a dex. Crocifissione, miniatura dal Salterio di Winchester, ante 992, Londra, British Museum

Solo dal XIII secolo si trovano i primi esempi di crocifissi caratterizzati dalla postura di Cristo coi piedi sovrapposti, con l'attributo di un unico chiodo conficcato. Uno tra i primi esempi di questa tipologia che andrà poi affermandosi si ha nel 1260 con Nicola Pisano, nel particolare della Crocifissione, uno dei pannelli a rilievo che decorano il pulpito del Battistero di Pisa.



Nicola Pisano, *Crocifissione*, rilievo, 1260, Pisa, Battistero, pulpito

Sempre nel XIII secolo si registra una fase di coesistenza delle due posture iconografiche: nel Crocifisso di Cimabue, conservato presso la chiesa di San Domenico di Arezzo e datato al 1270 circa, si può osservare la persistenza della raffigurazione coi due chiodi a piedi separati, mentre già Giotto, nel Crocifisso oggi conservato nella chiesa di Santa Maria Novella a Firenze e datato attorno alla fine del XIII secolo, adotta la formula dei piedi sovrapposti con un unico chiodo conficcato.





a sin. Cimabue, Crocifisso, tempera su tavola, 1270 ca., Arezzo, San Domenico a dex. Giotto, Crocifisso, tempera su tavola, 1296-1300, Firenze, Santa Maria Novella

Dopo un breve periodo di coesistenza delle due tipologie, nel XV secolo si afferma definitivamente quella dei due piedi sovrapposti, come si riconosce anche nel Crocifisso di Donatello del 1425 conservato nella chiesa fiorentina di Santa Croce.



Donatello, Crocifisso, scultura lignea, 1425 ca., Firenze, Santa Croce

Attorno alla fine del secolo la postura iconografica dei piedi sovrapposti diviene prefigurazione della morte di Cristo, come si riconosce nel dipinto di Bellini con la Madonna con Bambino delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, ma anche allegoresi della Passione, come si evince dal particolare della Calunnia di Apelle di Botticelli, dove la figura del calunniato trascinato per i capelli è connotata da una posizione degli arti inferiori non naturale per quel movimento.



a sin. Giovanni Bellini, *Madonna con Bambino*, 1487, Venezia, Gallerie dell'Accademia *a dex.* Sandro Botticelli, *La Calunnia di Apelle*, tempera su tavola, 1495 ca., Firenze, Galleria degli Uffizi



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

www.engramma.org

settembre **2005**

La Rivista di Engramma n. 43

DIRETTORE monica centanni

REDAZIONE

mariaclara alemanni, elisa bastianello, maria bergamo, emily verla bovino, giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli, giacomo cecchetto, silvia de laude, francesca romana dell'aglio, simona dolari, emma filipponi, anna fressola, anna ghiraldini, laura leuzzi, nicola noro, marco paronuzzi, marina pellanda, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson

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. 43 | settembre 2005 ©2018 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.

Bisello | Daniotti | Pisani | Sbrilli

La Rivista di Engramma n.43

a cura della Redazione di Engramma



SOMMARIO

ı|Le mani fiorentine di Lolita. Antonella Sbrilli

21|Presentazione della rubrica Aranea 23|Le antichità razziate dell'Iraq tra storia e cronaca Marta Bisello, Claudia Daniotti

27|Il sogno dell'architetto Daniele Pisani

31|Lo Statuario Pubblico dei Veneziani in catalogo CLAUDIA DANIOTTI

Le mani fiorentine di Lolita.

Coincidenze warburghiane in Nabokov (e viceversa)

Antonella Sbrilli

What a magnet for Mnemosyne! Vladimir Nabokov, 1955

Mentre in Europa, nel corso degli anni venti e trenta, la Ninfa declinava come l'aura benjaminiana e i suoi panneggi cadevano al suolo in forma di cenci (come ha raccontato Didi-Huberman in Ninfa moderna), pur tuttavia la formula della Ninfa, il suo engramma, si apprestava a un ulteriore spostamento verso ovest e a un'altra sopravvivenza, trasferendosi, con attributi antichi e altri nuovi di zecca, negli Stati Uniti d'America. È stato Roberto Calasso a individuare che "l'ultima grandiosa e fiammeggiante celebrazione della Ninfa è in Lolita, storia del professore Humbert Humbert, 'cacciatore incantato', che entra nel regno delle Ninfe seguendo un paio di calzini bianchi e di occhiali a forma di cuore" (Calasso 2001, p. 37).

Nel suo scritto, Calasso collega la giovane Dolores Haze, detta Lolita, alla figura della Ninfa antica, che è insieme "fanciulla pronta alle nozze" e "polla d'acqua", ma anche araldo "di una forma della conoscenza, forse la più antica, certo la più rischiosa: la possessione". Nabokov viene visto, in questa prospettiva, come colui che obbliga, "con i mezzi proditori e matematici dell'arte, la mente a risvegliarsi all'evidenza, all'esistenza di questi esseri – le Ninfe – che possono anche presentarsi sotto la specie di una ragazzina americana" (Calasso 2005, pp. 49-50). Nabokov, allora, viene attirato anch'egli a suo modo nell'onda mnemica, di cui risente in modo del tutto peculiare, disseminando gli attributi e gli effetti della ninfolessia in un paesaggio più che moderno, trasformando l'enigma antico in continuo gioco di parole, riversando la percezione della materia mentale in un linguaggio, che ha ancora molto da rivelare sull'istante in cui l'immagine di una storia si fa sequenza di parole e di nuovo immagine (e storia) in chi legge.

Lolita dunque (pubblicato nel 1955, ambientato fra il 1947 e il 1952, con un antefatto – l'amore adolescente del protagonista per Annabel Lee del 1923-24) racchiude, fra i suoi tanti "colori emotivi" e pattern, anche la reviviscenza in età moderna della Ninfa, che appare numinosa e fatale

a un uomo (nella fattispecie uno studioso, un professore, caratterizzato da tratti di insanity e melancholia: Lolita [1955] 2005, p. 48) e lo porta fuori di determinati confini, in un viaggio, più o meno letterale, dall'incerto ritorno. È un motivo che richiama nel suo nucleo quello contenuto nel progetto di narrazione epistolare che coinvolse, al principio del Novecento, Warburg e l'amico olandese André Jolles intorno al tema della cosiddetta Ninfa del Ghirlandaio (per un recento commento: Contarini, Ghelardi 2004, pp. 32 ss.).

In quello scambio embrionale di esperienze sull'effetto di rapimento prodotto dall'immagine della fanciulla leggiadra e inquietante sono racchiusi i temi intrecciati della Ninfa, della farfalla, della polarità passato/presente, della perdita della ragione, della mania erotica e filologica. Sono dorsali di una ricerca incompiuta che avrebbe preso strade diverse sia per i due interlocutori, sia per il motivo stesso, rifratto e trasformato, nel corso del secolo, nella letteratura, nella pittura, nel teatro, nel cinema e anche nel fumetto, in Europa, negli Usa, fino ai manga giapponesi. La presenza dunque di questo motivo induce a pensare alla modulazione di altre affinità fra il complesso dell'esperienza intellettuale e psicologica di Warburg e il complesso-Nabokov.

Se allora, seguendo il motivo della ninfa Lolita, si prova a rileggere il romanzo sub specie warburghiana, non sono pochi i temi che suggeriscono dei collegamenti nei due versi: di una cultura warburghiana in Nabokov e di una, anacronistica, affinità di Warburg con lo scrittore russo: dal tema centrale della Ninfa "demoniaca" che si impossessa di chi è destinato a riconoscerla, alla presenza plasmante della memoria nella vita e nell'esperienza creativa, dal richiamo diretto e frequente a Mnemosyne ("la più dolce e birichina fra le Muse") alla fascinazione scientifico-poetica e naturalistico-metaforica per le farfalle, dall'osservazione dei dettagli come chiavi di accesso a un codice del mondo, alla tecnica di comporre in modo non sequenziale, procedendo per schede che ricompongano, come in un puzzle, il disegno di un possibile intero.

Intanto la protagonista: come le ninfe antiche, Lolita è connaturata all'elemento liquido in molti modi, e prima di tutto nel nome, dove non solo trionfa la elle, consonante liquida, limpida e luminosa, ma dove l'acqua è letteralmente racchiusa nella prima sillaba Lo, omofona con l'eau, il suono francese della parola 'acqua' (Bouchet). La ninfa Lolita, anche se spogliata del panneggio, è pur sempre designata, nelle frasi, da linee rinascimentali: mentre prepara la recita scolastica (con tanto di ninfe), le sue

"affusolate mani fiorentine" sono unite con "incantevole grazia"; anche i suoi seni, verso la fine del libro, sono descritti come "fiorentini" nel senso di botticelliani; i piedi hanno dita lunghe e sembianze scimmiesche (come in una immaginaria tavola di Giovanni Morelli), e la carnagione è colorata da tinte "sfumate di miele", che hanno la "sfumatura di rosa botticelliano".

Traspaiono, nell'immagine di questa ragazzina fra i dodici e i tredici anni, elementi pittorici e grafici, lineari e cromatici, che riportano all'interpretazione rinascimentale di una "sensual but melancholy femininity" (Annotated Lolita [1955, 1970] 1991, p. 366), che sintetizza i tipi botticelliani (le Grazie, la Primavera, la Venere) con i loro precedenti antichi. La camminata e lo sguardo provengono dallo stesso ambiente figurativo e colpisce la descrizione del modo di giocare a tennis della ragazza, la sua tenuta, i suoi movimenti bilanciati a cogliere il momento opportuno:

La mia Lolita aveva un modo impareggiabile di alzare il ginocchio sinistro flesso nell'ampio, scattante inizio del ciclo del servizio, allorché veniva a crearsi, e restava un istante sospeso nel sole, un vitale ordito d'equilibrio tra il piede sulla punta, l'ascella ancora imberbe, il braccio brunito e la racchetta gettata all'indietro, mentre lei sorrideva con denti scintillanti al piccolo globo sospeso così in alto, allo zenith del cosmo possente e armonioso da lei appositamente creato per piombargli addosso con il netto schiocco sonoro della sua frusta dorata" (*Lolita* [1955] 2005, pp. 289-290).

Il servizio di Lolita è descritto come un'opera d'arte di ascendenza classica, le sue qualità infatti sono: beauty, directness, youth, a classical purity of trajectory (leggiadria, schiettezza, gioventù, una classica purezza di traiettoria). Mentre gioca a tennis, Lolita è propriamente l'immagine perfetta della "vita in movimento", portatrice di un'originaria forza espressiva. È un 'dinamogramma', una sequenza in azione, che Humbert Humbert rimpiange di non aver ripreso in un film ("I could have filmed her!").

Quando la osserva addormentata nel primo albergo in cui si recano, Humbert Humbert confessa che i suoi pensieri sono influenzati da una "breeze from wonderland": una brezza che viene dal paese delle meraviglie, che increspa fantasmaticamente la superficie dove i suoi pensieri stessi si riflettono (*Lolita* [1955] 2005, p. 167). Oltre al palese riferimento ad *Alice in Wonderland* (libro che Nabokov aveva tradotto in russo nel 1923), è sorprendente che, di fronte alla ninfa dormiente, l'uomo percepisca una brezza immaginaria, quella *brise imaginaire* che Warburg individua come traccia dell'engramma della ninfa nella cultura del Rinascimento (War-

burg [1932, 1966] 1996, p. 19). È un vento che si muove nella materia mentale della scrittura, toccando nel suo percorso tutta una famiglia di ninfe, di prigionieri di ninfe, di percezioni che catturano l'esperienza ineffabile e potente che imparenta questi elementi.

Lolita è a buon diritto un'incarnazione moderna di una formula di pathos antichissima, a cui appartengono anche Beatrice ("fanciullina radiosa" "nella sua veste cremisi") e Laura ("bionda ninfetta dodicenne che correva nel vento"). Da questo punto di vista, Nabokov aggiunge a una immaginaria, multimediale tavola di *Mnemosyne* la sua Lolita, insieme ad annotazioni da storico di una cultura fantastica come quella, buttata lì all'inizio del libro: "Nelle regioni polari le ninfette non esistono", che connette la diffusione di 'costituzioni morfologiche' alla geografia.

Verificare se e in che modo tali affinità provengano da un contatto più o meno diretto fra Nabokov e l'atmosfera warburghiana è un compito più difficile, a cui si può anche provare ad accennare, sulla base ad esempio della presenza contemporanea e contigua di Nabokov e dello storico dell'arte Erwin Panofsky negli Stati Uniti negli anni quaranta. Al di là dei motivi, singoli e intrecciati, si può comunque trarre profitto nel considerare Warburg e Nabokov su una stessa piattaforma di indagine. Entrambi hanno lasciato un'opera-laboratorio, da cui si continua ad attingere da punti di vista metodologici e creativi imprevedibili perché non esplicitati in toto e in chiaro. Li accomuna infatti un carattere crittografico: in Nabokov si tratta di una crittografia sistematica perché sottesa alla creazione di un'opera; in Warburg di una crittografia diffusa perché appoggiata sulla variegata (e irrecuperabile) stratificazione della storia. Tale crittografia interna al procedimento di indagine e restituzione del pensiero consente di ricombinare gli elementi messi nell'arena in sempre nuove forme plausibili, che appaiono sensate (per contenuto o pattern) a ogni nuova svolta del pensiero critico, della scoperta scientifica, dell'evoluzione linguistica.

Fra le somiglianze soprattutto impressiona, in un passo dell'autobiografia di Nabokov, la descrizione del gesto di appuntare con lo spillo la farfalla catturata, il crepitio del metallo che fora il torace del lepidottero, l'attenzione nell'inserire la punta dello spillo nel pannello espositivo: non si può non pensare all'Atlante Mnemosyne con le sue tavole che accolgono ciò che resta di opere d'arte catturate nel loro lungo volo fra Oriente e Occidente, essiccate in immagini su carta, sistemate con spilli e mollette su pannelli espositivi, spostabili per specie, generi, famiglie, somiglianza

esteriore o strutturale. Ma soprattutto si pensa all'analogia, sottolineata a suo tempo da Settis, fra l'osservazione dell'entomologo e l'approccio di Warburg alla ninfa-farfalla (Settis [1981] 1990, pp. XV-XVI).

