

la rivista di **en**gramma
2013

107-110

La Rivista di Engramma
107-110

La Rivista di
Engramma
Raccolta

numeri 107-110
anno 2013

direttore
monica centanni

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal
www.engramma.it

Raccolta numeri **107-110** anno **2013**

107 giugno 2013

108 luglio/agosto 2013

109 settembre 2013

110 ottobre 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 978-88-31494-00-7
ISBN digitale 978-88-31494-02-1

L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

6	<i>107 giugno 2013</i>
140	<i>108 luglio/agosto 2013</i>
238	<i>109 settembre 2013</i>
356	<i>110 ottobre 2013</i>

109

settembre **2013**

ENGRAMMA • 109 • SETTEMBRE 2013
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826-901X

Mito e rappresentazioni

a cura di Monica Centanni e Silvia Galasso

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

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 Editoriale
Monica Centanni, Silvia Galasso
- 7 The Underworld Painter and the Corinthian adventures of Medea.
An interpretation of the crater in Munich
Ludovico Rebaudo
- 17 Neottolema o Diomede?
Sul giovane imberbe al fianco di Odisseo nell'ambasciata a Lemno
Simona Garipoli
- 68 Gestualità nelle *Baccanti* di Euripide
Giovanni Cerri
- 80 Sul tradurre il greco. Appunti per *Medea* di Euripide (Inda, Siracusa 2009)
Maria Grazia Ciani
- 101 Il braccio della morte, le *Pathosformeln* del dolore.
Una lettura di Maria Luisa Catoni, Carlo Ginzburg, Luca Giuliani, Salvatore
Settis, *Tre figure. Achille, Meleagro, Cristo* (Milano 2013)
Claudio Franzoni
- 108 *Kociss. Passione e morte dell'ultimo bandito veneziano*.
Presentazione del volume di Roberto Bianchin e dello spettacolo teatrale
Gianfranco Bettin, Giovanni Dell'Olivo

Il braccio della morte, le *Pathosformeln* del dolore

Una lettura di: Maria Luisa Catoni, Carlo Ginzburg, Luca Giuliani, Salvatore Settis, *Tre figure. Achille, Meleagro, Cristo* (Milano 2013)

Claudio Franzoni



In copertina del volume: (sopra) Luca Signorelli, *Compianto di Cristo* (particolare), 1502, Orvieto, Duomo; (sotto) Raffaello Sanzio, *Pala Bagliani* (*Deposizione*), 1507, Roma, Galleria Borghese.

Entro il panorama tutt'altro che esaltante che l'editoria italiana ci offre in questi anni nel campo della saggistica, il libro curato da Maria Luisa Catoni costituisce una eccezione brillante. Pur affrontando argomenti diversi e pur essendo stati scritti in momenti e occasioni diverse, i quattro saggi riuniti da Catoni convergono sostanzialmente su tre temi cruciali per la storia dell'arte e della cultura: la genesi delle immagini, la loro ricezione in epoche successive, la resa visiva delle emozioni.

Luca Giuliani, è l'autore del primo saggio, scritto nel 1989 e ora rivisto e tradotto per la prima volta in Italia: *Sarcofagi di Achille tra Oriente e Occidente: genesi di un'iconografia* (15-46). Non è per nulla ovvia, per l'arte classica, la possibilità di ricostruire genesi e sviluppo di un'iconografia, tanto grandi e casuali sono quasi sempre le lacune della documentazione archeologica.

Nel caso dell'iconografia di Achille sui sarcofagi antichi, Giuliani riesce invece a farlo muovendosi con rigore filologico e valorizzando in questo modo dettagli in apparenza secondari, come la posizione delle armi oppure il raro gesto "di afferrare il lenzuolo del defunto" (31). In un'officina romana del II sec. d. C., dunque, gli artigiani presero spunto da scene delle *Tabulae Iliacae* per approntare un racconto per immagini destinato a una certa fortuna, se è vero che ne risentì anche la produzione dei sarcofagi attici. Nello stesso tempo talune soluzioni compositive adottate sui sarcofagi di Achille incisero sulla formazione di un'altra iconografia, quella di Meleagro. La scena di Achille che, col capo reclinato e la mani intrecciate, è seduto vicino al letto funebre di Patroclo, venne infatti presa a modello per quella del compianto di Meleagro.

