

la rivista di **en**gramma
2013

103-106

La Rivista di Engramma
103-106

La Rivista di
Engramma
Raccolta

numeri 103-106
anno 2013

direttore
monica centanni

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal
www.engramma.it

Raccolta numeri **103-106** anno **2013**

103 gennaio/febbraio 2013

104 marzo 2013

105 aprile 2013

106 maggio 2013

finito di stampare febbraio 2020

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

©2020
edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-98260-51-5
ISBN digitale 978-88-98260-52-2

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 | *103 gennaio/febbraio 2013*
- 66 | *104 marzo 2013*
- 156 | *105 aprile 2013*
- 308 | *106 maggio 2013*

104

marzo 2013

ENGRAMMA • 104 • MARZO 2013
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-49-2

Immagini del mito, persone della storia, figure del pensiero

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-49-2

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di rocolino,
olivia sara carli, claudia daniotti, francesca dell'aglio, simona dolari, emma filipponi,
silvia galasso, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini,
daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

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

this is a peer-reviewed journal

- 5 Ancora una trasmigrazione della ninfa, fra giocattoli, merci, gioielli,
transformer
Recensione a *Gabriels and the Italian Cute Nymphet*
Antonella Sbrilli
- 11 Il grande metafisico. De Chirico e *l'Ars regia*
Michela Santoro
- 25 Il mito di Ebe: da allegoria della temperanza a simbolo della libertà
Claudia Solacini
- 37 L'immagine di Ebe tra fonti antiche e ritratti allegorici del XVIII
secolo: una galleria
Claudia Solacini
- 40 Botticelli orefice del dettaglio.
Uno *status quaestionis* sui soggetti del fondale della *Calunnia di Apelle*
Sara Agnoletto
- 46 Galleria delle immagini di Giovanni VIII Paleologo: un aggiorna-
mento
Alessandra Pedersoli
- 50 Ancora per Tiziano (ma con un'interferenza) e Caterina Sandella
Lionello Puppi
- 61 James Hillman, Elogio di Babele (conferenza Siena, 17 novembre 1999)
a cura di Donatella Puliga
- 72 Al di là delle colonne d'Ercole. Hillman erede infedele di Jung.
Presentazione del volume Moretti&Vitale 2013
Daniela Sacco
- 84 Il teatro della Sfinge e altri mitodrammi.
Presentazione del IV volume della collana ClassicA, Ca' Foscarina,
Venezia 2013
Stefano Bartezzaghi, Monica Centanni, Daniela Sacco

Il mito di Ebe

Da allegoria della temperanza a simbolo della libertà

Claudia Solacini

“Perhaps the drawing [...] represents, as has been suggested, Ganymede and Hebe, but if so they have more than their usual attributes, the significance of which eludes me”: con queste parole Arthur Popham confessava i propri dubbi sulla corretta interpretazione di *Ebe e Ganimede*, un disegno eseguito da Parmigianino attorno al 1535 che riveste un'importanza fondamentale nello studio della fortuna iconografica di Ebe [POPHAM 1953, p. 43]; il suo valore risiede nell'originalità, poiché prima di quest'opera l'immagine della dea della giovinezza sembra perdersi nell'oblio.

La nuova edizione di una galleria delle immagini di Ebe, dalle rappresentazioni nell'arte greco-romana fino alla più recente fortuna settecentesca, diventa l'occasione per indagare in maniera più approfondita la mutazione



Parmigianino, *Ebe e Ganimede*, 1535 ca., Paris, Musée du Louvre

di simboli e significati che Ebe, quale ‘nome parlante’ della dea della giovinezza, ha subito in età medievale. Sin dalle pitture vascolari più antiche (VI-V secolo a.C.) le rappresentazioni di Ebe si confondono con altre divinità: rappresentata con calice, ampolla e grandi ali può infatti essere confusa con Iris o Nike, e quando è rapita dall’aquila di Zeus assume il nome di Ebe-Ganimede [si veda la Scheda mitologica e iconografica]. A Roma la dea greca *Hebe* si immedesima con *Juventas*: non perde i suoi attributi identificativi, ma vanta un culto religioso sufficientemente radicato che consente agli artisti una maggiore libertà interpretativa, abbandonando la necessità di affiancarla ad altre divinità olimpiche per agevolarne il riconoscimento.