Il Warburg "entomologo" per metafora si rifrange nel vero entomologo Nabokov, che a sua volta carica l'esperienza dell'entomologia di caratteri inusitati. Nel passo citato, infatti, la rievocazione dell'appuntare un insetto sulla tavola scaturisce nella mente dell'autore durante un'operazione di appendicectomia, sotto l'effetto dell'etere. La sostanza narcotica, usata anche per uccidere gli insetti, scatena in Nabokov un'immagine sinestetica, vivida come una decalcomania, in cui si sostanzia un episodio del passato: una falena stordita con l'etere dalla madre, mentre nella visione la madre stessa viene trasfigurata, la falena ingigantita, la sensazione dello spillo che buca l'insetto si produce proprio mentre le viscere dello scrittore sono esposte durante l'operazione. E dietro quest'immagine si affastella il ricordo di altre farfalle inseguite dalle siepi di caprifoglio intorno a casa attraverso i continenti, delle loro ali che somigliano a quelle degli angeli del Beato Angelico, in un nesso indistricabile di morfologia e coscienza balenato in un istante di presente. Questo rapporto fra le viscere vitali e la memoria, fra il grumo originario di se stessi e i fenomeni del mondo, fra il riconoscimento di forme trasmigranti e il tentativo di catturarle non può, a sua volta, non far pensare alla materia stessa del lavoro e dell'esistenza di Warburg.

Va ricordato, poi, l'intimo e sostanziale interesse di Nabokov per la pittura. Ricadono in questa sfera: l'intenzione giovanile di dedicarsi al paesaggismo; la formazione con vari insegnanti di disegno fra i quali il russo Mstislav Dobuzhinski (1875-1957), che lo indirizza all'osservazione analitica del dettaglio e al quale Nabokov dedica una composizione dal paradigmatico titolo Ut pictura poesis (Shapiro 2003, p. 241); lo studio empatico dell'universo pittorico olandese e fiammingo, con i temi dello specchio, della finestra, del quadro nel quadro, della miniaturizzazione, del particolare naturale e quotidiano; il ricorso alla forma dell'ekphrasis e a false ekphraseis nella narrazione; l'utilizzo di meccanismi metalinguistici basati sul tema dell'interazione fra quadro e "realtà" esterna; il richiamo frequente ai rapporti fra immaginazione pittorica e racconto e infine il sorprendente anelito a una forma narrativa non sequenziale, in cui venga privilegiata la percezione simultanea (visiva) di un evento/storia sia dalla parte dello scrittore, sia da quella del lettore.

È spesso citato un passo tratto dalle Lezioni di letteratura in cui lo scrit-

tore afferma che l'idea della sequenza non ha un'esistenza reale: "Se la mente fosse costruita su linee opzionali e se un libro potesse essere letto nel modo in cui un quadro viene percepito dall'occhio, cioè senza il fastidio di lavorare da sinistra a destra e senza l'assurdità degli inizi e delle fini, avremmo il modo ideale di apprezzare un romanzo, perché così l'autore lo ha visto nel momento in cui lo ha concepito" (Nabokov [1980] 1982, p. 443). Anche questo tratto del pensiero di Nabokov può far pensare, con le dovute modifiche, alla ricerca inquieta, da parte di Warburg, di una tecnica non lineare di organizzazione dei contenuti dei suoi studi, delle sue intuizioni e creature intellettuali. Una ricerca che lo ha portato (con l'aiuto di Saxl) alla forma dell'atlante scientifico, del pannello, del ri-quadro che l'occhio può catturare sinotticamente e insieme smontare e rimontare come un album di figure, come un puzzle, come una storia senza inizi né fini.

Fra le connessioni possibili fra Nabokov e Warburg, eccone alcune, proposte in forma abbreviata, quasi di appunto di studio (e in ordine alfabetico), per far risaltare coincidenze a analogie anche al di là del loro intreccio storico documentabile. Alla fine dell'elenco, un accenno al possibile contatto fra Nabokov e la tradizione warburghiana.

ALICE

Le strade di Alice incrociano il Warburg Institute. Oltre ad essere stato il primo traduttore russo di Alice in Wonderland (Anja v strane chudes, Berlin 1923), ad aver alluso al capolavoro del reverendo Dodgson, alias Lewis Carroll, in molti luoghi della sua opera, ad aver giocato giochi di parole codificati dallo stesso Carroll, come i metagrammi (doublets) e le parole-valigia (portmanteau-words) (Bartezzaghi 1999, pp. 221 ss.), Nabokov, secondo alcuni studiosi: "Did allude to Carroll in Lolita through what might be called 'the photographic theme'" (Annotated Lolita [1955, 1970] 1991, p. 382). Nabokov si è dunque riferito a Carroll attraverso il tema della fotografia, in rapporto dunque all'attività fotografica dell'autore di Alice. Che questa osservazione sia più o meno rilevante, il riferimento ad Alice e alla fotografia consente di introdurre in questa rete di collegamenti il fotografo tedesco Helmut Gernsheim (1913-1995). Nato a Monaco, dopo aver studiato storia dell'arte inizia a dedicarsi alla fotografia per dare una base tecnica ai suoi studi sull'immagine. Nel 1937 partecipa all'Esposizione Internazionale di Parigi e, vista la situazione politica tedesca, si trasferisce in Gran Bretagna.

A Londra, negli anni della seconda guerra mondiale, Gernsheim lavora come fotografo al Warburg Institute (la Biblioteca Warburg era stata trasferita a Londra nel 1933 e dal 1943 era stata incorporata dall'Università di Londra), partecipando a una vasta campagna fotografica di documentazione degli edifici dell'area londinese. Una mostra di sue fotografie di soggetto architettonico si tiene al Courtauld Institute. Accanto all'attività di fotografo, Gernsheim intraprende lo studio della storia della fotografia, che lo porta a scoperte rilevantissime, a una produzione imponente di saggi e cataloghi e alla messa a punto di una collezione senza pari. Considerato fra i fondatori della moderna storia della fotografia, Gernsheim è l'autore di una delle prime monografie dedicate proprio all'attività fotografica di Carroll: Lewis Carroll, Photographer, Max Parrish, London 1949.

Se Nabokov ha avuto in mano questo volume, ha avuto occasione di venire in contatto con uno storico dell'arte di origine tedesca, attivo nell'ambiente del Warburg Institute. Una curiosità: una copia del libro di Carroll, Through the looking-glass and what Alice found there by Lewis Carroll, with fifty illustrations of John Tenniel, Macmillan, London 1897, si trova nella Biblioteca Warburg, con ex libris di Aby Warburg (collocazione: NEH 7220. T36).

BIBLIOTECA

Le citazioni palesi o crittate di libri, incastonate nelle pagine di Nabokov, costruiscono delle biblioteche in cui i testi sono uniti da vincoli di affinità, da catene di senso e di canone stabilite dall'autore: una forma, a suo modo, di "legge del buon vicinato", come quella che unisce i libri nella biblioteca di Warburg. La posizione stessa dei libri, negli scaffali virtuali evocati dalla scrittura di Nabokov, è significativa e quasi apotropaica. Appel (Annotated Lolita [1955, 1970] 1991, p. 382) parla di una linea di famiglia, una "family line established on Sebastian Knight's neatest book shelf, where Alice in Wonderland and Ulysses stand side by side, along with other works by some of Nabokov's favorite writers (Stevenson, Chekhov, Flaubert, Proust, Wells and Shakespeare, who encloses the shelf at either end with Hamlet and King Lear)".

Della biblioteca contenuta in Ada, o ardore sappiamo che è composta di 14.841 volumi (un numero, fra l'altro, palindromo). Accanto ai libri, vanno ricordati i tanti album che compaiono fra le pagine di Nabokov: album naturalistici e scientifici (soprattutto di botanica ed entomologia), album

di riproduzioni d'arte, album di immagini pornografiche, album inventati o sagomati su esemplari esistenti. Raccolte di immagini da sfogliare, ad accesso non sequenziale ma con un ordine ricomponibile.

BOTTICELLI

I numerosi riferimenti alle figure femminili e alla gamma cromatica del Botticelli sono commentati da Alfred Appel nel più volte citato Annotated Lolita. Lo studioso, che basa le sue note anche sulla conoscenza diretta di Nabokov, della sua cultura storico-artistica, delle sue preferenze pittoriche, individua per ciascun passo, in un esercizio di attribuzionismo, i riferimenti alle figure delle Grazie nella Primavera e alla Nascita di Venere. Inoltre rintraccia i richiami a Botticelli anche in altre opere dello scrittore, come ad esempio Laughter in the Dark.

Ma oltre alle esplicite citazioni, non è difficile registrare allusioni indirette alla Stimmung delle figure femminili di Botticelli. In un passo come questo: "C'era qualcosa di strano in quei suoi grandi occhi grigi, mi domandai, o eravamo entrambi immersi nella stessa nebbia incantata? Nello spazio che andava dilatandosi lei si avvicinò con la lentezza di chi cammini sott'acqua o fugga in sogno [...]" (Lolita [1955] 2005, p. 154) sembra di ritrovare lo sguardo di Warburg quando, in chiusura del saggio La "Nascita di Venere" e la "Primavera" di Sandro Botticelli, parte terza: Origini esterne della composizione dei dipinti. Botticelli e Leonardo, incastona questa osservazione: "Di parecchie donne e giovani del Botticelli si sarebbe inclini a dire che in quel momento appena sono giunti a consapevolezza del mondo esteriore destandosi da un sogno e che, sebbene a questo mondo si volgano di nuovo attivi, le immagini del sogno pervadano ancora la loro coscienza" (Warburg [1932, 1966] 1996, p. 57).

Dettagli

"Quando si legge bisogna cogliere e accarezzare i particolari". E ancora: "Accarezzate i particolari", diceva Nabokov, arrotando le r, con una voce che era come la ruvida carezza della lingua di un gatto, "i divini particolari (the divine details)" (Nabokov [1980] 1982, pp. 31, 15). Leggendo questi inviti di Nabokov ai suoi studenti e lettori, può balzare agli occhi una connessione con il motto di Warburg: Il buon Dio si nasconde nel dettaglio (Der liebe Gott steckt im Detail) per la convergenza dei termini: 'divino','Dio','dettaglio'/'particolare'.

Nell'autobiografia (Nabokov [1967, 1969] 2000, p. 73), Nabokov fa risa-

lire la sua attenzione ai particolari all'insegnamento del maestro di disegno Mstislav Dobuzhinski, che lo invitava a disegnare a memoria, "in the greatest possible detail", oggetti visti innumerevoli volte, il lampione, la cassetta della posta, il motivo del tulipano sulla porta d'ingresso. Più avanti, il suo interesse per l'arte olandese e fiamminga, mutuato anche dalla lettura dell'opera di Panofsky Early Netherlandish Painting, rafforza l'attitudine a fare dei particolari il perno degli universi creati con la narrazione, come se singoli piccoli elementi o parti di oggetti, descritti con eccezionale vividezza, reggessero il peso della storia e fossero in grado di materializzarsi fuori del testo come minuscoli testimoni di una realtà parallela creata dall'autore-demiurgo. I dettagli come prova dell'esistenza di un Dio.

Il tema del dettaglio in Nabokov si lega anche a quello che Marco Belpoliti (Belpoliti 1999, p. 230) chiama acutamente "l'aspetto di ologramma che ogni sua pagina possiede: tutto è lì, davanti agli occhi di chi legge, tridimensionale, ma al tempo stesso non c'è, è un inganno, un magnifico imbroglio del linguaggio; e come in un ologramma in ogni pagina c'è tutto: l'insieme è contenuto in ogni dettaglio". L'attenzione al dettaglio è poi una prerogativa dell'attività dell'entomologo, che affina le sue competenze sui caratteri costitutivi dei vari esemplari di insetti, in base a una sensibilità assoluta verso il particolare minuscolo, osservato sia a occhio nudo sia al microscopio. Il richiamo al dettaglio in Warburg, nella pittura fiamminga e olandese, nell'osservazione scientifica, nella tecnica narrativa rivela una comune attrazione verso gli aspetti morfologici dell'esistente, che l'occhio può captare in ogni punto delle cose (anche nel più piccolo e laterale) per inferire da esso la struttura, la trama, il senso, l'autografia dell'intero.

FARFALLE (E NINFE)

Francesco M. Cataluccio nel suo saggio Farfalle russe (Cataluccio 1999, p. 246) fra le molte nuove farfalle scoperte da Nabokov e quelle battezzate in suo onore, segnala l'esistenza di una "'farfalla marrone', scoperta da lui nel 1943 e chiamata, nella letteratura scientifica, Nabokov's Nymph: quasi una svolazzante anticipazione di Lolita". Una farfalla che si chiama Ninfa di Nabokov è una coincidenza straordinaria che intreccia insieme il tema della ninfa warburghiana con quello della farfalla e di Lolita. Come riporta Gombrich, Warburg, in vari abbozzi della corrispondenza con Jolles, "parla della 'Ninfa' come di una bella farfalla che non si lascia prendere. 'La più bella farfalla che io abbia mai collezionato improvvisamente mi

appare attraverso il vento e beffardamente danza nell'aria azzurra. [...] Accostandomi alla nostra agile fanciulla, vorrei roteare via con lei pieno di gioia. Ma questi slanci non sono fatti per me. A me è solo permesso guardare indietro e assaporare nei bruchi lo sviluppo della farfalla'" (Gombrich [1970] 1983, p. 103).

Più d'uno ha sottolineato lo sguardo da entomologo di Warburg che indaga la permanenza e la metamorfosi delle forme inseguendole nel loro viaggio culturale. Dal suo canto, l'entomologo Nabokov utilizza, nei suoi studi, una tecnica di osservazione che ha molto in comune con quella usata dagli storici dell'arte per riconoscere le varianti e le invarianti degli stili e operare le attribuzioni. Come cerniera fra i due temi, si può citare l'intenzione di Nabokov di scrivere un libro (mai apparso) sulle farfalle nell'arte. Come ricorda il figlio Dmitri (D. Nabokov 1999, p. 211): "Scoprire un perfetto esemplare di Vanessa atalanta dissimulato in un cespuglio di Bruegel lo emozionava quasi quanto individuare un raro mutante in volo". Ma l'occhio di Nabokov cercava riferimenti alle farfalle anche in altri elementi pittorici, per esempio nelle ali degli angeli. Sempre il figlio riporta un'annotazione dello scrittore sulle iridescenti ali dell'angelo nell'Annunciazione di Fra' Beato Angelico, osservate in una riproduzione proveniente dall'Italia: "Reminiscenza di Iphiclides podalirius con un'esile traccia di Papilio machaon e forse un accenno di Panaxia quadripunctaria, la falena diurna..." (D. Nabokov 1999, p. 211).