Il saggio di Giuliani è seguito da quello della curatrice, *Donna disperata in movimento: peripezie di un particolare* (49-81). Il particolare è quello della figura



Sarcofago romano con scene della vita di Achille, 160 d.C. ca, metà destra. Ostia, Museo Archeologico Ostiense.

di Nicola Pisano a Siena e troviamo un'importante messa a punto: la "donna disperata" compare per la prima volta nella sua forma compiuta sui sarcofagi di Meleagro; inoltre, è quanto mai probabile che la nuova vita post-antica della figura scaturisca dal sarcofago Torno, "presente a Firenze almeno prima del 1485" (57).

È a partire da queste conclusioni che si svolge la parte più interessante del saggio di Catoni, l'indagine su questa precisa *Pathosformel*. La "formula del *pathos*" è uno strumento euristico tanto raffinato quanto complesso, tante volte citato, quanto spesso frainteso (sulle letture contemporanee di Warburg si sofferma Ginzburg nell'ultimo saggio del volume); per fare solo un esempio, non c'è necessariamente una *Pathosformel*, come talora invece si legge, ogni qual volta ci sia la resa visiva di un sentimento, dolore o gioia che sia. Quello che caratterizza tali forme "genuinamente antiche" è infatti da un lato l'elemento formulare, dunque schematico e passibile di ripetizione, dall'altro il carattere "superlativo" degli atti del corpo descritti, tesi a esprimere "valori-limite" e non uno stato d'animo qualunque.

La "donna disperata" ne è allora un esempio indiscutibile, tanto più che la sua



(a sin.) Donna che accorre gettando violentemente le braccia all'indietro, particolare del sarcofago romano con scene della vita di Meleagro, 170-180 d.C., Milano, Collezione Torno (già Collezione Simonetti) - fino al 1902 a Firenze, Palazzo Montalvo; (a des.) Donna che accorre gettando violentemente le braccia all'indietro, particolare del pulpito di Nicolò Pisano con rilievo della *Strage degli innocenti*, 1265-1268, Siena, Duomo.

femminile che, appunto nei sarcofagi di Meleagro, irrompe nell'ambiente in cui si svolge il compianto protendendosi verso il defunto e spalancando entrambe le braccia all'indietro. Nel saggio troviamo descritte minutamente le tappe della ricezione di questa figura – peraltro già delineate nel successivo saggio di Settis – a cominciare dal pulpito

ricezione dal Medioevo al Rinascimento conferma il carattere "sopravvivente" che aveva colpito Warburg in queste "formule". Individuata per la prima volta nei sarcofagi col mito di Meleagro, Catoni – del tutto conseguentemente – interroga la *Pathosformel* della "donna disperata" a proposito della sua genesi: quale itinerario hanno seguito gli artigiani delle botteghe di sarcofagi? L'esame intrapreso dalla studiosa è quanto mai serrato: la figura della "donna disperata" nella sua ricezione medioevale non

avrebbe “un valore narrativo e letterale, equivalente a un verbo che esprime un’azione” (57), addirittura non avrebbe “alcun senso in termini narrativi” (58). C’è dunque da parte loro – si chiede Catoni – “una reinvenzione” (59) oppure questa “funzione aggettivale” era già presente nella serie dei sarcofagi antichi di Meleagro? La risposta è positiva: anche qui “la donna che si slancia in avanti non sembra avere molto senso: perché corre? e dove è diretta?” (60); ci sarebbe insomma una “incongruenza narrativa e spaziale” che porta a concludere che la figura non “deve essere intesa come un’azione ma, piuttosto, come un segno di intensa disperazione” (61). L’idea è che la figura della “donna disperata” sia “un inserto, quasi un corpo estraneo”, aggiustata e sistemata per farla entrare in “un contesto statico come è quello del compianto funerario”. Catoni cerca, a questo punto, un precedente in cui la figura abbia un significato letterale e lo trova in una coppa d’argento da Pompei (I sec. d. C.) con la scena della morte di Semele.