Nel corso del Medioevo e fino al primo Rinascimento *Hebe-Juventas* sembra scomparire, fino agli anni ‘30 del Cinquecento quando Parmigianino la ripropone accanto a Ganimede, così come la vediamo nel disegno conservato al Louvre. Secondo il racconto mitologico, Zeus, innamorato di Ganimede e colto da un impeto di passione, assume le sembianze di un’aquila e rapisce il bellissimo pastore affidandogli il compito di coppiere degli dèi, ruolo sino ad allora riservato a Ebe. Parmigianino si astiene dal rappresentare un momento specifico della narrazione mitica (Ebe al cospetto di Zeus o Era, le nozze tra Ebe e Eracle, o il ratto di Ganimede), ma coglie l’istante conclusivo del racconto ritraendo il giovane pastore già in possesso della coppa il cui prezioso nettare assicura l’immortalità agli dèi. Nel repertorio figurativo classico Ebe non abbandona mai l’Olimpo [LAURENS 1988, p. 458]: Parmigianino sceglie invece di rappresentarla sdraiata a terra, sconfitta, declassata e sottomessa, di conseguenza la postura adottata da Ganimede, che si accinge invece a salire sulle nuvole, enfatizza il trionfo che precede la sua ascesa all’Olimpo. Il passaggio di consegne avviene idealmente attraverso il calice e l’ampolla, tradizionali attributi della dea che ora appartengono al giovane amante di Zeus. Rimane ancora oscuro il significato della grande ampolla poggiata a terra, la cui superficie lucida e metallica riflette il volto della dea della giovinezza.

Nell’*Iliade* Ebe era già impegnata a mescere il nettare divino [Omero, *Il.*, IV, 1-4] e l’élite intellettuale del Rinascimento conosceva il racconto omerico grazie alla traduzione latina elaborata dal giovane Poliziano tra il 1473 e il 1474 [cfr. PONTANI 2002, pp. 70-71]; tuttavia le informazioni presenti nei testi al tempo disponibili non sembrano sufficienti a spiegare l’enigma del disegno di Parmigianino, e non possediamo alcun archetipo figurativo utile a tracciare con precisione un possibile percorso iconografico. Come è già stato evidenziato, la secolare fortuna mitologica di *Ebe-Juventas* sem-

bra interrompersi improvvisamente con l'avvento del cristianesimo e torna gradualmente in auge solo durante il Rinascimento maturo [SOLACINI 2004]; è dunque nell'apparente e prolungata latitanza di Ebe durante l'epoca medievale che dobbiamo indagare l'evoluzione figurativa e semantica del mito, ovvero ciò che Panofsky definisce come "cristianizzazioni benintenzionate di miti pagani" [PANOFSKY [1939] 2009, p. 296].

Nell'iconografia cristiana la brocca è spesso associata alla virtù della Temperanza, immaginata come una giovane donna nell'atto di mescolare acqua calda e fredda, oppure di 'temperare' acqua e vino, miscelandoli per smorzarne gli effetti. Gli attributi di Temperanza – che insieme a Forza, Giustizia e Prudenza è una delle quattro virtù cardinali – durante il Medioevo variano frequentemente. Negli affreschi della cappella degli Scrovegni di Padova, Giotto rappresenta *Temperantia* con un morso che simboleggia la lingua messa a freno, e una spada parzialmente fasciata per renderla inoffensiva, "innovando profondamente l'iconografia consueta di questa Virtù" [FRUGONI 2005, p. 91]; Ambrogio Lorenzetti, fra le allegorie del Buon Governo nel Palazzo Pubblico di Siena, presenta una Temperanza che tiene in mano una clessidra, come segno di esortazione a impiegare il tempo con saggezza ed equilibrio; una delle miniature che accompagnano il testo dell'*Épître d'Othéa* di Christine de Pizan propone quale simbolo della Virtù un grande orologio, il cui perfetto meccanismo allude alla temperanza che regola il corpo umano [CASSAGNES-BROUQUET, NORE, YVERNAULT 2007, pp. 105-106] oppure, citando il più tardo Cesare Ripa, "perché con la temperanza si misurano i movimenti dell'animo" [RIPA [1593] 2008 p. 437].