Se torniamo per un momento alla corrispondenza fra Warburg e Jolles sull'apparizione della Ninfa, è curioso notare come Jolles confessi di aver riconosciuto la Ninfa, oltre che nella fanciulla del Ghirlandaio, o in Giuditta o in Salomè, anche "in un serafino che vola verso Dio in adorazione, e ancora in un Gabriele che sta annunciando la buona novella" (Gombrich [1970] 1983, p. 101). Mentre Jolles vede la Ninfa nell'angelo annunciante, Nabokov vede la farfalla nell'ala del medesimo angelo, dando vita così a un engramma ben complesso, a un oggetto culturale dove simbolo, morfologia, memoria si incatenano in modo indistricabile.

Un altro intreccio è costituito dal termine 'ninfa' usato in relazione alla vita delle farfalle: infatti, benché in entomologia il termine ninfa sia impiegato per indicare lo stadio giovanile di insetti diversi dalle farfalle, non è raro sentir indicare come ninfa la crisalide della farfalla. Non certo Nabokov, che usa sempre termini scientificamente corretti, ma molti commentatori (e anche alcune enciclopedie) indicano con ninfa uno degli stadi della farfalla. Il nesso dunque fra Ninfa classica e farfalla, anche se

non preciso terminologicamente, è presente nell'uso. Del resto, una grande famiglia di Lepidotteri, comprendente farfalle come le Vanesse, porta il nome di Ninfalidi (Nymphalidae).

Un ultimo accenno al fatto che nel 1921, mentre è ricoverato nella casa di cura del dottor Binswanger a Kreuzlingen, Warburg è afflitto da diverse manie, fra le quali un'attrazione anomala per farfalle e falene. Fa impressione leggere, nei rapporti medici riportati nel recente studio La guarigione infinita (Binswanger, Warburg 2005, pp. 79, 77), annotazioni come queste: "Vero e proprio culto per le piccole falene e le farfalle che di notte volano nella sua stanza. Le chiama animaletti animati, può intrattenersi con loro per ore". "Si agita quando la sera alcune falene, attirate dalla luce, volano nella sua stanza. Ha paura che vengano uccise dal custode, perciò non riesce ad addormentarsi per ore, e confida alle farfalle il proprio dolore".

GIOCHI DI PAROLE (E DI IMMAGINI)

"Che cosa avrei dovuto mettere: Humbert e figlia? Humberg e figlioletta? Homberg e fanciulla immatura? Homburg e bambina? Il ridicolo errore – la "g" finale – che fu effettivamente trasmesso poteva essere l'eco telepatica di quelle mie esitazioni. E poi nel velluto di una notte d'estate, i patemi sul filtro che avevo con me! Oh, gretto Hamburg!" (Lolita [1955] 2005, p. 140). Nel prenotare la camera d'albergo per sé e Lolita, Humbert Humbert ipotizza diverse firme e descrizioni dei rapporti di parentela, approdando infine, attraverso diverse modifiche successive, al termine Hamburg (Amburgo). La città natale di Warburg, prima sede della sua Biblioteca, è richiamata qui casualmente in virtù di un gioco di parole, conosciuto come metagramma, in inglese doublets. Stefano Bartezzaghi (Bartezzaghi 1999 pp. 221 ss.) lo analizza a proposito di un'altra opera di Nabokov, Fuoco pallido, dove il gioco viene indicato come Word golf (golf delle parole) e consiste nel passare da un termine a un altro cambiando una lettera per volta con il minor numero di passaggi. Nabokov gioca a golf con le parole andando dal cognome Humbert a Hamburg.

Nella tavola 77 dell'Atlante Mnemosyne Warburg propone un accostamento di immagini sui temi della cacciatrice di teste, della Ninfa-Nike, fra le quali spiccano la giocatrice di golf e la viaggiatrice che pubblicizza la linea Amburgo-America ("La signorina viaggiatrice del manifesto è una Ninfa degradata": Gombrich [1970] 1983, p. 256).

Anche qui, si può dire, il meccanismo è quello di una catena di cambi, in cui il mutamento riguarda il significato e la funzione delle immagini. Un gioco del golf giocato con le immagini invece che con le parole.

IMMAGINI

Un'analogia che meriterebbe di essere approfondita con strumenti neuroscientifici adeguati è quella del "pensiero per immagini", comune, pur nella diversità, a Warburg e Nabokov. Di Warburg, Gombrich afferma: "Quanto più egli penetrava un problema, tanto più pensava per immagini". E più di recente Mazzucco, a proposito del metodo usato in Mnemosyne, scrive: "Cercare nella parola le qualità proprie della visione, per non rimanere intrappolati nella sequenza lineare dell'esposizione, e proporre documenti e immagini facendo leva sulla loro forza di evocazione [...] mirava alla possibilità di cogliere, contemporaneamente, la prospettiva generale e l'analisi del particolare, l'una contenuta nell'altra, e ciò significava non separare der Liebe Gott dal Detail". E ancora: "Nella creazione di allegorie e metafore, invece, si scoprono vere e proprie immagini nelle parole" (Forster, Mazzucco 2002, pp. 67, 66).

Di Nabokov è nota l'attitudine (anche sinestetica) a vedere il linguaggio, ed è stato più volte sottolineato che "il suo codice è tutto di immagini", così che la "scrittura narrativa diventa una forma visiva, un fenomeno che rientra nel campo di uno sguardo" (Sasso 1999, pp. 286, 289).

METAMORFOSI (MORFOLOGIA, MIMETISMO)

La trasformazione della forma è stata riconosciuta da vari studiosi come un tema di Lolita, che coinvolge il romanzo in senso stilistico, tematico e intertestuale, con riferimento alle Metamorfosi di Ovidio, alla Metamorfosi di Kafka, alla metamorfosi della farfalla, del corpo della ragazza, dei dati della memoria. Riconoscere l'impronta di uno stesso essere, o di una stessa esperienza, in forme che mutano nel tempo e nello spazio, in forme che si ibridano e che si mimetizzano sotto altre spoglie è un tema che si può avvicinare alla ricerca warburghiana.

Come afferma Marco Belpoliti (Belpoliti 1999, p. 242): "La questione più interessante dell'opera di Nabokov, questione ancora tutta da esplorare, è quella della morfologia, il problema del cambiamento di forma, non solo nell'ambito di una medesima forma, ma più in generale nell'intero mondo visibile": un'osservazione che conduce all'interno degli studi warburghiani e indietro alla tradizione della morfologia goethiana, come indagato

da Pinotti (Pinotti 2001). L'arguzia artistica del mimetismo naturale, sottolineata da Nabokov a proposito delle farfalle come un tratto che non è spiegabile soltanto con la lotta per la sopravvivenza e "sembra essere stato inventato da un pittore spiritoso proprio per gli occhi intelligenti dell'uomo" (Nabokov [1963] 1991, p. 145), rivela la capacità di Nabokov di collegare a un qualche livello sotterraneo il dato naturale-evolutivo con l'affinamento della percezione e del linguaggio visuale; di cogliere un nesso fra emergenza del dato artistico e storia della natura e dell'uomo.

In aggiunta, fra le "magiche maschere del mimetismo" nelle farfalle, Nabokov si trova a descrivere, ne Il dono, "l'enorme sfingide che in stato di riposo assume le sembianze di un serpente che ti scruta". Questo rapporto visivo fra farfalla e serpente può riportare al collegamento fra la Ninfa e il serpente nell'esperienza di Warburg e alla connessione ad anello, individuata da Calasso (Calasso 2005, p. 18) fra fonte, serpente, Ninfa, serpente.

MNEMOSYNE (MEMORIA)

La madre delle Muse è invocata più volte in Lolita, e numerosi e pregnanti sono i richiami alla forza e alla funzione della memoria negli scritti di Nabokov. Con una punta di ironia e parodia, anche lo studioso Humbert Humbert si dedica a ricerche sulla memoria in un saggio, Mimir and memory, dove viene sviluppata "una teoria del tempo percettuale basata sulla circolazione del sangue e (in poche parole) dipendente, dal punto di vista concettuale, dal fatto che la mente è consapevole non soltanto della materia, ma anche di se stessa e crea così un incessante collegamento fra due punti (il futuro immagazzinabile e il passato immagazzinato" (Lolita [1955] 2005, p. 325). Nell'introduzione all'edizione aggiornata dell'autobiografia: Speak, Memory, Nabokov afferma di aver pensato di intitolare l'edizione inglese Speak, Mnemosyne, proprio in onore della divinità della memoria e di aver abbandonato la parola greca per paura di una sua difficoltà di pronuncia da parte del pubblico.

PANNEGGIO

Anche se le Ninfe moderne non indossano vesti rigonfie e mosse dal vento, la descrizione delle pieghe delle gonne, le loro morbide incavature, legate ai movimenti della fanciulla, è un tratto che si ritrova non solo in Lolita, ma anche in un racconto precedente, dal tema embrionalmente simile, L'incantatore. In Lolita, fra la morte di Annabel Lee, la prima fanciulla amata da Humbert Humbert adolescente e l'apparizione di Lolita, fa la sua breve comparsa una giovane prostituta parigina, Monique, che,

"dopo essersi svestita con ammaliante rapidità, rimase per un istante parzialmente avvolta nella sudicia mussola della tenda, ascoltando con appropriato piacere infantile un organetto nel cortile sottostante, già colmo del crepuscolo" (Lolita [1955] 2005, p. 33). Proprio in quegli anni venti e trenta in cui la Ninfa cittadina decade accanto agli scarti, sui marciapiedi, nel libro di Nabokov compare una ninfa panneggiata da una tenda sporca. In una scena che potrebbe virtualmente appartenere a un appunto (multimediale) di Benjamin.

SOPRAVVIVENZA

Se la Ninfa, per Warburg, è l'eroina del Nachleben, la "sopravvivenza" di cose antichissime e indistruttibili (Didi-Huberman [2002] 2004), Lolita, per Nabokov, è l'incarnazione del prototipo della Ninfa, che torna ventiquattro anni dopo la prima esperienza con Annabel Lee; nell'intervallo fra le due apparizioni, si situa la ricerca di altre reviviscenze, di altre incarnazioni del prototipo stesso. Come per la Pathosformel di Warburg, come nota Agamben (Agamben 2004, p. 56), "nessuna delle immagini è l'originale, nessuna è semplicemente una copia". Il tema della sopravvivenza poi chiude il libro, con l'appello finale di Humbert Humbert, il posseduto, a Lolita, in cui spiega la necessità per lui di sopravvivere, per poter trasferire nell'arte la loro esistenza e consegnarla (come formula di pathos narrata) alle generazioni successive.

Negli Stati Uniti

Queste dunque alcune delle affinità che intrecciano l'inventore della Ninfa Lolita con il cacciatore di Ninfe. Quando Warburg muore, nel 1929, Nabokov è un uomo di trent'anni, che ha lasciato la patria, ha abitato a Berlino e studiato a Cambridge. Fino al 1939 si trattiene in Europa, tenendo conferenza a Parigi, Bruxelles, Praga. Nel 1940 arriva in America, dove insegna a Stanford, a Harvard e poi alla Cornell University. Più che ipotizzare una conoscenza europea, è più agevole pensare che siano arrivati a Nabokov degli echi degli studi warburghiani nel periodo del suo soggiorno americano, durante la sua attività universitaria, in particolare per il tramite di Erwin Panofsky.

Erwin Panofsky si era stabilito negli Usa in forma stabile dal 1933, prima all'Università di New York e poi presso l'Institute for Advanced Study di Princeton e la sua presenza aveva contribuito con forza alla diffusione della storia dell'arte come "disciplina accademica nonché come argomento di pubblico interesse" (Panofsky [1955] 1962, p. 314). L'attività di Pa-

nofsky segna anche l'ingresso "della tradizione warburghiana negli Stati Uniti" con conseguente spostamento, negli studi, "dagli interessi puramente formali a quelli contenutistici fortemente caratterizzati in senso storico e filosofico oltre che filologico e letterario" (Cieri Via 1994, p. 113).

Gavriel Shapiro (Shapiro 2003, pp. 241 ss.) ha messo in luce le affinità fra le vite di Nabokov e Panofsky: nati nella stessa decade del XIX secolo in famiglie di alto livello culturale, formatisi in Europa, vissuti in Germania per un periodo, emigrati negli Stati Uniti con l'avvento del Nazionalsocialismo e della guerra, hanno entrambi abbandonato la lingua madre per scrivere in inglese opere di risonanza mondiale. Nabokov ha sicuramente conosciuto e apprezzato le opere di Panofsky, in particolare Meaning in the Visual Arts, pubblicato nel 1955 e di cui parla con ammirazione in una lettera a Edmund Wilson del 1957, con riferimento al saggio "Et in Arcadia ego"; ed Early Netherlandish Painting, pubblicato dalla Harvard University Press nel 1953, mentre lo scrittore era alle prese con il romanzo Pnin, ricco di riferimenti alla pittura nederlandese.

Ma ciò che interessa è l'annotazione di Shapiro secondo cui Nabokov possa essere venuto in contatto con il metodo di Panofsky ben prima della pubblicazione dei due libri in volume. Secondo Shapiro non si può escludere che Nabokov abbia potuto conoscere il saggio "Et in Arcadia ego" all'epoca della sua prima pubblicazione nel 1936. Quanto a Early Netherlandish Painting, si tratta di un libro cresciuto nel corso delle Norton Lectures, le conferenze tenute da Panofsky nell'anno accademico 1947-48 a Harvard. In quell'anno, Nabokov era ancora residente a Cambridge, Massachusetts, e non è improbabile che egli abbia assistito alle conferenze di Panofsky ("It is not unlikely that he attended Panofsky's lectures": Shapiro 2003, p. 242).

Le analisi sviluppate da Panofsky in quegli interventi, poi raccolti in volume, sono rilevanti per lo stile di Nabokov in molti modi. La cultura pittorica olandese e fiamminga che vi viene trattata offre un sorprendente analogo dell'attitudine dello scrittore alla creazione di microuniversi autosufficienti, in cui ogni piccolo dettaglio quotidiano e laterale risalta metonimicamente, rovesciando la scala gerarchica di percezione dell'intero e offrendo rinnovate chiavi di significato. Numerosi passi delle conferenze di Panofsky, dedicati a grandi artisti come Jan van Eyck, il Maestro di Flémalle, a cicli di miniature e decorazioni, racchiudono analisi di una tecnica creativa che, trasferita dalla pittura alla scrittura, si ritrova in Nabokov in modo suggestivo e ha come elementi costitutivi: lo sguardo a

fuoco su dettagli vicini e lontani (come se si guardasse alternativamente in un microscopio e in un telescopio), l'analogia fra sguardo e calcolo, la creazione di una trama fittamente ordita. I dettagli non solo nascondono un carico di significati e rimandi, ma sono a loro volta nascosti nella scena (il dipinto, le pagine, la storia) e l'occhio (dello spettatore, del lettore, dello storico) per scoprirli deve mettere in atto una strategia di esplorazione, ricostruzione, risoluzione. Tale "strategia metonimica" (De Mambro Santos 2002, p. 193), ricca di elementi interattivi, si può così ritrovare nell'arte fiamminga e olandese, come nel metodo di Warburg, come nella scrittura di Nabokov.