Figure femminili, forse levatrici, che accorrono con le braccia in avanti in aiuto di partorienti compaiono in ambito greco, nel IV sec. a. C., nella ceramica apula e su stele funerarie di donne morte di parto. Secondo la studiosa, la figura della “donna disperata” va spiegata proprio in relazione con questa iconografia delle levatrici; senonché, in questa serie, le donne si slanciano con le braccia alzate in avanti, gesto evidente di soccorso. È a questo punto che Catoni avanza una proposta del tutto inedita, che cioè questa “magnifica invenzione iconografica” utilizzi “l’espedito dell’inversione per comunicare una negazione”; estendendo all’indietro anziché in avanti le braccia, la figura indicherebbe – “a un livello molto concreto e letterale” (67) – il rifiuto di recare aiuto. Si genera così “una figura interamente artificiale e totalmente innaturale, ma anche una forte contraddizione interna, visiva e concettuale”. La conclusione, dunque, è che questa formula di *pathos* “fu invenzione totalmente artificiale” (68): sarebbe allora la



Coppa argentea con *la morte di Semele e il bagno di Dioniso*, prima metà del I secolo d.C., da Pompei, Casa del Menandro, Napoli, Museo Archeologico Nazionale.

“sostanziale artificialità della costruzione della figura a determinarne la grande efficacia patetica (67)”.

Si tratta di passaggi concatenati da innegabile coerenza interna, eppure qualcosa non funziona nell'ipotesi finale, che cioè la formula di *pathos* della “donna disperata” sia frutto di un'operazione condotta, per così dire, a tavolino, che si tratti insomma di un'“invenzione” d'artista. Poiché se veramente la “donna disperata” fosse figura “interamente artificiale e totalmente innaturale”, non si vede come la sua carica emozionale potesse essere colta a distanza di secoli; per spiegare i momenti alti della ricezione della figura – da Nicola Pisano a Giotto e oltre – non resterebbe che evocare una consonanza tra artista moderno e artista antico unicamente sul piano formale (in altri tempi si sarebbe parlato di ‘prestiti’, ‘influenze’, ‘scambi’).

La riattivazione di questa carica emozionale a livello di immagini è possibile solo perché essa è ancora funzionante al livello della memoria corporale. È una “formula di *pathos*” appunto, non uno schema iconografico qualsiasi. Ha ragione Carlo Ginzburg, nel suo saggio, a descrivere infatti il percorso di Warburg come “il tentativo di costruire una teoria della trasmissione culturale radicata nella biologia” (126). Potremmo dire che la peculiarità dell'idea di *Pathosformel* consiste nel suo incunarsi nelle tradizionali spiegazioni del processo costruttivo delle immagini e nello scombinarle nel momento in cui fa entrare in gioco il versante della gestualità non solo e non tanto come piano referenziale. Alla fine, la domanda potrebbe essere semplicemente questa: il gesto della “donna disperata” è uno schema elaborato nella bottega di un artista oppure è esistito veramente?