Giotto, *Temperantia*, 1303-'05, Padova, Cappella degli Scrovegni; Ambrogio Lorenzetti, *Le allegorie del Buono e Cattivo Governo* (particolare), 1338-39, Siena, Palazzo Pubblico; Christine de Pizan, *La Temperance*, da *Épître d'Othéa*, 1406, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. Français 606

Senza soffermarci sull'importanza del calice e del vino quali simboli religiosi fondamentali nella celebrazione cattolica dell'Eucaristia (che nel caso della Temperanza assumono una doppia valenza sacra, quali attributi della Virtù cardinale e simboli del cenacolo), l'immagine certamente più diffusa è quella che vede la Temperanza mescolare i liquidi tra due brocche: così compare nei mosaici del XIII secolo che decorano la cupola dell'Ascensione della Basilica di San Marco a Venezia (è interessante notare che, per poter essere identificata, la figura allegorica necessita di essere accompagnata da un'iscrizione, proprio come accadeva nelle prime raffigurazioni vascolari di Ebe del VI secolo a.C.); un secolo dopo la ritroviamo con due brocche tra i bassorilievi riferiti ad Agnolo Gaddi che decorano la Loggia dei Lanzi a Firenze, e scolpita da Giovanni di Balduccio per l'arca di San Pietro Martire nella chiesa di Sant'Eustorgio a Milano; similmente la rappresentano Luca della Robbia nella cappella fiorentina di San Miniato al Monte, Perugino negli affreschi del Collegio del Cambio a Perugia e Piero del Pollaiuolo nella serie di allegorie conservata agli Uffizi, dove una delle due ampolle viene sostituita da un prezioso bacile dorato che allude, in maniera più filologica, alla patera usata per le libagioni in età classica.

La virtù di temperare, moderare e frenare gli istinti si traduce nell'immagine di una giovane fanciulla che esprime calma, compostezza e autocontrollo; il suo compito è quello dominare gli impulsi evitando gli eccessi fisici ed emotivi. Già nell'antichità Platone, definendo *sophrosyne*, descriveva la virtù del dominio di sé (Pl., *Resp.* IV, 430d), e similmente Aristotele associa-



Temperantia, XIII secolo, Venezia, Basilica di San Marco, cupola dell'Ascensione; Giovanni di Balduccio, *Temperanza*, 1336-39, Milano, Sant'Eustorgio; Piero del Pollaiuolo, *Temperanza*, 1470, Firenze, Gallerie degli Uffizi

va *sophrosyne* alla necessaria continenza del piacere (Arist., *Eth. Nich.* III, 1117b, 24-27) [NATOLI 2004, pp. 197-198]: Michel Foucault sottolinea come la virtù, in ambito coniugale – ma traducibile anche come metafora del potere politico – costituisca di fatto una accettazione del ruolo dominante del marito sulla moglie, del governante sul governato [FOUCAULT [1984] 2004, vol. 2, p. 18]. Ne possiamo dedurre che la temperanza non cancella le passioni, ma le contiene attraverso la ragione, la razionalità: “*temperantia voluptatibus imperat*” scriveva Seneca a Lucilio (*Ep. ad Luc.*, XI, 29).