Ma al di là dei riferimenti all'arte fiamminga, se torniamo alle conferenze di Panofsky del 1947-48, leggiamo, proprio in apertura, un esplicito riferimento a Warburg e alle sue formule di pathos ("'pathos formulae', as Aby Warburg used to call them": Panofsky [1953] 1971, p. 21). Se Nabokov ha assistito, come probabile, alle Norton Lectures, il nome di Warburg e la definizione di Pathosformel è risuonata nelle sue orecchie. Il vocabolario di posture, gesti, motivi di drappeggio ed espressioni facciali sviluppate dall'antichità classica, l'immagine che "identifica forma e contenuto in una superiore unità di valenza espressiva al di là delle modificazioni stilistiche", la formula che esprime l'intensità emotiva di un gesto, di una situazione (per esempio l'apparizione della Ninfa) al grado superlativo, è qualcosa che avrebbe riguardato anche lui, di lì a poco, nel momento in cui avrebbe dato inizio alla scrittura di Lolita, sviluppando in modo del tutto originale un tema presente nella narrativa e nel mito.

Fra l'altro, l'interesse per la Ninfa nei primi anni cinquanta, oltre che in letteratura, è testimoniato, nella storia dell'arte di ascendenza warburghiana, da un saggio di Otto Kurz, pubblicato sul "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" del 1953. Lo studioso di origine viennese, emigrato a Londra e importante esponente del Warburg Institute, indaga il tema della ninfa dormiente vicino a una fontana, custode della fonte d'acqua, e che non va disturbata. Kurz aggiunge alle fonti classiche relative al tema una ricorrenza più recente, contenuta nell'immaginazione poetica, nella fattispecie nel romanzo Der Nachsommer (Tarda estate, 1857) dello scrittore austriaco Adalbert Stifter. Si tratta di una ninfa di marmo, la cui presenza accanto alla fonte d'acqua riempie il giardino con quel senso di "reverenza che circondava i santuari pagani delle Ninfe" (Kurz 1953, p. 174). Solo una nota, per ricordare che la prima apparizione di Lolita a Humbert Humbert è nel giardino della casa di Ramsdale: "Un'azzurra onda marina si gonfiò sotto il mio cuore, e su una stuoia immersa in una

polla di sole, seminuda, sdraiata [...] ecco la mia innamorata della Costa Azzurra" (Lolita [1955] 2005, p. 54). Il film di Lyne non manca di aggiungere, nella scena, lo spruzzo d'acqua dell'innaffiatoio che gira intorno alla figura di Lolita sdraiata sul prato.

Lolita, allora, è una formula di pathos che si materializza usando i mezzi di una scrittura, che a sua volta usa i mezzi della visione. Botticelli introiettato dal gusto dell'Europa nord-orientale, la pittura fiamminga assimilata tramite la storia dell'arte tedesca e anglosassone, la disciplina del disegno mutuata dalla pratica dell'entomologia sono le attrezzature visive che si innestano sul tema antico dell'attrazione fatale per la fanciulla, dell'inarrestabile passaggio della bellezza, della concrezione pungente della memoria che cerca di diventare forma e linguaggio. Nabokov esprime questa matassa di temi non solo nel pieno della loro visibilità, ma li insegue in ogni particella della storia, in ogni dettaglio, in ogni metamorfosi.

Uno scrittore "dell'invisibile che si nasconde in ogni cambiamento di forma" lo definisce Marco Belpoliti (Belpoliti 1999, p. 243), e anche in questa definizione può risuonare qualcosa della ricerca di Warburg. Entrambi si trovano su un versante di quell'intelligenza multipla che lavora sulla connessione, sull'inferenza, sulla presa d'atto degli enigmi (puzzle, rebus, figure nascoste) che ogni singola opera d'arte propone al pubblico, alla storia e al suo stesso autore. Entrambi lasciano incastonate nelle loro opere, come perle di scienza, tracce affascinanti e criptiche di come funziona la mente creativa.

Bibliografia di riferimento

Agamben 2004

G. Agamben, Nymphae, in Aby Warburg. La dialettica dell'immagine, "aut aut" 312-322, maggio-agosto 2004, pp. 53-67

Annotated Lolita [1955, 1970] 1991

The annotated Lolita. Vladimir Nabokov, a cura di A. Appel Jr., Vintage Books, New York [1955, 1970] 1991

aut aut 1984

Aa.Vv., Storie di fantasmi per adulti. Il pathos delle immagini nelle ricerche di Aby Warburg sulla rinascita del paganesimo antico, numero monografico della rivista "aut aut" 199-200, gennaio-aprile 1984

Bartezzaghi 1999

S. Bartezzaghi, La lingua che cammina, "Riga" 16, a cura di M. Sebregondi e E. Porfiri, Marcos Y Marcos, Milano 1999, pp. 221-228

Belpoliti 1999

M. Belpoliti, Cinque pezzi facili, "Riga" 16, a cura di M. Sebregondi e E. Porfiri, Marcos Y Marcos, Milano 1999, pp. 229-243

Binswanger, Warburg 2005

L. Binswanger, A. Warburg, La guarigione infinita. Storia clinica di Aby Warburg, a cura di D. Stimilli, Neri Pozza Editore, Vicenza 2005

Bouchet

M.C. Bouchet, Les métamorphoses de la beauté ou la jeune fille nabokovienne http://www.libraries.psu.edu/nabokov/hist.htm

Cacciari 1990

M. Cacciari, Dell'inizio, Adelphi Edizioni, Milano 1990

Calasso 2001

R. Calasso, La letteratura e gli dèi, Adelphi, Milano 2001

Calasso 2005

R. Calasso, La follia che viene dalle Ninfe, Adelphi, Milano 2005

Cataluccio 1999

F.M. Cataluccio, Farfalle russe, "Riga" 16, a cura di M. Sebregondi e E. Porfiri, Marcos Y Marcos, Milano 1999, pp. 244-246

Cieri Via 1994

C. Cieri Via, Nei dettagli nascosto. Per una storia del pensiero iconologico, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1994

Contarini, Ghelardi 2004

S. Contarini, M. Ghelardi, "Die verkörperte Bewegung": la ninfa, in Aby Warburg. La dialettica dell'immagine, "aut aut" 312-322, maggio-agosto 2004, pp. 32-45

Couturier 1996

M. Couturier, The Poerotic Novel: Nabokov's Lolita and Ada, in Roman et censure, ou le mauvais foi d'Eros, Seyssel, Champ Vallon 1996 (il testo citato è in rete all'url <www.libraries.psu.edu/nabokov/coutur1.htm>)

De Mambro Santos 2002

R. De Mambro Santos, Il canone metamorfico. Saggio sulla pittura del Manierismo fiammingo e olandese, Apeiron, Sant'Oreste (Roma) 2002

Didi-Huberman 2002

G. Didi-Huberman, L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg, Les Editions de Minuit, Paris 2002

Didi-Huberman [2002] 2004

G. Didi-Huberman, Ninfa Moderna. Essai sur le drapé tombé, Editions Gallimard, Paris 2002, tr. it. di A. Pino, Ninfa Moderna. Saggio sul panneggio caduto, Il Saggiatore, Milano 2004

Fannv&Alexander 2002

Speak, Memory, Speak, installazione tratta dal progetto Ada. Cronaca familiare http://www.fannyalexander.org/archivio/archivio.it/

Forster, Mazzucco 2002

K.W. Forster, K. Mazzucco, Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria, a cura di M. Centanni, Bruno Mondadori, Milano 2002

Gombrich [1970] 1983

E.H. Gombrich, Aby Warburg. An Intellectual Biography, The Warburg Institute, London

1970, tr. it. di A. Dal Lago e P.A. Rovatti, Aby Warburg. Una biografia intellettuale, Feltrinelli. Milano 1983

Hasty 2004

O. Hasty, Memory, Consciousness, and Time in Nabokov's Lolita, "Kronoscope. Journal for the Study of Time", vol. 4, n. 2, pp.225-238

Jolles [1897-1932, 1925, 1930, 1974] 2003

A. Jolles, I travestimenti della letteratura. Saggi e scritti teorici (1897-1932), a cura di S. Contarini, premessa di E. Raimondi, Bruno Mondadori, Milano 2003

Kubrick 1962

Lolita, regia di Stanley Kubrick, Gb 1962

Kurz 1953

O. Kurz, Huius Nympha Loci, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" XVI, 1953, pp. 171-177

Iconos

http://www.iconos.it/

Lyne 1997

Lolita, regia di Adrian Lyne, Usa 1997

Mnemosyne [1929] 1998

A. Warburg, Mnemosyne. L'Atlante della memoria di Aby Warburg, Siena, Santa Maria della Scala 29 aprile-13 luglio 1998; Firenze, Galleria degli Uffizi 19 dicembre 1998-16 gennaio 1999; Roma, Biblioteca Hertziana 19 gennaio-6 febbraio 1999; Napoli, Museo Archeologico Nazionale 10- 27 febbraio 1999; ricostruzione dell'Atlante a cura di M. Koos, W. Pichler, W. Rappl, G. Swoboda; materiali a cura di I. Spinelli, R. Venuti, Artemide Edizioni, Roma 1998

Nabokov [1955] 2005

V. Nabokov, Lolita, [1955] tr. it. di G. Arborio Mella, Adelphi, Milano [1993] 2005

Nabokov 1999

D. Nabokov, Ritorno alla stanza di mio padre, "Riga" 16, a cura di M. Sebregondi e E. Porfiri, Marcos Y Marcos, Milano 1999, pp. 210-219

Nabokov [1963] 1991

V. Nabokov, Il dono, [1963] tr. it. a cura di S. Vitale, Adelphi, Milano 1991

Nabokov [1967, 1969] 2000

V. Nabokov, Speak, Memory: An Autobiography Revisited, Penguin Books, London [1967, 1969] 2000

Nabokov [1980] 1982

V. Nabokov, Lectures on Literature (raccolta postuma), [1980] tr. it. di E. Capriolo, Lezioni di letteratura, Garzanti, Milano 1982

Odifreddi

P. Odifreddi, Non solo Lolita http://matematica.uni-bocconi.it/odifreddi/odifreddina-bokov.htm

Panofsky [1953] 1971

E. Panofsky, Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character, (The Charles Eliot Norton Lectures 1947-1948), Harvard University Press, 1953, Icons Editions, Harper & Row, Publishers, New York, Hagerstown, San Francisco, London 1971

Panofsky [1955] 1962

E. Panofsky, Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History, tr. it. di R. Federici, Il significato nelle arti visive, Einaudi, Torino 1962

Pinotti 2001

A. Pinotti, Memorie del neutro. Morfologia dell'immagine in Aby Warburg, Mimesis, Milano 2001

Roeck 2001

B. Roeck, Florenz 1900. Die Suche nach Arkadien, Beck, München 2001 (su Warburg e Jolles)

Sasso 1999

L. Sasso, I colori del libro, "Riga" 16, a cura di M. Sebregondi e E. Porfiri, Marcos Y Marcos, Milano 1999, pp. 280-293

Settis [1981] 1990

S. Settis, Presentazione a J. Seznec, La sopravvivenza degli antichi dei. Saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nell'arte rinascimentali, Bollati Boringhieri, Torino [1981] 1990

Shapiro 2003

Nabokov at Cornell, a cura di G. Shapiro, Cornell University Press, Ithaca & London 2003

Stifter [1857] 1990

A. Stifter, Der Nachsommer, [1857] tr. it. di M. Cottone, Tarda estate, Edizioni Novecento, Palermo 1990

Warburg [1932, 1966] 1996

A. Warburg, La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura raccolti da Gertrud Bing, [1932] tr. it. di E. Cantimori, La Nuova Italia, Firenze [1966] 1996. Per un'altra recente edizione v. La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914), a cura di M. Ghelardi, Nino Aragno Editore, Torino 2004

Zembla 1995-2005

http://www.libraries.psu.edu/nabokov/hist.htm (portale di studi su Nabokov curato da Jeff Edmunds)

Desidero ringraziare per l'aiuto e i consigli: Marisa Volpi, Ricardo De Mambro, Francesco Nazzi, Eugenia Querci, Emanuele Trevi, Stefano Bartezzaghi e Chiara Lagani.

Settembre 2005

Presentazione della rubrica Aranea

a cura della redazione di Engramma Perché Aranea

Aranea nasce dall'istanza, avvertita in diversi ambiti della ricerca storico-umanistica, di avere una selezione di siti che mettano a disposizione fonti: **testi greci e latini** (antichi, medievali, rinascimentali) e **repertori di immagini.**

Cosa contiene Aranea

Aranea è una sezione di "engramma" che periodicamente presenta:

- recensioni di siti
- interventi di esperti del settore su tematiche riguardanti fonti e risorse on-line.

Criteri di scelta dei siti segnalati

In Aranea che vengono segnalati repertori possoapporto alle ricerche no dare un utile storico-umanistiche. Si tratta di siti la cui affidabilità è garantita da un'istituzione di ricerca, ma anche di siti meno scientificamente certificati, che però presentano materiali rari difficilmente reperibili altrove.

Come si articola la scheda-Aranea

Ogni scheda è costituita da due parti:

I. una prima pagina, con la presentazione generale dei contenuti del sito in esame e un giudizio complessivo, sintetico e discorsivo;

II. una seconda pagina che presenta una griglia di valutazione più dettagliata. Questa II pagina con la scheda di valutazione analitica si presenta suddivisa in tre sezioni:

- Identificazione
- Contenuti
- Struttura e linguaggi comunicativi.

La sezione *Identificazione* contiene le informazioni che identificano il sito e ne offrono una sommaria contestualizzazione.

Nella sezione *Contenuti* sono indicate le finalità del sito, la tipologia di materiali contenuti e la loro qualità.