Se osserviamo l'immenso (quanto disordinato) repertorio di immagini che ci offre oggi il Web, possiamo facilmente constatare come il gesto della “donna disperata” sopravviva oggi, ma non nella sua versione dolorosa: nell'esatto suo contrario, come manifestazione di grande gioia. Significa qualcosa per la nostra



(da sin. a des.) Giotto, *Deposizione*, affresco, 1304-1306 ca, Padova, Cappella degli Scrovegni; Giotto, *Crocefissione*, affresco, 1310 ca, Assisi, Basilica Inferiore di San Francesco, transetto nord; Giotto, *Strage degli innocenti*, affresco, 1310 ca, Assisi, Basilica Inferiore di San Francesco, transetto nord.



"Free Happy Woman Enjoying Nature. Beauty Girl Outdoor. Freedom concept", immagini dal sito Shutterstock.

Pathosformel? Secondo Warburg "le forme espressive dei trasporti estremi dell'emozione" si imprimono nella memoria di una cultura (anche a distanza di secoli); secondo lo studioso amburghese, poi, opposti "valori-limite dell'espressione mimica e fisionomica" possono tradursi in schemi gestuali analoghi; si tratta del fenomeno già intuito da Joshua Reynolds in un passo in cui, come spiega Carlo Ginzburg (113 sgg.), anche Warburg dovette imbattersi ("È curioso osservare, ed è certamente vero, che gli estremi di passioni opposte sono espressi con piccole variazioni dalla stessa azione").

Se, dunque, seguiamo a ritroso il percorso indicato da Warburg, dobbiamo credere che la sequenza con cui si slanciano indietro le braccia e si piega il capo nella stessa direzione, oggi percepito anche come gesto di estrema gioia, possa aver avuto una valenza del tutto opposta, segno del rifiuto di un evento inaccettabile. Questa espressione (reale) di un dolore inconsolabile non appartiene alla serie dei gesti codificati dei compianti antichi, come giustamente precisa Catoni, ma questo naturalmente non significa che non fosse data la possibilità di eseguirlo ai margini dello stretto rituale funerario; del resto, possiamo dire di conoscere così minutamente, intendo dal punto di vista gestuale, lo svolgersi dei riti funerari nel mondo antico prima e nell'epoca medioevale poi? Anche il fatto che questo schema sia del tutto assente al di fuori della linea che va dalla coppa argentea di Pompei ai sarcofagi di Meleagro non è elemento che escluda il suo

possibile verificarsi nella realtà: dobbiamo infatti assumere come una sorta di postulato la certezza che la documentazione offerta dalle immagini non rende conto della complessità e della varietà della cultura gestuale lungo la storia.

Il saggio di Salvatore Settis (*Ars moriendi: Cristo e Meleagro*, 85-108) – già apparso negli atti delle *Giornate di studio in ricordo di Giovanni Previtali* ("Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa",



Miss Tic, *Je joue oui*, stencil. Paris, Rue Vergniaud*.

2000) – prende in considerazione i sarcofagi antichi di Meleagro a proposito di un'altra serie iconografica, quella del trasporto del corpo dell'eroe cacciatore: come accade nella scena del compianto, anche in questa seconda serie Meleagro è circondato da uomini e donne che danno visibile sfogo al dolore e al pianto, mentre nella figura dell'eroe spicca un'altra *Pathosformel*: il “braccio della morte”, che pende verso terra a indicare un corpo senza vita, schema a cui la storia dell'arte riserverà un'accoglienza ancora più grande di quella della “donna disperata”. Settis analizza minuziosamente e con finezza la complessa trama che unisce questi sarcofagi antichi ad opere rinascimentali, in particolare al *Trasporto di Cristo di Raffaello (Pala Baglioni)* nella Galleria Borghese.

Negli ultimi decenni, gli studi storico-artistici ci hanno fatto assistere a una profusione di presunte ‘derivazioni’, ‘riprese’, ‘citazioni’ dall'antico, per quasi ogni epoca della storia occidentale; il saggio di Settis, invece, dimostra come il processo di accostamento ai modelli antichi – specie quando ci sia di mezzo un grande maestro – non si presenti affatto come un itinerario lineare, ma si configuri sempre come una relazione aperta e quanto mai dialettica.

