

la rivista di **en**gramma
2016

132–133

La Rivista di Engramma
132-133

La Rivista di
Engramma
Raccolta

numeri 132-133
anno 2016

direttore
monica centanni

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

Raccolta numeri **132-133** anno **2016**
132 gennaio 2016
133 febbraio 2016
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 978-88-31494-14-4
ISBN digitale 978-88-31494-15-1

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 | *132 gennaio 2016*

106 | *133 febbraio 2016*

132

gennaio 2016

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 132

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 ghiraldini, nicola noro, marco paronuzzi, 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. 132 | gennaio 2016

©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.

Agnoletto | Antal | Aureli | Bracco | Centanni | Nicastro | Pedersoli
Plebani | Schiavi | Wind

Ritmo e schema

a cura di Monica Centanni e Alessandra Pedersoli

SOMMARIO

- 1|Ritmo e schema
MONICA CENTANNI, ALESSANDRA PEDERSOLI
- 9|La poesia, il ritmo, il corpo*
MICHELE BRACCO
- 25|Edgar Wind, Frederick Antal, *La Menade sotto la Croce* (1937)
INTRODUZIONE, TRADUZIONE A CURA DI GIULIA BORDIGNON
- 27|La Menade sotto la Croce
EDGARD WIND, FREDERICK ANTAL

EDGARD WIND

FREDERICK ANTAL
- 37|The Mænad under the Cross
EDGAR WIND, FREDERICK ANTAL

EDGARD WIND

FREDERICK ANTAL
- 47|*Menade* di Gianpiero Schiavi
GIANPIERO SCHIAVI
- 63|Ruffiani e seduttori, ovvero l'inganno d'amore
SARA AGNOLETTA
- 79|Le Metamorfosi di Botticelli
CLIO NICASTRO

87|Il sigillo ignorato: Aldo Manuzio, la sua impronta e l'attenzione strabica
degli storici

TIZIANA PLEBANI

95|“La rincorro, o piuttosto è lei a rincorrermi?”

ROBERTA AURELI

Edgar Wind, Frederick Antal, *La Menade sotto la Croce* (1937)

introduzione, traduzione a cura di Giulia Bordignon

Nel 1937, a quattro anni dal forzato trasferimento della *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* a Londra, viene pubblicato il primo volume del “Journal of the Warburg Institute”, rivista che si pone in ideale continuità con i “Vorträge der Bibliothek Warburg” editi ad Amburgo. I curatori del nuovo “Journal” – Edgar Wind e Rudolf Wittkower accanto a Fritz Saxl, direttore del rinato istituto – devono fare i conti con l’introduzione del metodo warburghiano in un contesto accademico e scientifico affatto digiuno dei suoi complessi temi interdisciplinari e del suo denso lessico, senza contare la difficoltà della mera traduzione dal tedesco all’inglese degli articoli redatti dai primi allievi e collaboratori di Warburg.

In questa cornice si colloca il contributo di Edgar Wind e Frederick Antal, che qui presentiamo in una aggiornata versione italiana seguita dal testo originale *The Maenad under the Cross* (già in “Engramma” n. 15, marzo-aprile 2002). In questa breve nota a quattro mani che compare tra i contenuti miscelanei che seguono i saggi più corposi pubblicati nella rivista (tra i quali un articolo di Panofsky destinato a diventare un testo di riferimento nel panorama degli studi iconologici, dedicato alle *Storie dell’umanità primitiva* di Piero di Cosimo), i due autori propongono una riflessione che presenta, mediante l’evidenza di uno specifico soggetto, una delle intuizioni più originali del maestro Aby Warburg, ovvero la polarità e le dinamiche di inversione energetica a cui, nel corso della tradizione figurativa occidentale, sono sottoposte le *Pathosformeln* (sul tema si veda *L’espressione antitetica in Aby Warburg* in “Engramma” n. 32, aprile 2004): la menade antica, figura dionisiaca dell’estasi pagana, presta nel Quattrocento la propria postura e la propria *dynamis* alla suprema disperazione della Maddalena ai piedi della Croce.

