

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 rocolino, 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

Menade di Gianpiero Schiavi

Opera, tavola e materiali d'artista

Gianpiero Schiavi

L'OPERA: MENADE

COORDINATE DI METODO CREATIVO

Warburg ha iniziato a esercitare su di me il suo fascino qualche tempo dopo la conclusione degli studi di scultura all'Accademia di Belle Arti di Brera. Le sue tavole di immagini risultavano così indecifrabili e nel contempo così conturbanti e affascinanti da spingermi a cercare la motivazione sottesa ad accostamenti apparentemente senza senso. Il senso ovviamente c'era, e stava nel considerare le immagini come elementi indiziari di un'indagine operata a tutto campo sulla storia e sull'uomo: il loro potere era nella relazione che ognuna di esse intratteneva con le altre, attraverso la formazione di campi di analogie, simmetrie e contrapposizioni.

Dopo lo studio, la comprensione e l'approfondimento del metodo warburghiano – se si può arrivare a dire di averlo compreso – l'obiettivo era capire se potesse ispirare anche il mio processo creativo, ovvero come me ne sarei potuto servire ai fini del mio lavoro di artista. E, sebbene le



Gianpiero Schiavi, *Menade I*, 2015, bronzo fuso, cm 66×28×38

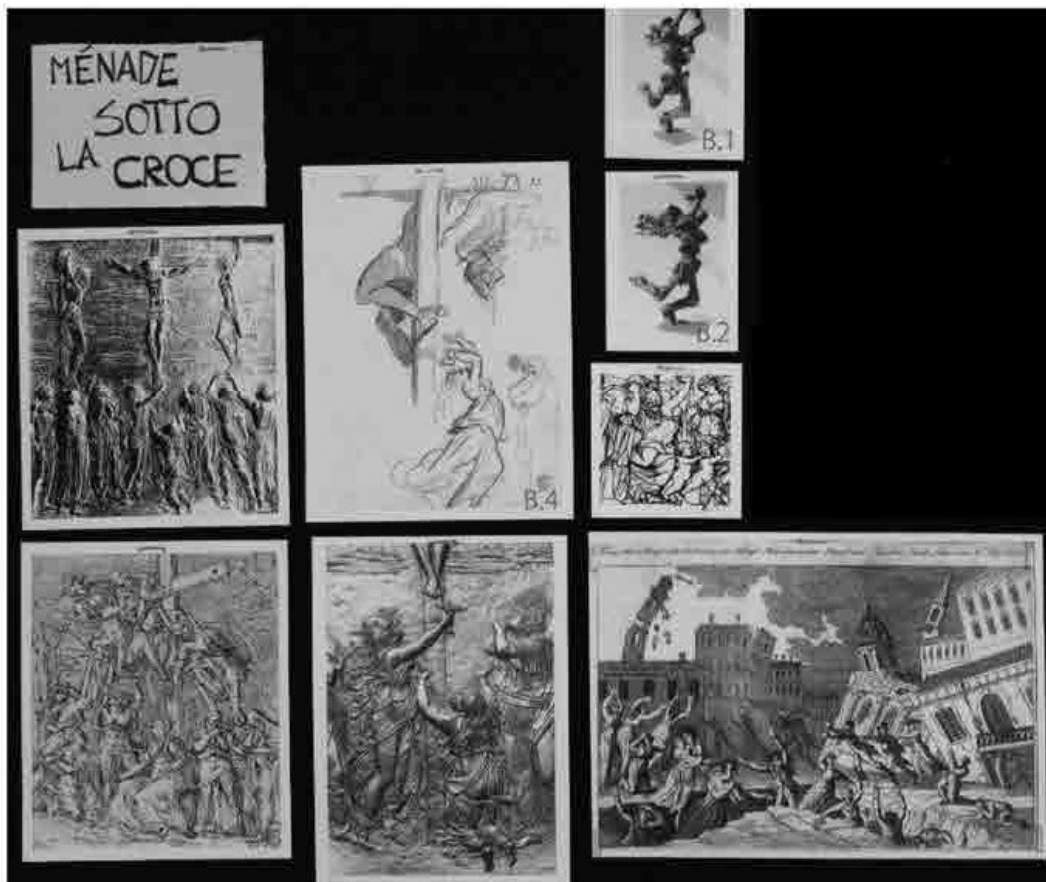


A. Ménade | **A.1** *Menade danzante*, copia romana da Scopa, Dresda, Staatliche Kunstsammlungen; **A.2** Immagine pubblicitaria; **A.3** *Menade danzante*, disegno da bassorilievo di epoca neoattica, Parigi, Louvre; **A.4** Maurice Emmanuel, *Ninfe danzanti*, disegno da pittura vascolare del V sec.; **A.5** *Satiri che danzano; Menadi che suonano il flauto*, Louvre, Parigi; *Satiro con specchio, Menadi che danzano*, Metropolitan Museum, New York; **A.6** *Menade*, particolare da bassorilievo neoattico, Museo Nazionale, Napoli; **A.7** *Menade e Satiro*, disegno da bassorilievo del periodo ellenistico; **A.8** *Dioniso Pan e una baccante*, disegno da sarcofago romano, Napoli, Museo Archeologico; **A.9** *La leggenda di Medea*, bassorilievo da un sarcofago romano, Palazzo Ducale, Mantova; **A.10** (sopra) *Menade con serpente, Satiro con Pantera*, Metropolitan Museum, New York; (sotto) *Fanciullo cullato da Menade e Satiro*, British Museum, Londra