Nella sezione Struttura e linguaggi comunicativi sono segnalati: l'artico-

lazione dei contenuti all'interno del sito, gli strumenti di ricerca presenti e i codici d'espressione adottati.

COME NASCE ARANEA

Nel n. 29 di Engramma (dicembre 2003) è stato pubblicato a cura di Giacomo Dalla Pietà e Alessandra Pedersoli il saggio Latinantes per orbem palantes, una ricognizione critica dei siti in lingua latina più autorevoli, reperibili nel web.

Il lavoro è proseguito in modo più approfondito nel n. 32 (aprile 2004) con *Aranea. Fonti greche e latine in rete*, in cui veniva segnalata una selezione di siti utili per lo studio dell'antichità classica, per trovare in rete testi latini o greci, in lingua originale e/o in traduzione.

Il progetto di una presentazione dei siti utili per lo studioso e il ricercatore è stato meglio definito e articolato durante il convegno *Luminar 4. Fonti e risorse on-line* (febbraio 2005), grazie ai contributi e agli spunti offerti dei relatori intervenuti al simposio *Luminar-Internet e Umanesimo* organizzato annualmente da Engramma.

Da queste premesse è nata l'idea di creare Aranea: una sezione dedicata ad hoc, all'interno de "La Rivista di Engramma".

Le antichità razziate dell'Iraq tra storia e cronaca

Recensione a: Frederick Mario Fales, Saccheggio in Mesopotamia. Il Museo di Baghdad dalla nascita dell'Iraq a oggi, Forum Editrice Universitaria Udinese, Udine 2004

Marta Bisello, Claudia Daniotti

Gli studiosi della Mesopotamia antica, secondo una recente annotazione, "sono poco abituati al bagliore delle luci della ribalta" (Francis Deblauwe). Al di là dei resti imponenti e celeberrimi che da tempo costituiscono alcuni dei tesori più preziosi dei grandi musei di Londra, Parigi, Berlino e New York, tutto ciò che dalla terra fra Tigri ed Eufrate ci è giunto – a differenza di quanto accaduto per altre civiltà antiche fra le quali, tra tutte, quella egizia – ben difficilmente riesce a uscire dal campo strettamente accademico e specialistico e a dare notizia di sé al grande pubblico. Gli oggetti minuti, spesso seriali e ripetitivi (come è il caso dei sigilli), i manufatti preziosi ma non sempre appariscenti e le tavolette ricoperte di scritture cuneiformi, tanto impenetrabili da essere comprensibili solo a una ristretta cerchia di specialisti, non facilitano certo un interesse generalizzato e su larga scala, tanto che, se pur di enorme importanza, questo materiale resta in gran parte poco o mal noto, poco accessibile e poco frequentato.

E all'indomani del saccheggio perpetrato nel Museo Nazionale di Baghdad tra l'8 e il 12 aprile 2003 che le antichità appartenenti alle civiltà sviluppatesi nelle terre dell'odierno Iraq sono state riportate all'attenzione della stampa, dell'informazione e della comunità internazionale. Per giorni e settimane sulle prime pagine delle cronache di tutto il mondo un grande clamore – stupore e incredulità, sdegno e orrore alimentati da notizie veritiere e allarmanti, voci incontrollate, indiscrezioni incerte e stime difficilmente verificabili, quando non apocalittiche – ha preso vita intorno al saccheggio, alla sparizione, al danneggiamento e alla distruzione (tutt'altro che frutto del semplice assalto di masse popolari disperate, affamate e inferocite) di capolavori e tesori di inestimabile valore conservati nel Museo della capitale irachena.

Intorno a quei cinque giorni di saccheggio indiscriminato e in gran parte

ancora da ricostruire in modo puntuale Frederick Mario Fales, ordinario di Storia del Vicino Oriente Antico presso l'Università di Udine, ha costruito un'opera monumentale che va ben oltre il resoconto dello stretto fatto di cronaca e anche ben oltre l'ampio arco temporale che nel sottotitolo (Dalla nascita dell'Iraq a oggi) si indica. E lo fa con spirito metodico e paziente, con sguardo attento e intelligente, notando subito come una singolare contraddizione si apra tra l'accoramento e l'apprensione con cui le notizie venivano via via accolte e la seria probabilità "che la maggior parte del pubblico televisivo [...] non sospettasse neppure che a Baghdad esisteva un museo archeologico di stato, di rilevanza e statura internazionale".

Il primo tentativo (all'inizio del tutto personale) di Fales, mosso da "una curiosità di carattere puntuale e cronachistico", è quello di fare chiarezza sui fatti e di capire che cosa fosse realmente accaduto. Ma, per meglio comprendere le (possibili) motivazioni e il significato della razzia, il respiro della ricerca, di necessità, si dilata: nelle quasi 500 pagine dense e fitte di Saccheggio in Mesopotamia il Museo di Baghdad non è solo il cuore e il centro dell'indagine, ma diventa anche uno specchio, una lente, un punto di osservazione preciso e privilegiato dal quale guardare all'intera storia dell'Iraq lungo un arco cronologico di tredici millenni: dall'età preistorica e protostorica a cui datano i primi e più antichi reperti lì conservati, alle grandi civiltà sumerica, akkadica, babilonese, assira, achemenide, ellenistica, sassanide e fino al fiorire della cultura islamica; di più e più oltre, dagli anni venti del Novecento che videro la nascita e la fondazione del museo su iniziativa europea e per interessamento dell'inglese Gertrude Bell, ai decenni, anche recenti, di estesa attività di scavo in tutto il Paese, fino alla più stringente attualità oggetto di cronaca.

In questo lungo e sapiente 'viaggio nel tempo', Fales dedica attenzione anche alla "politica 'antico-mesopotamica' attuata da Saddam Hussein nei suoi anni di grazia", vale a dire tra la fine degli anni sessanta e ottanta: politica meritevole di conoscenza, perché sostanzialmente poco nota e perché di grande (e forse inatteso) interesse dal punto di vista delle modalità di articolazione e svolgimento della tradizione culturale.

Sono stati precisi intenti di carattere ideologico e politico – l'opposizione all'imperialismo straniero e il rafforzamento dell'unità, dell'identità e della potenza del Paese, sul fronte interno come sullo scacchiere del mondo arabo e internazionale – a muovere Saddam negli anni in cui rivendicò a sé e al popolo iracheno la millenaria eredità della Mesopotamia

antica. L'identificazione, l'assimilazione e la perfetta continuità che egli rivendica con l'ultimo grande conquistatore babilonese, Nabucodonosor II, costituisce un momento di legittimazione personale importante e il rinnovarsi di una pratica antica e ben nota: non solo perché i due regnanti compaiono insieme in manifesti e opere propagandistiche in un simbolico ed esplicito 'passaggio di consegne e testimone' e i loro profili sono affiancati su loghi ed emblemi, ma anche perché i mattoni delle mura di Babilonia ricostruite da Saddam recano l'iscrizione dedicatoria in arabo, così come quella di Nabucodonosor era stata in caratteri cuneiformi.

In chiave ancora una volta ideologica possono leggersi – sottolinea Fales – alcune iniziative e operazioni culturali particolarmente celebri tra quelle volute da Saddam: i finanziamenti a favore di campagne di scavo archeologico in tutto il Paese e dell'ampliamento o edificazione ex novo di molti musei archeologici; la creazione nel 1987 del Festival di Babilonia capace di attirare partecipazioni e curiosità da tutto il mondo; e il restauro - meglio: l'"estesa ricostruzione in alzato" - della cinta muraria di Ninive, dei templi di Hatra, degli edifici religiosi di Samarra e dell'intero sito archeologico della città di Babilonia. Se la disinvoltura di intervento nei confronti delle effettive tracce archeologiche superstiti (particolarmente nel caso di Babilonia) ha fatto parlare di una vera e propria "invenzione della tradizione", l'uso strumentale e funzionalistico che Saddam ha fatto della storia irachena è volto a conciliare la più antica ascendenza mesopotamica con la più recente appartenenza al mondo arabo: è in questo senso che Fales arriva a parlare di una volontà e di una pratica di arabizzazione progressiva della Mesopotamia e a leggere l'intera politica culturale di Saddam, nella migliore 'tradizione' del riuso ideologico delle vestigia del passato, come una "riscrittura della storia per fini di propaganda e orientamento politico".

La quantità di informazioni a disposizione e di materiali che Fales utilizza nel corso della sua indagine è letteralmente sterminata, una "giungla di dati" per dirla con l'autore, varia sia nella tipologia e nella natura sia nel supporto comunicativo, e quindi nel linguaggio, utilizzato. I testi cartacei, di certo più consueti e familiari a chi si muova in questo e simili campi di ricerca (articoli scientifici, monografie, rapporti di scavo), si sono necessariamente affiancati alla sempre più ampia informazione reperibile su supporto elettronico via Internet, in continuo aggiornamento e rapidissimo incremento. A raccogliere, vagliare e tenere insieme una tale eterogeneità di fonti è una sapienza critica e argomentativa che fa tesoro di ogni singola informazione (non ultima, quella propria della documentazione

fotografica sul campo) per ricomporre un insieme organico e unitario che crea e rende visibile ordine e senso tra gli sparsi frammenti di registrazione della realtà: un'opera in grado di restituire questi disiecta membra alla memoria collettiva e capace quindi, in ultima analisi, di costruire storia a partire dalla cronaca.

Il sogno dell'architetto

Recensione a: Horst Bredekamp, *La fabbrica di San Pietro. Il principio della distruzione produttiva*, Einaudi, Torino 2005

Daniele Pisani

Nel 1505, quando viene incaricato da Giulio II di realizzare il suo monumento funebre, Michelangelo pensa di collocarlo nel nuovo coro della basilica di San Pietro, la cui costruzione era stata avviata decenni prima da Niccolò V. Contemporaneamente, il pontefice affida a Bramante l'ultimazione del medesimo coro.

Bramante, tuttavia, non si limita ad adempiere al compito assegnatogli: ambisce a trasformare il proprio incarico in quello di riedificare interamente San Pietro, e con una mossa lucida e spregiudicata riesce a imporre questo suo desiderio. Dopo aver determinato un salto quantitativo e qualitativo dell'intervento rispetto a quanto inizialmente previsto, con la posa della prima pietra egli ottiene un risultato decisivo: imposta la costruzione in maniera tale da determinarne irrevocabilmente il prosieguo lungo la via tracciata. I pilastri della crociera e gli arconi tra di essi che Bramante inizia a edificare sono incompatibili con la basilica paleocristiana, che inizia proprio con le operazioni intraprese da Bramante a venir demolita. Alla morte del papa e dell'architetto, i piloni rimarranno come un invito ineludibile a proseguire lungo la via ormai imboccata: la via della progressiva demolizione non tanto del nuovo coro quanto della fabbrica paleocristiana e dell'edificazione di una nuova, in un'operazione in cui la distruzione della prima costituisce la premessa della costruzione della seconda, e in cui l'inizio della costruzione della seconda implica necessariamente la distruzione della prima. Bramante costringe i posteri a portare a termine quanto da lui intrapreso.

Non che non si levino voci, anche autorevoli, contrarie alla demolizione della vecchia, nobile basilica. Ma l'impostazione planimetrica di Bramante non lascia adito a ripensamento alcuno: o proseguire nella direzione da lui indicata, negando quanto vi si pone come ostacolo (la vecchia fabbrica, in primis), o ripristinare una fabbrica ormai intaccata, traballante e, soprattutto, assai meno allettante di quella lasciata trapelare e fatta immaginare. Tra le due opzioni non vi è scelta. Il sogno di Bramante impone

di venir perseguito.

Nel 1546 sarà Michelangelo a riprendere in mano la realizzazione della fabbrica, dopo Raffaello, Peruzzi e Antonio da Sangallo. Come i suoi predecessori, anche Michelangelo inizia i propri interventi operando demolizioni. I propri sogni si impongono a scapito di quelli altrui; nel caso specifico, di quelli del defunto Antonio da Sangallo e di Nanni di Baccio Bigio, che del progetto di Antonio si erge a difensore e a lungo ostacola pervicacemente l'operato di Michelangelo. Nel clima ostile in cui si trova a operare, ogni mossa di Michelangelo, ormai più che settantenne, è determinata dall'intento di difendere il proprio progetto dai suoi avversari attuali, nonché futuri. È in questa ottica che va considerato l'ottenimento, da parte del progetto michelangiolesco, del riconoscimento papale al diritto a "essere osservato e ottemperato in ogni tempo futuro", "acciocché non potesse venire alterato, riconfigurato o modificato"; in tal modo, Michelangelo conduce il papa a ipotecare in un certo senso il futuro, bloccando qualsiasi modifica al proprio progetto nei decenni a venire, imponendolo a sua volta non solo al presente ma al futuro.

Tra i punti fermi Michelangelo assume i piloni di Bramante, quegli stessi che quarant'anni prima, spostando l'interesse di Giulio II dal coro alla chiesa intera, avevano implicato l'accantonamento del progetto della tomba che lo scultore fiorentino avrebbe dovuto erigere per il papa. Ora Michelangelo si attiene alla fabbrica impostata da Bramante, perlomeno nella misura in cui gli risulti utile per sbarazzarsi del partito favorevole alla soluzione sangallesca e per esercitare le necessarie demolizioni. Proprio come Bramante, inoltre, anche Michelangelo – nella scelta della sequenza dei propri interventi – procede in maniera tale, vista la patente impossibilità di portare a ultimazione l'opera nel corso della propria vita, di imporre il proprio disegno al futuro rendendolo irrevocabile, "di maniera" – osserva Vasari – che la fabbrica "non potessi essere mutata mai più da altri".

Tale è la parte forse più sconcertante della vicenda costruttiva della basilica di San Pietro, nella suggestiva ricostruzione offerta da Horst Bredekamp. Nella sua analisi, l'architettura non si trova soltanto presa all'interno di enormi lotte di potere, al centro di una contesa politica. Se così fosse, l'architettura sarebbe soltanto espressione di logiche altre, che ne fanno uso. Inquietante risulta invece, la sua ricostruzione, perché pone l'accento sulla logica del potere che inerisce al fare architettonico stesso, a prescindere dagli intenti dei committenti e, anzi, esercitandosi pure su

di essi: "L'arte figurativa – osserva, forse eccedendo, l'autore – non è tanto il riflesso e il sismografo quanto piuttosto il motore di quel mondo che essa apparentemente si limita a nobilitare". Un gioco senza esclusione di colpi: è in questa forma che emerge l'architettura, non come specchio del mondo ma come un laboratorio e un campo d'azione – essa stessa – del potere, in cui l'indissolubile intreccio tra costruzione e distruzione e la distruzione nella sua dimensione "creatrice" costituisce soltanto uno dei "nuclei incandescenti".