Nel contesto del nuovo *parterre* di lettori e studiosi cui il “Journal” si rivolge, non privo di significato sembra essere l’incipit del testo, che si apre con un riferimento a Joshua Reynolds, promotore di quel *Grand Style* che nel Regno Unito è una delle principali modalità di diffusione del linguaggio classicista nel XVIII secolo; a questo tema di ricerca, per altro, Wind dedicherà molto del suo impegno, come evidenziano i contributi raccolti nel volume postumo *Hume and the Heroic Portrait* (Oxford 1986; trad. it. *Humanitas e ritratto eroico*, Milano 2000: nelle edizioni inglese e italiana

del volume, del contributo che qui presentiamo è pubblicato soltanto il primo paragrafo di Edgard Wind, non il secondo paragrafo di Frederick Antal).

Se la seconda parte dell'articolo, firmata da Frederick Antal, potrebbe sembrare in prima battuta più in linea con una indagine di tipo storico-artistico 'tradizionale', dal momento che prende in esame la diffusione di un tipo iconografico in un periodo temporale ben determinato, sarà però da sottolineare che il focus su cui si incentra il contributo – con i suoi continui rimbalzi di prospettiva storica tra l'antichità, il manierismo, il primo Quattrocento e il Settecento – consiste proprio nello sfondamento di rigidi confini cronologici e disciplinari, giusta la lezione warburghiana: ciò che conta non è soltanto l'analisi della fortuna formale del soggetto o della sua reinterpretazione in chiave cristiana, quanto il riconoscimento della potenza della formula espressiva, capace di veicolare, per consapevole mediazione del fare artistico o per inconsapevole riemersione nell'immaginario, quello che già Warburg aveva definito il "temperamento antico" in età moderna, segnalando l'importanza di indagare – per usare le parole con cui il testo si conclude – con i monumenti e oltre essi, anche "la concezione di vita da essi incarnata".

Le immagini, la loro numerazione e le didascalie in italiano sono state aggiornate rispetto all'impaginazione originale del "Journal of the Warburg Institute", in cui le figure compaiono raggruppate in due tavole illustrative a corredo delle due sezioni dell'articolo.

La Menade sotto la Croce

Edgard Wind, Frederick Antal

E. Wind, F. Antal, *The Mænad under the Cross* (1937)

1. COMMENTO SU UN'OSSERVAZIONE DI REYNOLDS

Edgard Wind

Il consiglio più acuto dato da Sir Joshua Reynolds ai suoi allievi fu forse quello di cogliere gli spunti forniti dagli antichi maestri utilizzandoli “in una situazione totalmente diversa da quella in cui erano stati originariamente impiegati”. Nell'espone questa norma Reynolds tocca, apparentemente *en passant*, una legge fondamentale dell'espressività umana: “C'è



Fig. 1 | Joshua Reynolds, *Crocifissione*, disegno, 1752, British Museum, Print and Drawings Department



Fig. 2 | *Baccante*, dettaglio da rilievo neoattico, I sec. a.C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale

una figura di Baccante, con il corpo curvato all'indietro e con la testa gettata anch'essa tutta indietro, che sembra essere un'invenzione figurativa prediletta, dal momento che è ripetuta così di frequente in bassorilievi, cammei e intagli; essa intende esprimere un tipo di gioia frenetica ed entusiastica. Baccio Bandinelli, in un disegno di questo Maestro della Deposizione dalla Croce in mio possesso, ha adottato questa figura (ed egli sapeva molto bene cosa valesse la pena di prendere in prestito) per una delle Marie, per esprimere la frenetica angoscia del dolore. È curioso osservare, ed è certamente vero, che gli estremi di passioni contrarie sono espressi con poca variazione dalla medesima azione"[1].