Carlo Ginzburg firma l'ultimo saggio, *Le forbici di Warburg* (111-132). Le forbici di cui si parla sono quelle che lo studioso di Amburgo usò durante la redazione di *Mnemosyne*. Luca Signorelli aveva dipinto alle spalle della *Deposizione di Orvieto* un finto rilievo col trasporto del corpo di Gesù come per dichiarare che tra le proprie fonti c'era anche un sarcofago di Meleagro; Warburg, nella tavola 42 dell'*Atlante Mnemosyne* isolò questo dettaglio separandolo dalla *Deposizione* e depotenziando il senso della *Pathosformel*. Questo dettaglio viene letto da Ginzburg come segno di una “tensione irrisolta” tra prospettiva storica e prospettiva morfologica che a suo giudizio dominerebbe tutta l'impresa di *Mnemosyne*: “un progetto come *Mnemosyne*, nato sotto il segno della morfologia,



(sin.) Raffaello Sanzio, disegno detto della “Morte di Adone”, Oxford, The Ashmolean Museum; (des.) Raffaello Sanzio, Pala Baglioni (*Deposizione*), Roma Galleria Borghese.

aveva obiettivi pancronici ma si basava su una presentazione acronica – non anacronistica”. È evidente qui e in altri punti (126, nota 1; 132, note 48 e 54) la presa di distanza dalla lettura di Warburg che oggi, con un notevole seguito, propone Georges Didi-Huberman; ma, conclude Ginzburg, “l’impresa di *Mnemosyne* rimane difficilmente decifrabile, nonostante il tentativo, faticoso e compiaciuto, di addomesticarla riconducendola alle mode correnti. Ma le mode passano. L’opera di Warburg sopravviverà anche alle mode” (126).

Ginzburg non esce dai binari del suo intervento per sviluppare più di tanto questo tema, ma è indubbio che esista una Warburg-moda. Un Warburg di seconda mano, spesso citato attraverso la lettura di Didi-Huberman, a sua volta semplificata e banalizzata. Succede allora che le tavole di *Mnemosyne* vengano assimilate a qualsiasi insieme dominato dall’eterogeneità o a qualsiasi contesto caratterizzato da accumulo e proliferazione di materiali. Il principio che regola questi apparentamenti è lo stesso che, a torto, si presume guidi Warburg nella redazione del suo atlante di immagini: desiderio di scombinare categorie e settori della storia dell’arte, gusto per la stravaganza, piacere per giochi combinatori. In definitiva, un Warburg surrealista. Chiunque è libero di basare la propria poetica e la propria estetica sull’analogia, sulla casualità, sull’eterogeneità, sulla contaminazione, e va anche bene che si individuino padri nobili dove si vuole. Ma è altrettanto lecito che si possa negare la fondatezza di paternità e filiazioni, di legami e implicazioni, quando essi appaiano esito di accostamenti estemporanei e di analogie puramente superficiali. Il saggio di Ginzburg è un contributo di rilievo anche da questo punto di vista.

* Miss Tic (Orly, 1956) è una esponente di rilievo della street-art in Francia. Come altri artisti della seconda generazione della graffiti art, a partire dagli anni '90, anche Miss Tic svolge una ricerca dal punto di vista tecnico-esecutivo (stickers, stencil, posters); le sue figure femminili sono accompagnate da una frase (spesso con assonanze allusive e giochi di parole). Ringrazio Gisella Vismara per le indicazioni sull’artista.

English abstract

The book, edited by Maria Luisa Catoni, consists of four essays that concentrate on the myth of Meleager on ancient sarcophagi. More than just the analysis of these sculptural works, the essays offer a profound assessment of Aby Warburg’s *Pathosformeln*, both analysing their theoretical features and observing them in action in a series of works of art.



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

www.engramma.org



la rivista di **engramma**
anno **2013**
numeri **107-110**

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.