mie conoscenze sulla storia dell'arte e della cultura siano limitate, e soprattutto nonostante il mio intento rispetto a Warburg e alla sua scuola non sia tanto di ricerca scientifica, quanto di strumento di conoscenza e creatività, ho sperimentato che anche a partire dal mio punto di vista la traccia segnata da Warburg poteva condurmi a un qualche risultato. Così la composizione di una tavola warburghiana è diventato il primo passo per la elaborazione delle mie opere.

Il procedimento creativo avviene generalmente in questi termini. Individuo un tema che susciti in me una certa curiosità, e attraverso letture e studi inizio ad approfondirlo. Parallelamente, comincio ad accumulare una serie di immagini disparate, di diversa provenienza e natura, datazione e stile, scelte per assonanza iconografica o suggestione nel contenuto. Singolarmente esse condensano dei concetti inerenti al tema ricercato, ma perché esprimano davvero tutte loro potenzialità, è necessario che a un certo punto della ricerca siano dislocate, tutte insieme, secondo un determinato ordine, su una tavola. In questo modo il materiale passa da essere un dispositivo puramente visivo a un sistema concettuale.

Il potere evocativo di ogni immagine dipende dal posto che ognuna tro-



B. Menade sotto la croce | **B.1** G. Schiavi, *Menade I*, bronzo, 2014; **B.2** G. Schiavi, *Menade I*, bronzo, 2014; **B.3** *La Leggenda di Medea*, disegno da sarcofago romano, particolare, Mantova, Palazzo Ducale; **B.4** J. Reynolds, *Crocifissione*, in *Italian sketchbook*, Londra, British Museum; **B.5** Bertoldo di Giovanni, *Crocifissione*, Firenze, Museo Nazionale de Bargello; **B.6** Baccio Bandinelli, *Deposizione dalla Croce*, Malaga, Museo Naccional; **B.7** Bertoldo di Giovanni, *Crocifissione* (particolare); **B.8** *Il Terremoto di Baranello del 1805* 1805, ambito napoletano

va nella successione di immagini che la precedono e la seguono (Calvino 1973, 124). Il montaggio è fondamentale, e determina l'orientamento lungo il quale si sviluppa l'intero itinerario di ricerca di questi piccoli 'Atlanti' personali. Le immagini possono trovarsi accostate inizialmente secondo una legge simile a quella del "buon vicinato" che vigeva nella disposizione dei libri nella leggendaria Biblioteca Mnemosyne di Amburgo (poi trasferita a Londra), oppure per una certa "aria di famiglia" che le lega l'una all'altra.