Un disegno in uno dei taccuini di schizzi di Reynolds (fig. 1) mostra quale uso egli stesso intendesse fare di questa lezione. Già anni fa il compianto Aby Warburg, senza conoscere questo passaggio dei *Discorsi* di Reynolds, o il disegno del suo taccuino, aveva raccolto materiali che miravano a dimostrare che gesti simili possono assumere significati opposti. La figura pagana della menade danzante (figg. 2, 3) era il tema centrale di questi studi, e il loro capitolo più intenso conteneva la storia di come lo scultore del primo Rinascimento Bertoldo di Giovanni avesse trasformato la Menade in una Maria Maddalena piangente sotto la Croce (fig. 8). Il Dott. Antal ha scoperto che i rilievi fiorentini di questo primo periodo erano in effetti tra i modelli da cui Bandinelli trasse le proprie opere[2]; Reynolds dunque, confessando di essersi ispirato a Bandinelli, continua una tradizione che risale al quindicesimo secolo.

Ancor oggi questa formula espressiva non ha perduto la sua forza, come si può vedere in un recente libro su Grünewald scritto da un esperto fisionomo, Wilhelm Fraenger.[3] Sarebbe difficile immaginare qualcosa di più lontano dall'antichità classica delle figure dipinte da Grünewald per l'altare di Isenheim. Tuttavia, quando Fraenger cerca di trovare le parole adatte per descrivere Maria Maddalena sotto la Croce, la memoria dell'antico simbolo si fa ancora sentire, ed egli la chiama *eine Schmerzmänade*, citando un inno latino che potrebbe essere stato presente nella mente di molti artisti rinascimentali che raffigurarono la santa nell'attitudine di una baccante: "Fac me cruce inebriari/ Et cruore filii".

Sarebbe interessante studiare a fondo questa figura nella storia dell'immaginazione poetica. Nel periodo romantico la menade sotto la Croce assunse il significato di un simbolo filosofico. Nel racconto di Eichendorff *Ahnung und Gegenwart* essa fa la sua più straordinaria apparizione in un *tableau* teatrale[4], non nei panni di Maria Maddalena, ma di un'astratta



Fig. 3 | *Baccante*, dettaglio da rilievo neoattico, I sec. a.C., Firenze, Museo degli Uffizi

immagine allegorica. Al centro della scena compare una bianca figura radiosa che tiene una croce ritta verso il Cielo. "All'altro lato stava una bellissima figura femminile in abiti greci, come l'immagine di un'antica



Fig. 4 | Baccio Bandinelli, *Deposizione dalla Croce*, ca. 1548-1553, disegno, Paris, École des Beaux Arts

dea. Con entrambe le braccia levate portava un cembalo come qualcuno che danza, e tenendolo in alto mostrava tutto il misurato splendore delle sue membra. Con il volto distolto dalla scena, come sopraffatto dalla gloria, la sua figura si trovava in penombra, tuttavia era quella più perfetta e distinta. Sembrava come se la gioiosa bellezza terrena, toccata dallo splendore di quella celeste, si fosse improvvisamente pietrificata nella sua postura bacchica". Per il poeta romantico la menade, trasformata in pietra alla vista della Croce, simboleggia il fato del paganesimo: "die vor dem Glanze des Christentums zu Stein gewordene Religion der Phantasie".

2. ALCUNI ESEMPI DEL RUOLO DELLA MENADE NELL'ARTE FIORENTINA DEL TARDO QUINDICESIMO E PRIMO SEDICESIMO SECOLO[5]

Frederick Antal

Il disegno di Bandinelli della Deposizione dalla Croce menzionato da Reynolds è con tutta probabilità il foglio conservato all'Ecole des Beaux Arts qui riprodotto[6] (fig. 4). La descrizione di Reynolds si riferisce alla figura femminile vicina al margine destro, che compare per così dire pietrificata nella corsa, un ginocchio piegato, la testa gettata all'indietro, e la mano del braccio destro alzato che afferra i capelli. La figura rappresenta una delle Marie, ed è evidentemente esemplata sul modello di una menade danzante neoattica (figg. 2, 3).

L'intera scena della sepoltura di Cristo, in cui questa donna gioca un ruolo preminente - scena che ha come punto focale la toccante presentazione del Salvatore morto, che viene sorretto mentre la testa gli cade in avanti - assume in una certa misura il carattere di una processione bacchica. Questo esempio prova - e qui risiede dunque il suo significato storico - che il delirio bacchico dell'antichità romana o tardo greca (abbiamo a che fare con sculture dell'ultimo secolo a.C. e del primo secolo d.C., la maggior parte delle quali sono copie di opere del quarto secolo, caratterizzate in chiave emotiva, spesso intensamente passionale) poteva essere trasposto dagli artisti del primo Manierismo in una espressione di estasi religiosa.