La Rivista di Engramma | 29 | 43 • settembre 2005 **333**

Lo Statuario Pubblico dei Veneziani in catalogo

Recensione a: *Museo Archeologico Nazionale di Venezia*, a cura di Irene Favaretto, Marcella De Paoli, Maria Cristina Dossi, Electa, Milano 2004

Claudia Daniotti

Una manciata di stanze in gran parte affacciate su Piazza San Marco, distribuite intorno a un cortile centrale, strette tra il vasto e celeberrimo Museo Correr e le Sale Monumentali, raccolte e imponenti, dell'antica Libreria Marciana: è qui che sono raccolte centinaia di opere d'arte di grande pregio e valore davanti alle quali, purtroppo, i visitatori che instancabilmente e senza sosta affollano Venezia finiscono spesso per sfilare con passo veloce e sguardo corrivo.

Oggi ingiustamente poco noto e poco frequentato, il Museo Archeologico Nazionale di Venezia costituisce il tesoro d'arte forse più prezioso tra quelli che sono raccolti intorno a Piazza San Marco, perché, nel proprio nucleo originario, fu per secoli, insieme all'Arsenale e alla Basilica di San Marco, uno dei vanti della Serenissima, uno dei luoghi in cui più significativamente si esprimeva e rappresentava il potere della Repubblica, una delle tappe d'obbligo di quel percorso tra le glorie della città in cui ogni illustre personalità, visitatore, diplomatico o straniero di passaggio veniva orgogliosamente condotto.

Nato e allestito negli spazi che occupa tuttora nel corso degli anni venti del Novecento, ordinato da Carlo Anti nelle forme e nella disposizione che sostanzialmente restano quelle attuali, il Museo Archeologico di Venezia trae origine da una straordinaria raccolta di opere d'arte antica (in gran parte statue, teste e busti marmorei provenienti dalla Grecia, dal Mediterraneo orientale, dalle coste adriatiche e da Roma) messa insieme nel corso del Cinquecento da due personaggi di primo piano del mondo della politica e della cultura veneziana, il cardinale Domenico e il nipote Giovanni Grimani, patriarca di Aquileia e fine umanista; raccolta donata alla Serenissima (e quindi resa pubblica) in due momenti successivi, con donazione di Domenico, nel 1523, e lascito testamentario di Giovanni, nel 1587. È intorno a questo nucleo iniziale che fu uno dei primi musei pubblici d'Europa (noto, appunto, come Statuario Pubblico della Serenissima) e che è arrivato a noi praticamente intatto – nonostante le vicende trava-

gliate che ne hanno segnato e accompagnato i trasferimenti nel luogo di conservazione ed esposizione – che per successive donazioni si è giunti alla raccolta attuale: di essa è oggi finalmente disponibile un catalogo, da lungo tempo atteso e promesso, che alla accuratezza scientifica unisce la praticità e l'utilità di una guida alle collezioni.

Ampia e variegata è la galleria di oggetti che il Museo ospita e il catalogo, articolato in sezioni che suddividono gli oggetti secondo la tipologia di appartenenza, raccoglie: dalle opere plastiche di età romana realizzate a partire da modelli greci, alle teste e busti marmorei antichi e 'all'antica' spesso riconoscibili come ritratti, dai rilievi alle iscrizioni, dalle gemme alle vastissime raccolte numismatiche, fino ai bronzi, agli avori, alle ceramiche, senza dimenticare un piccolo ma importante drappello di antichità egiziane e vicino orientali (in gran parte deposito Correr).

Ma la presenza più stupefacente, che rende ben ragione del motivo per cui la raccolta Grimani fu in passato, soprattutto tra Cinque e Settecento, nota e ammirata in tutta Europa, è quella di oltre una ventina di marmi greci, databili tra l'età classica e quella ellenistica: eccezionali perché tra i pochissimi marmi greci originali in un momento storico in cui le poche opere antiche di cui si disponesse erano di fatto di epoca romana (ed era questa, la disponibilità di marmi provenienti dalla Grecia e dal Mediterraneo orientale, in particolare da Creta, la peculiarità quasi esclusiva del collezionismo veneziano nello scenario del collezionismo europeo).

Ricostruita nelle pagine del catalogo, la storia di ogni singolo pezzo (e particolarmente dei marmi più antichi e preziosi, quelli Grimani) si intreccia con le tracce di tutti i secoli che separano quelle opere dai giorni nostri: spesso ritrovate mutile e frammentarie, gran parte delle sculture Grimani subirono, secondo l'uso cinquecentesco, interventi (in parte oggi eliminati) di restauro, integrazione, completamento e, in qualche caso, vera e propria rilettura iconografica. È in questo senso che la raccolta Grimani diventa anche specchio fedele e buon punto di osservazione su questa pratica oggi tanto deprecata ma allora consueta e pressoché sistematica, affidata alle mani di artisti quali Tiziano Aspetti, Tullio Lombardo e Alessandro Vittoria.

Altri e numerosi furono gli artisti – da Tiziano a Veronese, da Tintoretto a Sebastiano Ricci, per non citare che i più noti tra i pittori veneti – che attinsero alla raccolta Grimani, pubblicamente visitabile e quindi assiduamente visitata e attentamente studiata, come a un grande serbatoio e

repertorio di modelli. È così che in molte opere d'arte sparse per la città di Venezia o finite nei musei di mezzo mondo possiamo riconoscere un dettaglio, una postura, una fisionomia copiata precisamente e certamente da una statua, un busto una testa dell'Archeologico. Ed è qui, in queste sale, che sono da cercare, appunto, alcune delle opere più celebri, più fortunate, più studiate in età rinascimentale e oltre: le piccole sculture dei Galati, il conturbante gruppo di Leda col cigno, il copiatissimo busto di Vitellio, le figure di amanti dell'Ara Grimani, i quattro putti del Trono di Saturno e poi la lunga galleria di busti di imperatori e personaggi della corte di Roma che annoverano di nuovo tra essi uno splendido busto cinquecentesco di Antinoo, il favorito di Adriano, da poco restituito alle sale espositive.

Un museo, quello veneziano, che è specchio della storia della città, testimone esemplare e precoce della storia del collezionismo veneziano ed europeo e del nascere e del maturare della sensibilità verso l'antico, e che è insieme strumento importante per lo studio della pratica della copia dai modelli antichi e della storia del restauro delle opere d'arte.

Un catalogo, quello del museo veneziano, che – oltre a raccogliere intorno a sé gli studiosi più importanti che da data più o meno lunga hanno legato il proprio nome a queste raccolte – costituisce di fatto, anche per il lettore più accorto e informato, una continua scoperta e riprova di quanto il Museo Archeologico sia un'incredibile miniera di opere preziose per qualità, rarità e importanza documentaria, e, insieme, di quanto questo materiale resti per molta parte ancora da studiare con profitto e meriti, prima di tutto, di essere al meglio valorizzato. Ma ancora prima, di certo, merita di essere avvicinato, visitato e conosciuto con interesse e curiosità.



pdf realizzato da Associazione Engramma e da Centro studi classicA Iuav progetto grafico di Silvia Galasso editing a cura di Chiara Vasta Venezia • aprile 2018

www.engramma.org

44ottobre/novembre2005

La Rivista di Engramma n. 44

Direttore monica centanni

Redazione

mariaclara alemanni, elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, emily verla bovino, giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli, giacomo cecchetto, silvia de laude, francesca romana dell'aglio, simona dolari, emma filipponi, anna fressola, anna ghiraldini, laura leuzzi, nicola noro, marco paronuzzi, maria pellanda, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson

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. 44 | ottobre/novembre 2005 ©2018 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.

Bonoldi | Pellati | Pisani

La Rivista di Engramma n.44

SOMMARIO

ı/Exuviae Alexandri: slittamenti del significato allegorico della spoglia elefantina Lorenzo Bonoldi

17|Scala Archives: una prestigiosa raccolta di immagini professionali d'arte e di cultura FEDERICA PELLATI

21|Il guanto di Gilda Daniele Pisani

23|P&M | Eau de parfum: riflessi nelle fonti dell'ispirazione Lorenzo Bonoldi

Exuviae Alexandri: slittamenti del significato allegorico della spoglia elefantina

Lorenzo Bonoldi

Africa: una donna mora, quasi nuda [...] tenendo in capo come per cimiero una testa di elefante, [...] essendo questi animali proprij dell'Africa.

Cesare Ripa, *Iconologia*

Con la locuzione exuviae elephantis si indica l'attributo iconografico della spoglia elefantina portata a copertura del capo. Nel repertorio dell'arte classica sono principalmente tre le figure alle quali è proprio questo attributo: Alessandro il Grande, la personificazione dell'Africa e quella della città di Alessandria d'Egitto. Accanto a queste tre figure devono esserne enumerate anche altre (fra cui le effigi di alcuni sovrani ellenistici e le personificazioni di alcune nazioni africane e, più tardi, alcune altre allegorie di Cesare Ripa) che hanno fatto proprio l'attributo dello scalpo d'elefante per imitazione e/o per analogia. In questo saggio si cercherà di delineare la storia dell'attributo iconografico, indagando le ragioni del suo passaggio da una figura all'altra, lungo un percorso, più tortuoso che



Alessandro contro Poro, fotogramma da Alexander (USA/UK 2004, regia Oliver Stone)

lineare, che si snoda lungo i secoli e che attraverso tre continenti – Asia, Africa ed Europa – porta dall'India a Roma.

Le più antiche attestazioni delle exuviae elephantis si ritrovano nella numismatica ellenistica: in una serie numerosa di conii viene raffigurato Alessandro il Grande rivestito di scalpo elefantino, al di sotto del quale si riconoscono le corna di Zeus-Ammone (attributo attestante la natura divina di Alessandro) e il diadema regale. Nei conii in questione attorno al collo del sovrano viene raffigurata l'egida, già attributo di Zeus e di Atena, anch'essa tesa a sottolineare la genealogia divina di Alessandro.

La presenza delle *exuviae elephantis* nella ritrattistica alessandrina e la stessa adozione di tale attributo iconografico hanno una ragione storica nel ricordo delle imprese di Alessandro alla conquista dell'India. Già durante la vita del Macedone tali conquiste erano state celebrate e commemorate dall'emissione, da parte della zecca di Babilonia, di speciali decadrammi – detti decadrammi di Poro – sui quali viene rappresentata la messa in fuga di un elefante da parte di un cavaliere macedone (presumibilmente lo stesso Alessandro). Sull'altra faccia delle monete in questione si riconosce una figura virile stante in armi, con folgore nella mano sinistra, incoronata da una Vittoria alata, nella quale si suole riconoscere, ancora una volta, la figura del Re macedone in vesti divine.

Dopo la morte di Alessandro, sopraggiunta a Babilonia nel giugno del 323 a.C., Tolomeo, prima diadoco e poi re d'Egitto, introdusse l'iconografia del Macedone rivestito di spoglia elefantina rimaneggiando l'iconografia dell'Alessandro-Eracle con *leonté* sul capo, già attestata nelle coniazioni emesse dal Macedone: come Eracle, dopo aver sconfitto il leone nemeo, vestì la pelle della fiera abbattuta, così il suo epigono Alessandro, dopo aver conquistato le Indie, venne rappresentato con le *exuviae elephantis* sul capo.

Le prime emissioni di monete con *exuviae elephantis* battute da Tolomeo datano attorno al 310-305 a.C. e vengono messe in relazione ora con la traslazione del corpo di Alessandro da Menfi ad Alessandria (314/313) ora con l'assunzione da parte di Tolomeo del titolo di BASILEUS (305).

Secondo Federica Smith (Smith 1995), il volto effigiato con spoglia elefantina presente sulle monete di Tolomeo appartiene non ad Alessandro il Grande, ma a suo figlio Alessandro IV, riconosciuto e appoggiato dal sovrano egiziano nella successione al trono macedone del padre. Tale ipote-



Alessandro contro Poro, decadrammo detto 'di Poro' emesso da Alessandro, 326-323 a.C. Alessandro con *leonté*, tetradrammo emesso da Alessandro, 325 a.C. circa Alessandro con *exuviae elephantis*, tetradrammo di Tolomeo I, 310-305 a.C.

si è stata recentemente sposata e sostenuta anche da Paolo Moreno (Moreno 2004). Tuttavia, se si considera che Alessandro IV, nato nel 323 a.C., venne assassinato da Cassandro nel 310, prima di raggiungere l'età in cui avrebbe preso il pieno possesso del trono, non si spiega il perdurare della sua raffigurazione su monete battute in Egitto anche in tempi posteriori di molti anni rispetto alla sua morte. È più convincente quindi identificare nel profilo con *exuviae elephantis* presente sulle monete di Tolomeo l'effigie di Alessandro il Grande, fondatore della città di Alessandria e del dominio lagide in Egitto.

Nel giro di pochi anni, a imitazione di Tolomeo, anche Seleuco di Siria prese a battere in moneta la nuova iconografia alessandrina. Lo stesso fece, attorno al 300 a.C., Agatocle, tiranno di Siracusa (Bellinger, Alkins Berlincourt 1962, pp. 24-25). L'emissione di didrammi in oro con l'effigie di Alessandro da parte di un sovrano della Magna Grecia è un fatto estremamente significativo: le monete di Agatocle rappresentano infatti la pri-



Alessandro con *exuviae elephantis*, didrammo di Agatocle di Siracusa (imitazione dei tetradrammi di Tolomeo I), 300 a.C. circa

ma, precocissima attestazione di utilizzo dell'immagine di Alessandro in una zona estranea al dominio del Macedone e dei Diadochi suoi successori, nonché il primo sdoganamento delle *exuviae elephantis* dall'area di quello che era stato il grande impero di Alessandro. In virtù dei rapporti economici che legarono la Sicilia all'Egitto tolemaico, la presenza delle *exuviae elephantis* conobbe peraltro una lunga persistenza nelle zecche sicule: da Siracusa l'immagine passò infatti al repertorio iconografico delle colonie calcidesi di Trinacria, in particolare Katane, ove la si riscontra in emissioni datate tra il III e il II secolo a.C. (numerosi esemplari di questi conii si conservano nel Gabinetto Numismatico della Soprintendenza Archeologica di Siracusa).