Insieme descrivono il tema nelle sue diverse sfumature. Introdotto ed esposto, esso è sottoposto poi, come in una composizione musicale, a una serie di sviluppi e metamorfosi. Le immagini che modulano il passaggio verso questi itinerari, nel mio lessico prendono il nome di 'immagini pontefici'. Esse hanno la funzione di gettare un ponte di collegamento tra una



I. Arianna, Signora del Labirinto | I.1
 Scuola di Botticelli, *Trionfo di Bacco e Arianna*, incisione su rame 1480-1490 circa; **I.2**
 Labirinto proveniente dalla Mesopotamia; **I.3**
 Possibile sviluppo del disegno del labirinto in
 prospetto; **I.4** G. Schiavi, *Menade I*, particolare
 del seno; **I.5-1.10** A.del Pollaiuolo, *Danza di
 nudi*, Arcetri, Villa la Gallina, particolari e
 modelli archeologici (da Gelussi 2005)

idea tematica (o parte di essa), e un'altra. In questo modo l'incipit iniziale si spande e ingloba altri mondi, in una concatenazione di rimandi ricchi di suggestioni. Il tema principale, anche se ci si allontana dal nucleo di origine, spesso ricompare, confermando l'unità dell'insieme.

Le tavole warburghiane che nel tempo ho costruito, si sono rivelate di importanza fondamentale tanto da diventare imprescindibili per i lavori di scultura che realizzo; e infatti sono immancabilmente esposte insieme a loro. Rappresentano un pensiero in divenire mai concluso. Anzi, aperto: soggetto a integrazioni, tagli, sviluppi, in una combinazione di rimandi in cui il passato è inscindibile dalla forma con cui ciclicamente si ripresenta.

LA TAVOLA DELLA MENADE

L'Atlante di immagini che ho costruito ha inizio nella parte centrale in alto, sotto la titolatura: "Menade". Viene esposto l'incipit del tema generale, che si sviluppa sull'intera superficie della tavola.

È descritto, mediante le sue sfaccettature, lo schema tipico della menade: "Flessione del busto sia avanti che indietro, fino all'inarcamento, rovesciamento sulla nuca, rotazione della testa e del corpo". Questa postura – scrive Pierantoni ([1986] 1999, 111) – non è data dall'impossessamento dionisiaco, ma anzi, è assunta per facilitarlo. È la fase preliminare che conduce la menade a una sequenza di stadi progressivamente illustrati



C. La veste aderente al corpo | C.1 *Menade*, pittura su cratere, IV sec. Lipari, Museo archeologico; C.2 *Menadi*, bassorilievo neoattico, particolare, Firenze, Galleria degli Uffizi; C.3 *Ninfa che reca fiori*, fregio romano, particolare, Parigi, Museo del Louvre; C.4 *Fanciulla in corsa*, Napoli, Museo Archeologico Nazionale; C.5 *Tomba delle Nereidi*, IV secolo a.C., particolare, Londra, British Museum; C.6 Niccolò dell'Arca, *Compianto sul Cristo morto*, XV sec. (particolare della *Maddalena*), Bologna, Santa Maria della Vita; C.7 *Nike di Samotracia*, 190 a.C., Parigi, Museo del Louvre; C.8 T. Rivière, *Loie Fuller nella Danza del Giglio*, 1896; C.9 *Danzatrice in costume all'antica*, 1920 ca

sull'Atlante. Di questo gruppo che fa da introduzione fa parte anche una immagine pubblicitaria (fig. A.2). La pubblicità è uno dei campi nei quali Warburg cerca sintomi e trova la capacità delle immagini di poter vivere una "vita postuma", sopravvivendo alla storia. La menade ha dismesso la vesti sottili e fluttuanti e indossa un cappotto che una marca di moda vuole ora farle pubblicizzare. Si tratta di un inserimento simile a quello proposto da Warburg nell'immagine della giocatrice di golf in Tavola 76 del *Bilderatlas Mnemosyne*: la menade, sotto mentite spoglie, brandisce con le mani una mazza da golf, invece che una spada (come Giuditta), o una clava lignea (come nel gruppo di baccanti che infieriscono sul corpo di Penteo/Orfeo). Ma non è inferiore la sua intima pericolosità.