La figura di Bandinelli ha tuttavia anche un'altra fonte. Essa è derivata anche da una delle Marie che partecipano alla Deposizione dalla Croce nel pulpito di Donatello in San Lorenzo (fig. 5). La figura sta eretta, rivol-



Fig. 5 | Donatello, dettaglio dal *Compianto sul Cristo morto*, ca. 1460-1465, Firenze, San Lorenzo, Pulpito della Passione

ta verso la Croce, la testa gettata all'indietro, la mano alzata che afferra un ciuffo di capelli; ma il suo corpo, nella rigidità del dolore, manca di quell'estremo dinamismo ritmico che Bandinelli prende invece in prestito per la propria figura dalla menade neoattica più che dalla varie Maddalene nelle scene di compianto di Donatello.

La compresenza di queste due fonti è caratteristica tanto di Bandinelli quanto della complessa mentalità di altri artisti del primo Manierismo. Essi prendevano in prestito l'espressione dell'eccitazione ovunque trovasse un modello a loro congeniale: il ritmo dei rilievi neoattici era utile quanto la sfrenata estasi delle ultime opere di Donatello.

Bandinelli rappresenta solo un aspetto di questo primo stadio del Manierismo. Firenze, negli ultimi anni dieci e i primi venti del sedicesimo secolo, sperimentò un profondo sconvolgimento religioso, simile alla Riforma tedesca, e in parte da essa influenzato. In questa fase l'influenza della religione nell'arte manierista è particolarmente evidente soprattutto in Pontormo. Questo artista cerca ispirazione nelle rappresentazioni grafiche dei soggetti sacri di Dürer, e gli accenti emotivi dei suoi affreschi della Passione nella Certosa sono così affini in spirito alle ultime opere di Donatello da sembrare una ri-creazione manierista dei rilievi del pulpito di San Lorenzo.

Dall'altro lato un aspetto caratteristico di Bandinelli – che era interessato soprattutto agli esiti formali dell'arte manierista – è quello di trarre con particolare frequenza disegni da rilievi neoattici, soprattutto nelle sue

rappresentazioni della Passione; ma allo stesso tempo bisogna sottolineare, a dimostrazione dell'enfasi religiosa della sua arte, che nessun altro artista dell'epoca si volse tanto spesso quanto Bandinelli alle ultime scene di Passione di Donatello, specialmente alle sue sfrenate Maddalene.

Non è questo il luogo per addentrarsi nella complessità delle scelte tematiche e formali del Manierismo, ma possiamo aggiungere qualche osservazione su alcune di queste figure espressive, uno dei mezzi con i quali il tardo Quattrocento a Firenze – fortemente agitato sia nell'espressione dell'interiorità sia nel movimento esterno – si rivela precursore del Manierismo; e sulle fonti che furono presumibilmente usate per queste figure. Troviamo nel tardo Quattrocento – come più tardi nel Manierismo – un tipo di figura agitata e dolente simile a quella qui considerata, non solo in scene della Passione ma anche per altre rappresentazioni di intensa afflizione. Le ultime opere di Donatello determinano quasi invariabilmente tutti questi tipi, che però in genere sono tratti in modo più o meno fedele anche dai movimenti della statuaria antica.

Nel rilievo che Verrocchio eseguì per la tomba di Francesca Tornabuoni in Santa Maria Novella, ora al Bargello (fig. 6), che è per altro modellato



Fig. 6 | Verrocchio, dettaglio dal rilievo per la *Tomba di Francesca Tornabuoni*, 1477, Firenze, Museo Nazionale del Bargello Fig. 7 | Filippino Lippi, dettaglio di cassone con *Storie di Virginia*, ca. 1478-1480, Paris, Musée du Louvre

su un sarcofago di Alceste[7], la plorante che geme strappandosi i capelli con un gesto violento mentre accorre al capezzale di Francesca morente, aggiunge un'aspra nota di dolore alla composizione originale, e deriva di nuovo da una baccante classica. Il ritmo lineare goticheggiante che riproduce così da vicino l'irrequietezza emotiva del tardo Quattrocento non è in contrasto con i prestiti dai modelli classici: il tardo Gotico e l'Antichità si completano a vicenda nel produrre l'effetto della tensione emotiva.