Mitridate V Eupatore con *leonté*, 120 a.C. circa Arsinoe II con corno di Ammone attorno all'orecchio, 280 a.C. circa Tolomeo III Evergete con *exuviae elephantis*, 230 a.C. circa

Accanto alla veicolazione per motivi di interesse economico, le exuviae elephantis conobbero anche una via di sopravvivenza garantita dalla pratica dell'imitatio Alexandri, la consuetudine, da parte dei principi ellenistici, di fare propri gli attributi iconografici del 'divo' Alessandro (si veda in proposito il contributo di Monica Centanni e Claudia Daniotti, Alessandro il Grande: storia di un'avventura iconografica). Mentre Mitridate V Eupatore veniva raffigurato con l'erculea leonté, e le regine d'Egitto, da Arsinoe II in poi, venivano effigiate con il corno di Ammone attorno all'orecchio, la spoglia elefantina venne vestita da Tolomeo III Evergete (faraone dal 246 al 222 a.C.) e da Demetrio, che regnò sulla Battriana fra il 200 e il 180 a.C.

Il riutilizzo dell'attributo delle *exuviae elephantis* nell'ambito della numismatica battriana assume una specifica valenza politica. Esso viene infatti utilizzato come segno della conquista dell'India da parte dei sovrani greco-battriani, che si presentano in questa conquista dell'Oriente come emuli ed eredi di Alessandro. La linea greco-battriana rappresenta quindi il fronte della deriva orientale delle *exuviae elephantis*: va segnalata infatti l'esistenza, accanto alle emissioni 'all'occidentale' di Demetrio I, di emissioni a carattere locale di monete quadrate. Anche su queste compare al verso il ritratto del re rivestito di spoglia elefantina, accompagnato dall'iscrizione in greco Î'Î'ΣÎTMÎ>ΕΩΣ Î'Î ÎTMÎsÎTMÎzÎŢŶÎ¥ Î"ÎTMΜÎTMÎzÎ;ÎTMΟÎ¥ ([è di] Demetrio Re invitto). Sul verso un fulmine alato circondato dalla stessa titolatura del recto tradotta qui in kharosthi, la lingua del Gandhara:



Demetrio, re della Battriana, con *exuviae elephantis* (recto), Eracle stante (verso), 190 a.C. circa Demetrio, re della Battriana, con *exuviae elephantis* (recto), fulmine alato (verso), 190 a.C. circa

MAHARAJASA APARAJITASA DIMETRIA.

Resta in ogni caso l'Egitto tolemaico l'ambito in cui si riscontra la maggior parte delle occorrenze delle *exuviae elephantis*, in una successione di emissioni pressoché ininterrotta dal IV al II secolo a.C., ovvero da Tolomeo I a Tolomeo VIII. Il perdurare in Egitto di questa iconografia – anche al di fuori dell'ambito numismatico – potrebbe essere stato garantito dalla presenza di raffigurazioni di Alessandro con *exuviae elephantis* nel contesto del Sema di Alessandro: la monumentale sepoltura del Macedone che costituiva il cuore simbolico di Alessandria d'Egitto (Chugg 2005, p. 55).

Una delle ultime attestazioni dell'attributo dello scalpo d'elefante in ambito tolemaico si riferisce a una emissione di Cleopatra III (sorella-sposa



Cleopatra III con exuviae elephantis, 117 a.C.

di Tolomeo VIII) databile al 117 a.C. ed emessa dalla zecca di Pafo, a Cipro (Salcedo 1996, p. 139; si veda anche Svoronos 1904, p. 194, n. 1381; tav. 47a, nn. 13 e 14, sebbene lo studioso assegni le monete in questione a una serie commemorativa di Cleopatra I da parte del figlio, Tolomeo VI Filometore, datata fra il 181 e il 174 a.C.).

Nei conii ascrivibili a questa serie si riconosce al verso un busto rivestito di spoglia elefantina. In alcuni casi il verso è anepigrafo, in altri, attorno al busto corre la scritta Î'Î'ΣÎTMÎxÎTMΣΣÎ-Σ ÎšÎxÎ-ΟÎ Î'ΤÎ_iÎ'Σ. L'iscrizione, unita alla dolcezza della linea del profilo e all'assenza del corno di Zeus-Ammone al di sotto delle *exuviae elephantis*, ha portato parte della critica a considerare la raffigurazione in questione non tanto un'effigie di Alessandro, quanto un ritratto della stessa Cleopatra divinizzata: come la regina Onfale aveva un tempo vestito l'erculea *leonté*, è ora la divina *basilissa* tolemaica a indossare sul capo le *exuviae elephantis*, già attributo del Grande Alessandro. Sarebbe questa la prima volta che la spoglia elefantina riveste un capo femminile.

Nel frattempo, sul finire del II secolo a.C. – più o meno contemporaneamente alle emissioni di Cleopatra III – l'attributo della spoglia elefantina varca i confini del regno tolemaico per muoversi verso Occidente. Attorno al 108 a.C. Hiarba re di Numidia, volendo creare un nuovo emblema nazionale carico di forti valenze simboliche, sceglie di porre sulle proprie monete una testa femminile in profilo, volta a destra, che esibisce sul capo le *exuviae elephantis*. La formula iconografica venne poi riutilizzata da altri sovrani nordafricani, fra i quali Bogud e Juba I. Il riferimento ad

Alessandro e ai sovrani tolemaici è più che mai evidente, e rientra nella riscontrata tendenza dei popoli del Nord Africa di impossessarsi di elementi iconografici del repertorio numismatico egiziano. In particolare, come sottolinea Lorenza Ilia Manfredi, "l'articolato provincialismo culturale che si sviluppa nelle regioni puniche alla caduta di Cartagine nel 146 a.C. [...] si esprime anche con l'adesione formale all'ellenismo e con il recupero di temi [...] di antica tradizione vicino orientale" (Manfredi 2000). L'introduzione da parte di Hiarba dell'iconografia del capo femminile rivestito di scalpo d'elefante assume varie valenze: da una parte, infatti, rimanda alla tradizione tolemaica, ma dall'altra richiama anche un elemento della fauna locale, a sua volta carico di significati (si ricordi che gli elefanti rappresentarono uno dei punti di forza delle milizie puniche). Va però ricordato, come afferma ancora Lorenza Ilia Manfredi, che "le divinità [sic!] con spoglie di elefante, presenti già nelle monetazioni alessandrine, sono completamente assenti nelle monetazioni puniche" (Manfredi 2001). Andrà quindi riconosciuta alle exuviae elephantis l'appartenenza a quel gruppo di simboli tolemaici che trasmigrano nel repertorio iconografico neo-punico molto tempo prima del legame dinastico fra Juba II di Mauritania e Cleopatra Selene.

Nello stesso torno d'anni appaiono le prime attestazioni di teste o busti femminili con *exuviae elephantis* nella monetazione romana di età repubblicana, la più antica delle quali va ascritta a Pompeo e datata al 71 a.C. Seguono le monetazioni riferite a Quinto Metello Scipione (47-46 a.C.),



Personificazione della Numidia con *exuviae elephantis*, moneta emessa da Hiarba, re di Numidia, 108 a.C.

Personificazione della Numidia con *exuviae elephantis*, moneta emessa da Juba I di Numidia, 60 a.C. circa





Personificazione dell'Africa con exuviae elephantis, moneta emessa da Lucio Cestio e Caio Norbano, 43 a.C.

Lucio Cestio e Caio Norbano (43 a.C.) e Quinto Cornificio (42 a.C.).

Con l'avvento dell'età imperiale, all'epoca della conquista e reggenza da parte di Roma dei regni di Numidia e Mauritania (33-25 a.C.), il profilo muliebre rivestito di spoglia elefantina apparve nelle emissioni della zecca nordafricana di Iol/Cesarea, ordinate da Augusto in qualità di reggente dello stato africano durante l'interregno. Nel 25 a.C. Augusto reinsediò sul trono del regno vassallo di Numidia e Mauritania Juba II, il figlio di Juba I, cresciuto come ostaggio a Roma e divenuto uno dei favoriti dell'imperatore.

La presenza della spoglia elefantina nelle coniazioni neo-numide di Juba II ha ancora una volta una doppia valenza: se infatti da una parte essa deriva recta via dall'iconografia monetale dei precedenti sovrani del Paese, d'altro canto questa scelta sembra anche significare l'intenzione di ricollegarsi nuovamente all'Egitto tolemaico. Augusto aveva infatti dato in moglie a Juba II Cleopatra Selene, figlia di Cleopatra VII e di Marco Antonio. La principessa tolemaico-romana, che insieme al fratello gemello Alessandro Helios e al fratellastro Cesare Tolomeo (Cesarione) incarnava l'ultima generazione della dinastia tolemaica (ormai meticciata con il sangue di Roma), portava in dote al trono di Numidia e Mauritania un'antica nobiltà alessandrina che già in passato aveva vestito le *exuviae elephantis*.

L'intento di Juba II e di Cleopatra di reinserirsi nella linea dinastica che, attraverso i faraoni greci d'Egitto, risaliva fino al Grande Alessandro pare



Personificazione della Mauritania con *exuviae elephantis*, moneta emessa da Juba II di Mauritania, 25 a.C.-23 d.C.

confermata dal fatto che nella monetazione neo-numida vengano quasi completamente abbandonate le iscrizioni in punico (usate invece da Juba I e dagli altri sovrani), a favore di quelle in greco e in latino. Lo stesso fece anche il figlio di Juba II e Cleopatra, Tolomeo di Mauritania (20-40 d.C.), che proseguì la tradizione iconografica della spoglia elefantina nelle proprie emissioni monetali.

Probabilmente in un ambiente prossimo alla corte filo-romana di Juba II venne realizzata la coppa in argento e oro nota con il nome di Patera di Boscoreale, oggi conservata al Louvre, probabilmente un dono proveniente dall'Africa destinato alla corte imperiale di Roma. Dal centro della coppa emerge l'immagine di una donna rivestita delle exuviae elephantis. La figura è accompagnata da molti attributi: una cornucopia decorata con le immagini del dio Sole e di un'aquila e sormontata dal crescente lunare, un arco e una faretra, un sistro, una lira, una pantera, un leone, un aspide e una serie di frutti. Grazie a una serie di confronti iconografici e a una lettura simbolica di questi attributi, nell'imago clipeata di Boscoreale è stato riconosciuto un ritratto di Cleopatra Selene, regina di Mauritania. Le exuviae elephantis indossate dalla sovrana nordafricana rispondono a una doppia funzione simbolica: da una parte riprendono l'iconografia della personificazione dell'Africa/Numidia/Mauritania presente sulle emissioni monetarie dello stato di cui è regina, dall'altra rimandano ancora una volta all'attributo caratteristico di Alessandro il Grande, già indossato dalle sue antenate sovrane d'Egitto. Rappresentandosi rivestita di spoglia elefantina, Cleopatra Selene si presenta al contempo in veste di Africa/Mauritania e come ultima discendente delle regine lagidi. Anche il corredo di attributi iconografici che accompagna il ritratto riecheggia



Patera di Boscoreale (ritratto di Cleopatra Selene), I secolo d.C., Parigi, Louvre

questo ambivalente significato: la cornucopia è un simbolo tolemaico (ed è presente anche sulle monete emesse da Cleopatra VII), come pure lo è l'aquila; il sistro è simbolo isiaco per eccellenza, e quindi egiziano; il leone invece, animale-simbolo della regalità, è largamente attestato nella monetazione numida; l'aspide portato vicino al seno sembra richiamare la morte di Cleopatra VII. Infine, il crescente lunare che sormonta la cornucopia rimanda al nome della regina di Mauritania.

Nella seconda metà del I secolo d.C. le *exuviae elephantis* fanno ritorno in Egitto, e più precisamente alla città natia di Alessandria. In questa nuova apparizione l'attributo viene chiamato a caratterizzare la personificazione della capitale egizia, in una serie di conii in billone (una lega di argento e rame) emessi da Nerone e da Galba. Si tratta di monete destinate a una circolazione locale, circoscritta al solo Egitto, come confermato dalla scarsa qualità della lega e dalla presenza di iscrizioni in greco. Nelle emissioni in questione si riconosce al recto il ritratto dell'imperatore (Nerone o







Personificazione di Alessandria con $\it exuviae \ elephantis$, moneta in billone emessa da Nerone, 65-66 d.C.

Personificazione di Alessandria con *exuviae elephantis*, moneta in billone emessa da Galba, 69 d.C. Personificazione dell'Africa con *exuviae elephantis*, moneta emessa da Lucio Clodio Macro, 68 d.C.

Galba) e al verso il busto drappeggiato della personificazione di Alessandria, circondato dall'iscrizione AYTOKPA (nel caso dei conii neroniani) o ΑΛΕΧΑΝΔΡΕΑ (nelle emissioni di Galba). L'attributo iconografico del fondatore della città (Alessandro il Grande) è così passato – per metonimia – a caratterizzare la personificazione della città stessa.

Contemporaneamente alle emissioni di Galba con la personificazione di Alessandria, anche Lucio Clodio Macro, governatore dell'Africa che tentò di usurpare il trono dell'imperatore, utilizzò le *exuviae elephantis* nei propri conii battuti a Cartagine.

Le emissioni alessandrine di Nerone e di Galba (accanto a quelle cartaginesi di Lucio Clodio Macro) rappresentano l'ultima ricorrenza del busto rivestito di spoglia elefantina. Nelle successive epifanie (da Vespasiano in poi), le exuviae elephantis appariranno sempre a ornamento di figure intere, raffigurate in diversi atteggiamenti e sempre accompagnate da iscrizioni che accertano l'identità dell'allegoria: la personificazione dell'Africa secondo lo schema adrianeo della provincia recubans, la Mauritania che sacrifica dinnanzi ad Adriano in occasione dell'adventus mauretaniae dell'imperatore, l'Africa che si inginocchia dinnanzi al restitutor africae, Alessandria che, con un mazzo di spighe di grano in mano, si china a baciare la mano di Antonino il Pio.