Ecco il motivo per cui sulla carta numero 34 dei cosiddetti “Tarocchi del Mantegna”, realizzati tra il 1460 e il 1470 e oggi noti grazie ad alcune serie di incisioni, la Temperanza conserva la brocca come attributo principale, ma è affiancata da un ermellino, sinonimo di castità. La presenza dell'ermellino, a volte scambiato per un cane [GIOVANNONI 1993, pp. 22-23], del tutto inedita in questo contesto figurativo poiché esso non fa parte del tradizionale corredo simbolico della Temperanza, permette all'artista di esaltare un aspetto della Virtù spesso presente nei testi, ma raramente considerato in ambito iconografico (si veda Petrarca, *Triumphus Mortis*, vv. 19-20). Esempio di purezza e regalità, l'ermellino viene sempre associato alla moderazione e alla castità, non necessariamente intesa come assenza di pulsioni ma piuttosto come razionale continenza, castità matrimoniale, o fedeltà [ROMANUS 1994, p. 201]. Nel *Fiore di virtù*, un trattato morale scritto nel XIV secolo discretamente diffuso in Europa attraverso varie ristampe, l'ermellino affianca la moderazione quale “guida e maestra di tutte le virtù” [GOZZADINI [1313-1323] 1761, p. 101]. Sulla carta dei “Tarocchi del Mantegna” l'animale si riflette su uno specchio d'acqua, enfatizzando la purezza e la trasparenza di questo elemento direttamente legato alla gestualità allegorica di temperare i liquidi [VITALI, ALGERI 1987, p. 67]. Castità e temperanza condividono quindi gli stessi valori di sobrietà, misura e compostezza che hanno sempre caratterizzato il mito di Ebe quale figlia ubbidiente di Zeus, ancella devota di Era e moglie fedele di Eracle. Questo il motivo per cui nel XVIII secolo innumerevoli nobildonne chiederanno agli artisti di essere ritratte in questa veste: Ebe, fanciulla docile e accomodante, rappresentava infatti un modello perfetto di obbedienza filiale e muliebre, ‘classico’ esempio di moderazione e autocontrollo anelato da ogni giovane aristocratica.

Il disegno di Parmigianino rivela la duplice identità di Ebe: coppiera degli dèi il cui ruolo viene usurpato dal dissoluto Ganimede, e virtù cristiana che attraverso la temperanza mira a esprimere un insegnamento morale. L'artista ci fornisce la chiave per svelare la genesi e i mutamenti che la storia mitologica ha subito nel tempo e, come ogni messaggio morale che si rispetti, pone alla

nostra attenzione l'eterno conflitto tra vizio e virtù, dove la libertà di emozioni si contrappone (in questo caso trionfalmente) all'autocontrollo. Della versione di Parmigianino non conosciamo alcun archetipo figurativo: l'opera si pone in modo originale nella tradizione iconografica di Ebe e nel disegno è mirabilmente riassunta l'evoluzione semantica che la figura del mito greco ha subito nel tempo. Inizialmente la grande brocca posta accanto a Ebe poteva apparire estranea al racconto mitico, da considerare come una mera ripetizione dell'ampolla conquistata da Ganimede (già entrato in possesso dei nuovi attributi): una sorta di enigma figurato a cui nemmeno Popham aveva saputo dare una corretta interpretazione. In Parmigianino invece la brocca risulta un elemento assolutamente necessario a ristabilire un rapporto iconografico di continuità tra l'accezione pagana e quella cristiana del mito. L'azione stessa di servire l'ambrosia, il nettare dell'eterna giovinezza, implica l'uso di una coppa e di un'ampolla, attributi indispensabili a descrivere il ruolo di Ebe e Ganimede come officianti nelle libagioni olimpiche; viceversa, l'atto di temperare due diversi liquidi (acqua calda e fredda, oppure acqua e vino) non necessita l'uso di una coppa, bensì di due brocche che idealmente contengono i liquidi da mescolare. Da qui la grande ampolla duplicata nel disegno di Parmigianino, che allude al doppio ruolo di Ebe, come dea pagana e come allegoria cristiana. Anche il volto di Ebe riflesso può essere spiegato attraverso un raffronto



Carta n. 34 dei "Tarocchi del Mantegna", 1465 ca., London, British Museum; Parmigianino, *Ebe e Ganimede*, 1535 ca., Paris, Musée du Louvre

iconografico: i valori di morigeratezza e regola che nei “Tarocchi del Mantegna” sono enfatizzati dalla presenza dell’ermellino, ricompaiono nel disegno di Parmigianino in una forma più sottilmente allusiva. L’ermellino, così come l’unicorno e altre fiere largamente diffuse nei bestiari medievali quali simboli di purezza e castità [PASTOUREAU 2011], non potevano affiancare un soggetto di carattere pagano senza risultare in qualche misura estranei al racconto mitologico. Come un richiamo figurato, l’artista suggerisce quindi l’immagine dell’ermellino nell’atto di specchiarsi attraverso il volto di Ebe riflesso sulla superficie metallica dell’ampolla. La valenza etica della Temperanza e la postura che Parmigianino fa assumere a Ebe nel disegno in esame ci permettono di avanzare alcune considerazioni.