Lo stesso ritmo, non ancora pienamente sviluppato nella figura di Verrocchio, si intensifica in una delle figure più appassionate di Filippino: Virginia morente per mano del padre, rappresentata nella scena di un cassone ora al Louvre (fig. 7). La figura è trascinata violentemente per i capelli all'indietro e verso il basso; le braccia sono sollevate in alto, di modo che il corpo snello risulta piegato in una curva potente; la sua agonia non è dissimile dalla mimica di una danzatrice. Anche qui possiamo supporre con ogni probabilità che un'antica figura bacchica sia servita da modello[8].

Questo è valido anche per la Maddalena sotto la Croce sul rilievo (ora al



Fig. 8 | Bertoldo di Giovanni, dettaglio dalla *Crocifissione*, ca. 1475, Firenze, Museo Nazionale del Bargello

Fig. 9 | Niccolò dell'Arca, figura della Maddalena dal *Compianto sul Cristo morto*, seconda metà del XV sec., Bologna, Santa Maria della Vita

Bargello) di un allievo di Donatello, Bertoldo,[9] in cui con tutta evidenza viene copiata una baccante neoattica (fig. 8). Bertoldo, scultore della corte di Lorenzo dei Medici dotato di una particolare sensibilità estetica, interessandosi specialmente ai risvolti formali del proprio lavoro, portò l'imitazione dell'arte classica molto lontano. In questo artista le pieghe parallele che fanno ondeggiare gli abiti delle menadi neoattiche enfatizzano le emozioni e i gesti della plorante, e gli svolazzi ornamentali assumono allo stesso tempo un carattere lievemente goticeggiante[10].

Si rendono dunque necessarie analisi dettagliate, non solo dei monumenti ma anche della concezione di vita da essi incarnata, per chiarire l'occorrenza delle diverse gradazioni di pathos ed estasi, il loro significato nelle diverse epoche, le loro differenze e somiglianze.

1. *Discorso* n. 12.
2. Vedi infra l'articolo del Dott. Antal.
3. *Matthias Grünewald in seinen Werken, ein physiognomischer Versuch*. Berlin, 1936, p. 92.
4. Libro II, Capitolo 12.
5. Queste osservazioni sparse saranno incluse in un libro di prossima pubblicazione sull'arte fiorentina di questo periodo; la loro formulazione non è ancora quella definitiva, ed esse sono dunque passibili di revisione.
6. Questo disegno si trovava in Inghilterra fino all'inizio del secolo scorso, quando Ottley lo riprodusse nel suo *Italian School of Design*, London, 1823, p. 13, attribuendolo a Donatello. Evidentemente egli fu il primo ad attribuirlo, insieme ad altri disegni di Bandinelli, al grande scultore del Quattrocento.
7. Vedi F. Schottmüller, *Zwei Grabmäler der Renaissance und ihre antiken Vorbilder*, *Repertorium der Kunstwissenschaft*, XXV, 1902, pp. 401 sgg.
8. Sia questa figura sia quella di Verrocchio richiamano immediatamente la Maddalena di Niccolò dell'Arca nel suo gruppo scultoreo a Bologna (Santa Maria della Vita), che è raffigurata mentre irrompe impetuosamente gridando per il dolore; in questo pezzo dal realismo fortemente accentuato l'antichità si avverte appena come una debole eco (fig. 9).
9. Menzionato nell'articolo precedente.