Accanto a queste bisogna segnalare, in conii alessandrini in billone emessi da Adriano, la presenza delle *exuviae elephantis* sul capo di una figura maschile alla guida di un cocchio trainato da serpenti alati (spesso coronati con le corone dell'Alto e del Basso Egitto). La critica è solita riconoscervi Trittolemo, l'eroe eleusino inventore/diffusore della coltivazione dei ce-









Personificazione di Alessandria a figura intera con *exuviae elephantis*, moneta in billone emessa da Vespasiano, 69 d.C. circa

Personificazione della Mauritania con *exuviae elephantis* in atto di sacrificare davanti all'imperatore, moneta emessa da Adriano, 130 d.C. circa

Personificazione dell'Africa con *exuviae elephantis* in ginocchio davanti all'imperatore, moneta emessa da Adriano, 130 d.C. circa

Personificazione di Alessandria con *exuviae elephantis* in atto di baciare la mano dell'imperatore, moneta emessa da Antonino il Pio, 150 d.C. circa

reali, qui rivestito di spoglia elefantina a sottolineare il ruolo dell'Egitto di 'granaio di Roma'. Recentemente alcuni studiosi hanno invece tentato di riconoscere nella figura maschile sul cocchio un'effigie di Alessandro il Grande accompagnato da due serpenti *agathodaimones* e rappresentato quindi, anche in questo modo, come fondatore e nume tutelare della città di Alessandria (Chugg 2005).







Personificazione dell'Africa *recubans*, moneta emessa da Adriano, 130 d.C. circa Correggio, *Africa*, particolare dalla decorazione ad affresco della Camera della Badessa, 1519 circa, Parma, Convento di San Paolo

Con l'avvicendarsi dei secoli, la poliedricità dei significati simbolici e allegorici connessi alle *exuviae elephantis* (legati ad Alessandro, alla dinastia tolemaica, ad Alessandria e all'Egitto in generale, nonché ai regni neo-punici di Numidia e Mauritania) venne man mano a perdersi. Fu così che l'attributo della spoglia d'elefante approdò ai repertori rinascimentali come caratteristica esclusiva della personificazione dell'Africa. Cesare Ripa, ad esempio, ci informa che l'Africa è

"una donna mora, quasi nuda, haverà li capelli crespi & spaesi, tenendo in capo come per cimiero una testa di elefante, [...] la testa dell'Elefante si pone, perché così sta fatta la Medaglia dell'Imperatore Adriano, essendo questi animali proprij dell'Africa".

Capita così che, attraverso gli intrecciati percorsi della tradizione classica, il copricapo che identifica l'Africa di Cesare Ripa non sia, propriamente, la spoglia di un elefante africano ma l'esito della lunga storia iconografica di un modello 'MADE IN INDIA': la spoglia dell'elefante indiano disegnato dai Diadochi alessandrini come trofeo-simbolo della campagna di Alessandro contro Poro, ereditato quindi dai re ellenistici emuli di Alessandro, importato a Roma dall'Egitto grazie alla mediazione dei Tolomei, ma anche alle relazioni con i sovrani neo-punici, dopo essere stato l'attributo delle personificazioni di Alessandria, Numidia e Mauritania, a distanza di secoli e di millenni, si stabilizza come attributo iconografico di un intero continente e così appare, nelle pagine dell'*Iconologia* cinquecentesca, sfoggiato dall'allegoria di Africa.



Mappa della diffusione e delle principali occorrenze delle exu-VIAE ELEPHANTIS NELLA NUMISMATICA ANTICA

Bibliografia

Bellinger, Alkins Berlincourt 1962

Alfred Bellinger e Marjorie Alkins Berlincourt, Victory as a coin type, New York 1962.

Chugg 2005

Andrew Michael Chugg, The lost Tomb of Alexander the Great, London 2005.

Lorenza Ilia Manfredi, L'Oriente in Occidente: Iside nelle monete puniche, in Atti del V Convegno Nazionale di Egittologia e Papirologia, a cura di Simona Russo, Firenze 2000, 151-167.

Manfredi 2001

Lorenza Ilia Manfredi, Gli elefanti di Annibale nelle monete puniche e neopuniche, in La terra degli Elefanti -The World of Elephants. Atti del I congresso internazionale, Roma 2001, 394-396.

Moreno 2004

Paolo Moreno, Alessandro Magno. Immagini come storia, Roma 2004.

Salcedo 1996

Fabiola Salcedo, Africa. Iconografia de una provincia romana, Roma-Madrid 1996.

Smith 1995

Federica Smith, scheda n. 64, in Alessandro Magno. Storia e mito, a cura di Carla Alfano (catalogo della mostra, Roma, Palazzo Ruspoli 21 dicembre 1995-21 maggio 1996), Milano 1995, p. 274.

Svoronos 1904

Joannes N. Svoronos, Ta nomismata tou kratous ton Ptolemaion, Athens 1904.

Scala Archives: una prestigiosa raccolta di immagini professionali d'arte e di cultura

Federica Pellati

Una prestigiosa raccolta di immagini professionali d'arte e di cultura

I. Identificazione

Una prestigiosa raccolta di immagini I.o Titolo recensione professionali d'arte e di cultura

http://www.scalarchives.it I.1 Indirizzo sito

I.2 Titolo sito Scala Archives

2002 (data del copyright segnalata I.3 Data realizzazione

nella sezione 'Credits')

2005 (deducibile dalla aprile I.4 Data ultimo aggiornamento

datazione delle notizie riportate

nella sezione 'News')

Archivio Scala Firenze Scala Group Firenze

rolex oyster no date replica chopard replica audemars piguet royal oak replicainvicta replica china fake corum bubble

harry winston replica watches u-boat replica watches review replica rolex I.5 Istituzione/i - Ente/i di riferimento watches breitling superocean 42 replica omega broad arrow replica rolex submariner replica montblanc villeret replica watches replica porsche design diver watches fake hublot aero bang replica breitling watches fake u-boat flightdeck replica miu miu wallets replica concord watches breitling navitimer cosmonaute replica fake franck muller heart A.Lange Sohne Richard Lange replica Watches fake rolex watches

L6 Curatori II. Contenuti

II.1 Tema

Banca immagini d'arti visive <u>Luxury</u> wedding tent

Torna su

Immagini di opere d'arte (pittura, scultura. architettura. arti decorative, archeologia, viaggi). di tutto il mondo, di ogni periodo o corrente artistica. Le immagini Scala sono protette dalle leggi sul diritto d'autore e da watermark invisibili. rintracciabili on-line e off-line. Sono vietate riproduzione, copia, pubblicazione senza autorizzazione scritta di Scala glass wall best event tent

II.2 Descrizione

II.3 Finalità dichiarate

II.4 Contestualizzazione

III. Struttura e linguaggi comunicativi Torna su

III.1 Articolazione dei contenuti

III.2 Usability

professionali d'arte e cultura per usi editoriali e commerciali. Il sito si rivolge a studiosi, reti televisive, periodici, aziende, istituzioni, studi grafici, agenzie pubblicitarie, fotografiche e turistiche di tutto mondo.www.partytentsale.com Le immagini vengono vendute per la riproduzione al fine di divulgare, con una forte impronta culturale, la conoscenza e lo studio delle opere d'arte Ogni immagine è contrassegnata

da un codice ed è corredata da una didascalia che riporta autore titolo dell'opera e collocazione wedding

Il sito è formato da pagine dinamiche generate dai percorsi previsti o dal form di ricerca. La scheda di ricerca avanzata è exhibition tents articolata e intuitiva, tranne nella lista dei luoghi dove è un po' macchinoso individuare i luoghi per nome-città e non per città -nome come avviene normalmente negli indici delle opere d'arte. In generale è possibile affinare una ricerca cercando 'fra i risultati' semplicemente cliccando in calce alla lista 'Ridefinisci la ricerca su tutti i campi'. warehouse tent

Molto utile nei dettagli la lista delle parole chiave cliccabili per generare nuove ricerche 'a tema'

III.3 Funzioni di ricerca

III.4 Dati tecnici IV. Dati schedatura IV.1 Autore recensione Il sito mette a disposizione dei propri utenti le seguenti tipologie di ricerca: - ricerca rapida full-text aperta a ogni tipo di utente, con interrogazioni a testo libero in tutti e tre i cataloghi nei campi artista, titolo e museo/luogo - ricerca avanzata double decker tent con possibilità di interrogazioni complesse campi multipli su museo/luogo, (artista, titolo, genere etc.). soggetto, periodo, Non è previsto precisare ricerca con l'esclusione di parole chiave, ma solo per aggiunta. Se la ricerca produce non risultati è possibile contattare direttamente l'Archivio via e-mail. Nell'area 'Download Liste' possibile scaricare liste le complete degli autori. dei temi, www.weddingtentsale.com dei titoli delle opere e dei luoghi presenti nell'Archivio Scala

Torna su Federica Pellati

Il guanto di Gilda

Recensione a: Roberto Calasso, *La follia che viene dalle Ninfe*, Adelphi, Milano 2005

Daniele Pisani

La follia che viene dalle Ninfe, la raccolta di articoli, saggi e interventi di Roberto Calasso recentemente uscita per Adelphi, ha, pur nella sua eterogeneità, un filo conduttore nella figura della ninfa. Al centro del primo saggio, quello più ampio e che dà il titolo all'intera raccolta, essa balugina, si insinua e riemerge – manifestamente o sotto mentite spoglie – pure tra le righe di molti degli altri saggi.

Ne La sindrome Lolita, Calasso mette in luce come la "ninfetta", protagonista del capolavoro di Nabokov, sia propriamente e intenzionalmente tale: tutto il libro sarebbe così "uno straziato, sontuoso omaggio alle Ninfe offerto da qualcuno che dal loro potere era stato soggiogato". Merito non ultimo di Nabokov sarebbe quello di aver calato quegli esseri sfuggenti che sono le ninfe nel proprio mondo, in quell'America dei tardi anni cinquanta in cui il suo romanzo, oltre che suscitare violente accuse, riscuote un enorme successo: l'arte dello scrittore russo consiste, da questo punto di vista, nel mostrare come – afferma Calasso – le ninfe "possono anche presentarsi sotto la specie di una ragazzina americana con i calzini bianchi".

La consapevolezza della necessità di indagare le reincarnazioni delle – di certe – figure o di motivi classici nella contemporaneità, sorprendendo-la anche nelle sue manifestazioni più triviali (e, pertanto, meno mediate e più sintomatiche), è già tutta warburghiana. Il presente si pone in tal modo come il luogo di una persistenza; e, se può venir indagato per la sopravvivenza che in esso si attua, costituisce d'altro canto e al tempo stesso il campo di tensione – l'unico veramente disponibile a uno studio-so che si ponga come un "sismografo" – per avvertire ed esperire su di sé le scosse veicolate da una tradizione talvolta carsica ma non per questo meno vincolante. Come affermava Edgar Wind, in un passo riportato da Calasso, per Warburg "ogni scossa che egli subiva su se stesso e superava attraverso la riflessione diventava organo della sua conoscenza storica".

Non sorprende allora che la più "grandiosa migrazione degli dèi"

contemplata ne La follia che viene dalle Ninfe venga collocata, nelle poche pagine de Il guanto di Gilda, in quella che costituisce forse la massima fucina dell'immaginario del XX secolo, il cinema; e nel mercificato cinema hollywoodiano in particolare. "Se tutta la nostra civiltà sparisse nel nulla e soli restassero i film fatti a Hollywood negli anni Trenta e Quaranta, un alieno visitatore del nostro pianeta potrebbe ricostruire in gran parte il tracciato della mitologia dell'Occidente".

Già Edgar Morin, nel suo magnifico libro I divi (Les stars) del 1957, aveva tratteggiato un'analogia, antropologicamente fondata e niente affatto limitata al piano metaforico, tra le divinità dell'Olimpo e le stelle cinematografiche, ossia – appunto – i "divi". Il cinema, affermava lo studioso francese, è una fucina di miti, di "miti moderni" che come tali occorre tentare di leggere: "Le star sono creature che partecipano contemporaneamente dell'umano e del divino, simili sotto un certo aspetto agli eroi della mitologia o agli dei dell'Olimpo, in quanto suscitano un culto, o addirittura una sorta di religione". Lungi da qualsiasi ingenuità, con il riconoscimento ai divi di uno statuto mitico Morin riusciva a porsi in una posizione privilegiata: quella di chi "prende sul serio le sciocchezze" e a cui è in tal modo concesso di trattare con distacco un soggetto di cui è partecipe, e con cui non nega il coinvolgimento. Prodotti dell'industria cinematografica, alle esigenze commerciali di quest'ultima i divi non possono, secondo Morin, essere ridotti: persino la merce più sofisticata, in altri termini, può farsi ricettacolo di desideri e sogni non necessariamente mercificati, e che forse vengono da lontano. Anche una volta riconosciuto alle star lo statuto di merce, così, non si è ancora nemmeno toccata - e tantomeno esclusa - la possibilità che proprio esse siano tramiti privilegiati di una forma di Nachleben; che, sotto alla superficie patinata, veicolino scosse di particolare intensità, che ancora attendono chi sappia percepirle e tramutarle in conoscenza.

Proprio a questo riguardo Roberto Calasso giunge a formulare un vero e proprio invito: "Le star sono astri – sostiene – come lo erano Andromeda e le Pleiadi e tante altre figure della mitologia classica. Solo se si riconosce questa comune origine astrale e fantasmatica, si potrà poi arrivare a capire quali sono le differenze – e le distanze, anch'esse stellari – fra il Sunset Boulevard e l'Olimpo".

P&M | Eau de parfum: riflessi nelle fonti dell'ispirazione

Lorenzo Bonoldi

Da una fontana nel cuore di Parigi al Musée d'Orsay: una *Naiade* di Jean Goujon come fonte di ispirazione per *La Source* di Ingres.

Dal Musée d'Orsay alle pagine patinate delle riviste di moda: *La Source* di Ingres come modello per una pubblicità di Jean-Paul Goude.









Jean Goujon, La Fontaine des Innocents, 1548-1549, Paris, Châtelet-Les Halles, Place des Innocents Jean Goujon, Naiade da La Fontaine des Innocents, 1548-1549, Paris, Châtelet-Les Halles, Place des Innocents

Jean-Auguste-Dominique Ingres, La Source, 1856, Paris, Musée d'Orsay Jean-Paul Goude, Coco. L'Espirit de Chanel, immagine pubblicitaria, Francia 1994



pdf realizzato da Associazione Engramma e da Centro studi classicA Iuav progetto grafico di Silvia Galasso editing a cura di Chiara Vasta Venezia • giugno 2018

www.engramma.org



la rivista di **engramma** anno **2005** numeri **38–44**

Raccolta della rivista di engramma del Centro studi classicA | luav, laboratorio di ricerche costituito da studiosi di diversa formazione e da giovani ricercatori, coordinato da Monica Centanni. Al centro delle ricerche della rivista è la tradizione classica nella cultura occidentale: persistenze, riprese, nuove interpretazioni di forme, temi e motivi dell'arte, dell'architettura e della letteratura antica, nell'età medievale, rinascimentale, moderna e contemporanea.