La Temperanza, quale personificazione della razionalità capace di frenare le pulsioni e domare gli istinti, è anche sinonimo di ubbidienza e sottomissione al volere divino: in questo senso, Ebe incarna perfettamente la virtù cristiana, perché nel racconto mitico acconsente di buon grado a farsi da parte accettando l’avvento di Ganimede voluto da Zeus. Come recto e verso della stessa medaglia, si compone il binomio tra la casta Ebe e il lascivo Ganimede, dove quest’ultimo rappresenta l’impulso e la passione carnale. Il mito di Ganimede e la sua stessa storia mitologica integrano e bilanciano il profilo che Ebe presenta sin nelle



Andrea Schiavone, *Ebe e Ganimede*, 1538-’40, London, British Museum

raffigurazioni più antiche: lei una bella fanciulla, di carattere docile e accomodante, figlia della coppia divina che regna sull'Olimpo, spesso raffigurata accanto alla madre Era o a Eracle, a cui andrà sposa; lui un giovane pastorello sensuale, condotto sull'Olimpo come preda erotica di Zeus, che si accompagnerà sistematicamente a Ganimede, a volte sotto forma di aquila, più spesso in aspetto antropomorfo, facendo coppia, anche dal punto di vista iconografico, con il giovanetto amato. Ebe e Ganimede incarnano due aspetti della giovinezza, enfatizzando la duplice natura dell'adolescenza docile e posata o impulsiva e passionale.

Immediatamente successiva all'opera dell'artista parmense, e ad essa manifestamente ispirata, è l'incisione di Andrea Schiavone che assegna ai protagonisti una diversa interpretazione, semplificando il numero di attributi ma introducendo un nuovo elemento simbolico: Ganimede mostra trionfante la coppa ma è privo di ampolla, mentre il corpo di Ebe, la cui postura echeggia quella ideata da Parmigianino, si fonde completamente con l'elemento acquatico, tanto da diventare simile a quello di una Sirena [per approfondimenti, RICHARDSON 1980, p. 94].

Coeva al disegno di Parmigianino, ma completamente diversa dal punto di vista formale, l'allegoria della Temperanza proposta da Primaticcio tra il 1541 e il 1545 mostra una tale fusione di attributi con il mito greco da renderla pressoché irriconoscibile. Come dimostra la quadrettatura, l'immagine avrebbe dovuto essere trasferita su una superficie di dimensioni maggiori: l'affinità esecutiva e la coincidenza di formato, hanno permesso di identificarla tra le Virtù che ornavano le ante di quattro armadi posti nel *cabinet* di Francesco I di Francia [CORDELLIER 2005, pp. 187-188]. Ogni Virtù era affiancata da un personaggio storico o mitologico capace di incarnarla: la Prudenza era associata a Ulisse, la Forza a Cesare (i cui tratti fisionomici corrispondono volutamente a quelli di Francesco I), la Giustizia a Zaleuco, mentre Scipione veniva accostato alla Temperanza [McALLISTER 1973, pp. 268-269]. Ignorando il contesto storico-artistico che porta il re di Francia a commissionare il disegno, sarebbe arduo identificare con certezza l'allegoria della Temperanza. Si conserva infatti il rispetto formale della tradizione fiorentina che prevede la Temperanza mescolare i liquidi tra l'ampolla e una raffinata patera cinquecentesca (come ricorda l'esempio del Pollaiuolo agli Uffizi), ma in questo caso il contenuto viene versato in un punto indefinito e, senza l'azione stessa di temperare i liquidi, l'identità dell'allegoria diventa estremamente ambigua. Dal punto di vista iconografico la Temperanza si differenzia principalmente da Ebe perché solitamente colta nello svolgersi di un'azione, gestualità completamente assente nell'iconografia del personaggio mitologico che si limita a

mostrare in maniera statica gli attributi quali parte integrante della propria rappresentazione figurata [LAURENS 1988, p. 463]. La virtù cristiana di Primaticcio potrebbe quindi essere confusa con Ebe perché nell'istante in cui porge il contenuto della coppa (azione solitamente ascrivibile a Ebe che offre il nettare agli dèi), versa il liquido dell'ampolla (imitando genericamente le raffigurazioni della Temperanza).