10. Dal momento che questo articolo si occupa solamente della trasformazione del tipo bacchico in quello della plorante, le altre numerose figure del Rinascimento copiate da modelli neoattici non vengono qui considerate. Rilievi di questo tipo, specialmente la ben nota danza di fanciulle (già a Roma, Villa Borghese, ora al Louvre) con i loro fluttuanti abiti sempre in movimento, fornirono un'inesauribile fonte di ispirazione a quegli artisti italiani del tardo quindicesimo e primo sedicesimo secolo che intendevano conferire un ritmo dinamico accentuato e aggraziato alla loro composizione o a singole figure. Esempi significativi sono costituiti dalle sculture di angeli di Agostino di Duccio, dai disegni di danzatori della scuola di Ghirlandaio, dal Parnaso di Mantegna, dalle Muse di Giulio Romano e addirittura da un esempio tardo quale l'Aurora di Guido Reni. Cfr. le numerose allusioni alle figure definite come "ninfe" nei *Gesammelte Schriften* di Aby Warburg.

The Mænad under the Cross

Edgar Wind, Frederick Antal

1. COMMENTS ON AN OBSERVATION BY REYNOLDS

Edgard Wind

Perhaps the shrewdest advice given by Sir Joshua Reynolds to his students was to take hints from the ancient masters and employ them “in a situation totally different from that in which they were originally employed”.

In expounding this rule, Reynolds hit, apparently en passant, upon a



Fig. 1 | Reynolds. Drawing from a sketchbook, British Museum, Print Room

Fig. 2 | *Bacchante*. Detail of a neo-Attic relief in the Museum of Naples



Fig. 3 | *Bacchante*. Detail of a neo-Attic relief in the Uffizi, Florence

fundamental law of human expression: “There is a figure of a Bacchante leaning backward, her head thrown quite behind her, which seems to be a favourite invention, as it is so frequently repeated in bassorelievos, cameos, and intaglios; it is intended to express an enthusiastic frantic kind of joy.

This figure Baccio Bandinelli, in a drawing that I have of that Master of the Descent from the Cross, has adopted (and he knew very well what was worth borrowing) for one of the Maries, to express frantic agony of grief. It is curious to observe, and it is certainly true, that the extremes of contrary passions are with little variation expressed by the same action”[1].

A drawing in one of Reynolds’ sketch books shows what use he himself intended to make of this lesson (fig. 1). Some time ago the late A. Warburg, without knowing of this passage in Reynolds’ Discourses, or of the drawing in Reynolds’ sketch book, collected material which tended to show that similar gestures can assume opposite meanings. The pagan figure of the dancing mænad (figg. 2, 3) was the central theme of these studies, and their most poignant chapter contained the story of how Bertoldo di Giovanni, the early Renaissance sculptor, transformed the mænad into a Mary Magdalene moaning under the Cross (fig. 8).



Fig. 4 | Bandinelli. *Descent from the Cross*. Drawing, Paris, Ecole des Beaux Arts

Dr. Antal discovered that Florentine reliefs of this early period were actually among the models from which Bandinelli worked[2]; so that Reynolds, in confessing himself to be inspired by Bandinelli, continues a tradition which goes back to the fifteenth century.

Even to-day the formula has not lost its force, as can be seen in a recent book on Grünewald written by that experienced physiognomist, Wilhelm Fraenger[3]. It would be difficult to imagine anything further removed from classical antiquity than the figures painted by Grünewald for the Isenheim altar. Yet when Fraenger tries to find adequate words to describe Mary Magdalene under the Cross the memory of the old symbol makes itself felt and he calls her eine Schmerzmänade, quoting a Latin hymn which may have been present in the minds of many Renaissance artists who pictured the saint in the attitude of a Bacchante: "Fac me cruce inebriari Et cruore filii."

It would be of interest to trace this figure in the history of poetic imagination. In the Romantic period the Mænad under the Cross assumed the meaning of a philosophic symbol. In Eichendorff's novel *Ahnung und Gegenwart* she makes a most striking appearance in a staged tableau[4], not

in the character of Mary Magdalene, but as an abstract allegorical image.