Priva di una storia mitologica forte, l'immagine di Ebe, soggetta al mutare delle mode e alla fantasia degli artisti, si presta nel tempo a diverse interpretazioni, frutto di commistioni stilistiche e semantiche. Protagonista indiscussa nei ritratti di giovani aristocratiche del XVIII secolo, alla fine del Settecento gli attributi e le caratteristiche propri del mito vengono impiegati ancora una volta per creare un'immagine dal significato ambiguo.

Nel 1796 l'artista americano Edward Savage (1761-1817) realizza un'opera destinata ad avere una notevole fortuna, intitolata *Liberty in the Form of the Goddess of Youth Giving Support to the Bald Eagle*. Sebbene la tela originale sia oggi perduta [CHOTNER 1992, p. 528], è stato ipotizzato che l'archetipo figurativo fosse un acquarello perduto del 1791 di William Hamilton, intitolato *Hebe offering a cup to the Eagle*: forse Savage vide l'opera di Ha-



Andrea Schiavone, *Ebe e Ganimede*, 1538-'40, London, British Museum; Francesco Primaticcio, *La Temperanza*, 1541-'45, London, British Museum

milton durante un soggiorno in Inghilterra dal 1791 al 1794 [CHOTNER 1992, p. 528]. Conosciamo l'interpretazione di Savage grazie a un'incisione eseguita dallo stesso artista, che ebbe una larghissima fortuna popolare: Ebe è raffigurata nell'atto di offrire la coppa dell'eterna giovinezza all'aquila di Zeus. In apparenza niente di più tradizionale: sorprende tuttavia l'inedita immagine elaborata da Savage, che immagina Ebe come personificazione della Libertà circondata da simboli politici estremamente espliciti che ricordano i recenti avvenimenti storici: la bandiera americana e il cappello frigio sovrastano la città di Boston come un'apparizione divina, mentre la giovane fanciulla che incarna la Libertà calpesta i simboli della tirannia [HACKETT FISCHER 2005, p. 236; FORMAN-BRUELL 2012]. In questa ennesima interpretazione del mito greco, l'aquila sacra a Zeus diventa il simbolo post rivoluzionario dei neonati Stati Uniti, mentre la prospera Ebe-Giovinuzza assume il ruolo della Libertà che nutre la Repubblica [sulla personificazione della Libertà in ambito rivoluzionario e sul corredo simbolico che la accompagna vedi GOMBRICH 1985, pp. 90-112].

Sebbene meno nota nella sua accezione politica, Ebe-Ganimeda si presenta in realtà, fin dalle sue origini, come una figura della liberazione [LAURENS 1988, p. 459]. Platone definiva la temperanza come una virtù che il demos doveva fare propria, poiché attraverso essa il popolo poteva accettare di essere ben governato [il testo platonico è ripreso in SPADOLINI 2009, p. 59] e il suo valore politico è ancora forte in età medievale (come abbiamo visto più sopra, trovando la Temperanza inserita tra le allegorie del Buon Governo di Ambrogio Lorenzetti). Questa accezione allegorica risulta offuscata durante il Rinascimento, ma torna con rinnovato vigore in età moderna, tanto da eleggere l'elegante e prospera Ebe a simbolo di uno Stato americano eternamente giovane nel quale riconoscersi.

Ebe, Ganimeda, *Juventas*, Temperanza e Libertà: nomi differenti per indicare un unico personaggio mitico, la cui antica storia mitologica ha saputo adattarsi e reinventarsi attraverso il tempo e lo spazio, sino ai nostri giorni.

ENGLISH ABSTRACT

Goddess of youth and cupbearer of the gods, Hebe is usually represented as a beautiful young lady who's pouring nectar and ambrosia to the Olympians. Through several figurative examples, the article aims to demonstrate how often her name and her gifts change with the passing of time. Greeks call her Hebe, Dia and Ganymeda, but sometime she's also confused with Iris; during the Roman Empire she's better known as *Juventas*, holding a

stronger political meaning; in Middle Ages Hebe-*Juventas*' attributes are the symbols of Temperance, one of the four cardinal Virtues. In 1530's a drawing by Parmigianino is the first conscious early modern representation of Hebe as the Greek goddess of youth, where she's next to Ganymede, her male counterpart. In modern iconography Hebe becomes one of the most appreciated eighteenth-century mythological goddesses: noble ladies and young aristocrats frequently asked to be portrayed "as Hebe", perfect example of an obedient daughter, a tender sister and a faithful wife. After the French Revolution, Hebe is depicted as the personification of Liberty, keeping her ancient attributes but changing once again her name to follow the transformations of contemporary society.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