A white radiant figure holding a cross to Heaven is seen in the centre of the stage. "At the other side stood a beautiful female figure in Greek garb, like an image of one of the ancient goddesses. With both arms raised, she carried a cymbal like somebody dancing, and held it high up, displaying all the measured splendour of her limbs. Her face turned away, as if overwhelmed by the glory, she was only in half light, yet it was the most distinct and perfect figure. It seemed as if the joyous earthly beauty, touched by the radiance of the heavenly one, were thus suddenly petrified in her bacchic posture." To the romantic poet the mænad, transformed into stone at the sight of the cross, symbolizes the fate of paganism: "die vor dem Glanze des Christentums zu Stein gewordene Religion der Phantasie."

2. SOME EXAMPLES OF THE ROLE OF THE MÆNAD IN FLORENTINE ART OF THE LATER FIFTEENTH AND EARLY SIXTEENTH CENTURIES[5]

Frederick Antal

The Bandinelli drawing of the Descent from the Cross, mentioned by Reynolds, is in all probability the sheet in the Ecole des Beaux Arts, reproduced here[6] (fig. 4). Reynolds' description refers to the female figure near the right-hand margin, who is seen, as it were, petrified in the act of running, one knee bent, her head thrown back, and the hand of her raised right arm grasping her hair. It represents one of the Maries and is evidently formed after a neo-Attic dancing mænad (figg. 2, 3).

The whole scene of Christ's burial, in which this woman plays a prominent part, and which has as its focussing point the striking feature of the dead Saviour, held upright and with the head falling forward, receives in a certain measure the character of a Bacchic procession. This example proves – and herein lies the historical significance – that the Bacchic frenzy of Roman or late Greek antiquity (we are concerned with sculptures of the last century B.C. and the first century A.D., most of them copies after fourth-century works of an emotional, often passionate, character) could be transposed by the early mannerist artists into an expression of religious ecstasy.



Fig. 5 | Donatello. Detail of the Descent from the Cross, Pulpit in S. Lorenzo, Florence

The Bandinelli figure has yet another source. It is derived also from one of the Maries witnessing the Descent from the Cross on Donatello's pulpit in S. Lorenzo (fig. 5). She is standing erect, looking towards the Cross, her head thrown back, and her raised hand grasping her forelock; but her body, in the rigidity of grief, lacks the extreme rhythmical motion which Bandinelli borrowed for his figure from the neo-Attic *mænad* more than from the various Magdalens in Donatello's mourning scenes.

These two confluent sources are as characteristic of Bandinelli as of the complex mentality of other early mannerist artists. They borrowed the expression of excitement from wherever they found a congenial model: the rhythm of neo-Attic reliefs served as well as the wild ecstasy of Donatello's last works.

Bandinelli represents only one side of this early mannerist stage. Florence, in the late teens and early twenties of the sixteenth century, experienced a profound religious upheaval similar to, and partly influenced by, the German Reformation. The religious influence in mannerist art is, at this phase, specially strongly revealed in Pontormo. He turns for inspiration to Dürer's graphic representations of sacred subjects, and the emotional accents of his Passion frescoes in the Certosa are so kindred in spirit to

Donatello's last works that they seem like a mannerist re-creation of the reliefs on the San Lorenzo pulpit.

On the other hand, it is characteristic of Bandinelli, who was more concerned with the formal achievements of mannerist art, that he draws intensively from neo-Attic reliefs, particularly in his representations of the Passion. Yet it must be stressed at the same time as demonstrating the religious emphasis of his art that no other artist of that epoch turned so often as Bandinelli to Donatello's late Passion scenes, especially to his wild Magdalens.

This is not the place to enter fully into the manneristic complexity of subject-matter and formal qualities, but a few remarks may be added on some of the expressive figures, one of the means by which the late Quattrocento in Florence – highly excited both in its inner expression and its outer movement – reveals itself as a forerunner of mannerism; and on the sources which were presumably used for these figures. We find in the late Quattrocento – as later in mannerism – a type of lamenting agitated figure similar to the one discussed here, not only in scenes of the Passion but also for other representations of intense distress. Donatello's last works



Fig. 6 | Verrocchio. Detail of the Tomb of Francesca Tornabuoni, Bargello, Florence

Fig. 7 | Filippino Lippi. Detail of the *Death of Virginia*, Louvre



Fig. 8 | Bertoldo. Detail of the *Crucifixion*, Bargello, Florence



Fig. 9 | Niccolò dell'Arca. Figure of Magdalen from the *Lamentation* in Sta. Maria della Vita, Bologna

almost invariably determine all these types, which generally also draw more or less closely upon the movements of ancient statuary.