CASSAGNES-BROUQUET, NORE, YVERNAULT 2007

S. Cassagne-Brouquet, G. Nore, M. Yvernault, *L'appropriation des arts visuels par Christine de Pizan*, in *Poètes et artistes. La figure du créateur en Europe au Moyen Âge et à la Renaissance*, Limoges 2007

CHOTNER 1992

D. Chotner, *American Naïve Painting*, Hong Kong 1992

CORDELLIER 2005

D. Cordellier, *Il Cabinet du Roi a Fontainebleau*, in *Primaticcio: un bolognese alla corte di Francia*, Parigi-Bologna, Milano 2005

FORMAN-BRUELL 2012

M. Forman-Brunell, *Liberty in the Form of the Goddess of Youth*, in *Children and Youth in History*, 2012

FOUCAULT [1984] 2004

M. Foucault, *L'usage des plaisirs*, Paris 1984; trad. di L. Guarino, *L'uso dei piaceri. Storia della sessualità*, Milano 2004

FRUGONI 2005

C. Frugoni, *Gli affreschi della Cappella degli Scrovegni a Padova*, Torino 2005

GIOVANNONI 1993

G. Giovannoni, *Mantova e i tarocchi del Mantegna*, Mantova 1993

GOMBRICH 1985

E. Gombrich, *Nostra Signora della Libertà. Il sogno della ragione: i simboli della rivoluzione francese*, trad. di Filippo Grandi, in "FMR", n. 34, giugno-luglio 1985

GOZZADINI [1313-1323] 1761

T. Gozzadini, *Fiore di Virtù ridotto alla sua vera lezione*, a cura di T. Leoni, Padova 1761

HACKETT FISCHER 2005

D. Hackett Fischer, *Liberty and Freedom. A Visual History of America's Founding Ideas*, New York 2005

LAURENS 1988

A.-F. Laurens, "Hebe", in *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, Zürich-München 1988, vol. IV, band 1

McALLISTER 1973

J. W. McAllister, *Primiticcio's Prudence recovered*, in "Master Drawings", n. 11, 1973

PASTOUREAU 2011

M. Pastoureau, *Bestiaires du Moyen Age*, Paris 2011

NATOLI 2004

S. Natoli, *La felicità. Saggio di teoria degli affetti*, Milano 2004

PANOFSKY [1939] 2009

E. Panosky, *Studies in iconology*, New York 1939; trad. it. di R. Pedio, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino 2009

PISANI 2008

G. Pisani, *I volti segreti di Giotto. Le rivelazioni della cappella degli Scrovegni*, Milano 2008

PONTANI 2002

F. Pontani, *Introduzione* in A. Poliziano, *Liber Epigrammatum Graecorum*, a cura di Filip-pomaria Pontani, Roma 2002

POPHAM 1953

A. E. Popham, *The drawings of Parmigianino*, London 1953

RICHARDSON 1980

F. L. Richardson, *Andrea Schiavone*, Oxford 1980

RIPA [1593] 2008

C. Ripa, *Iconologia*, Roma 1593, a cura di P. Buscaroli, Milano 2008

ROMANUS 1994

C. Romanus, *Le Virtù*, Lugano 1994

SOLACINI 2004

C. Solacini, *Scheda mitologica e iconografica di Ebe*, in "La Rivista di Engramma" n. 34, giugno-luglio 2004 (ristampa marzo 2013)

SPADOLINI 2009

B. Spadolini, *Educazione e società. I processi storico-sociali in Occidente*, Roma 2009

VITALI, ALGERI 1987

A. Vitali, G. Algeri, *I tarocchi: le carte di corte. Gioco e magia alla corte degli Estensi*, Ferrara 1987



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
editing a cura di Silvia Galasso
Venezia • maggio 2013

www.engramma.org



la rivista di **engramma**
anno **2013**
numeri **103-106**

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.