In the relief which Verrocchio made for the tomb of Francesca Tornabuoni in Santa Maria Novella, now in the Bargello (fig. 6), which is otherwise modelled on an Alkestis sarcophagus[7], the wailing woman mourner, tearing her hair with a violent gesture and hastening to the bedside of the dying Francesca, adds a strident note of grief to the original composition, being again derived from a classic Bacchante. The gothicising linear rhythm which reproduces so closely the emotional unrest of the late Quattrocento, is not at variance with these borrowings from the classics: late Gothic and Antiquity are supplementary to one another in producing the effect of emotional tension.

The same rhythm, not yet fully developed in the Verrocchio figure, is carried much further in one of Filippino's most passionate figures: Virginia dying by her father's hand, represented in a Cassone picture in the Louvre (fig. 7). She is being dragged violently backwards and downwards by the hair; her arms are raised high, so that the slim body is bent in a powerful curve; and her agony is not unlike a dancer's pantomime. Here

again we may fairly surmise that an antique Bacchic figure served as model[8].

This also holds good for the Magdalen under the Cross on the relief (Bargello) by Donatello's pupil Bertoldo[9], where it is obviously a neo-Attic Bacchante that is copied (fig. 8). Bertoldo, the aesthetically-minded court sculptor of Lorenzo Medici, carried the imitation of classic art very far, while concerning himself specially with the formal aspect of his craft. With him the undulating parallel folds of the neo-Attic mænads' garments emphasize the emotions and gestures of the mourner, and the ornamental flourishes assume at the same time a slightly gothicising character[10].

Detailed analyses, not only of the monuments, but also of the conception of life embodied in them, are needed to elucidate the different shades of pathos and ecstasy which occur, their meanings in different epochs, their dissimilarities and affinities.

1. *Discourse* No. 12.

2. See Dr. Antal's article below.

3. *Matthias Grünewald in seinen Werken, ein physiognomischer Versuch*. Berlin, 1936, p. 92.

4. Book II, Chapter 12.

5. These detached observations are to be incorporated in a book on Florentine art of this period to be published later; their formulation is not yet the final one, and they are therefore subject to revision.

6. This drawing was in England until the beginning of the last century, when Ottley reproduced it in his *Italian School of Design*, London, 1823, p. 13, attributing it to Donatello. Obviously he was the first to attribute it, along with other Bandinelli drawings, to the great Quattrocento sculptor.

7. See F. Schottmüller, *Zwei Grabmäler der Renaissance und ihre antiken Vorbilder*, *Repertorium der Kunstwissenschaft*, XXV, 1902, p. 401 sq.

8. Both this and the Verrocchio figure at once recall the Magdalen by Niccolò dell'Arca, in his sculptured group at Bologna (Sta. Maria della Vita), who is represented rushing forward tempestuously and crying aloud in grief; in this piece of highly stressed realism Antiquity is sensed as nothing more than a faint echo (fig. 9).

9. Mentioned in the preceding paper.

10. Since this paper is only concerned with the transformation of Bacchic into lamenting types, the numerous other Renaissance figures copied from neo-Attic models are not discussed here. Reliefs of this latter style, especially the well-known girls' dance (formerly at Rome, Villa Borghese, now in the Louvre) with its ever-varying and fluttering garments furnished an inexhaustible source of inspiration for those Italian artists of the late fifteenth and early sixteenth centuries who wished to give a pronounced and graceful rhythmic motion to their composition or to single figures. Significant examples occur on sculptures of angels by Agostino di Duccio, drawings of dancers by the Ghirlandaio School, Mantegna's Parnassus, with Giulio Romano's Muses and even as late as in Guido Reni's Aurora. Cf. the numerous allusions to the figures known as "ninfe" in A. Warburg's *Gesammelte Schriften*.



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 **2016**
numeri **132-133**

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.