Lo spirito dionisiaco sembra insufflato nella menade attraverso le labbra dischiuse e le narici del capo reclino. Il suo corpo viene scosso violentemente dall'interno. Coinvolta in questo impeto, intraprende una corsa scomposta e selvaggia e la frenesia di questa corsa sposta il nostro sguardo dalla sezione centrale superiore della tavola, alle immagini raggruppate intorno alla titolatura: "Menade sotto la croce".

Osservando attentamente questo gruppo di immagini ci imbattiamo in



F. Salomè, Giuditta, Elettra | F.1 *Giocatrice di golf* da A. Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, tav. 76; F.2 Donatello, *Giuditta*, XV sec., Firenze, Piazza della Signoria; F.3 Botticelli, *Ritorno di Giuditta a Betulia*, 1472, Firenze, Uffizi; F.4 Hildegard Beherens interpreta *Salomè*, di Richard Strauss, Salzburg Festival 1977, diretta da Herbert von Karajan (da cd EMI 1978); F.5 *Clitemnestra e Elettra*, foto della prima assoluta dell'opera *Elektra* di Richard Strauss, Teatro Semperoper, Dresda 1909, (da CD Deutscher grammophone 1997); F.6 *Oreste e Elettra*, disegno da rilievo di sarcofago romano; F.7 *Polia e Polifilo morto*, illustrazione in *Hypnerotomachia Poliphili*, (Tav. B, 397)

un altro degli elementi che Warburg individua come portanti nel dialogo che le immagini intrattengono fra loro: “Gli estremi di passioni contrarie, sono espressi con poca variazione dalla medesima azione”. Se la menade classica è trascinata nella corsa da un sentimento di delirio estatico che la pervade, trovandosi sotto la croce essa incarna la Pathosformel di un dolore indicibile. Con Dioniso tutto si trasforma in ebbrezza. Ma all’ebbrezza di beatitudine fa da contraltare l’ubriacatura di terrore, che è ugualmente dionisiaca (Otto [1933] 2006, 84). Nella messinscena del terremoto che rade al suolo un’intera città e apre voragini nella pavimentazione, gli attori attuano una sequenza di posture che tramutano la corsa menadica in una danza (fig. B.8).

L’attenzione si sposta a questo punto verso le immagini a destra: Arianna,



H. Sparagmosi | **H.1** *Morte di Penteo*, lekanis attica, 425 a.C.; **H.2** *Morte di Penteo*, kylix attica, 480 a.C., pittore Douris, Kimball Art Museum, Fort Worth; **H.3** A. Deed, *Cretinetti che bello!*, 1909; **H.4** *La lotta per i pantaloni*, stampa popolare, XIX secolo; **H.5** Scuola fiorentina, *La battaglia per i calzonni*, 1460 circa; **H.6** *Dioniso compie lo sparagmòs rituale*, vaso attico, 490 a.C.; **H.7** P. di Cosimo, *Prometeo che modella il primo uomo*, 1515, Monaco, Alte Pinakothek; **H.8** A. Pollaiuolo, *Due uomini nudi*, Torino, Galleria Sabauda; **H.9** *Pedagogo*, dal gruppo dei *Niobidi*, I secolo a.C.- I secolo d.C., Firenze, Galleria degli Uffizi.; A. del Castagno, *David*, Washington, National Gallery of Art; **H.10** A. Dürer, *La morte di Orfeo*, 1494, Hamburg, Kunsthalle; **H.11** Leonardo da Vinci, *Studio di un uomo con un martello*; **H.12** *Marsia e lo Scita*, II sec. a.C., Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, lo *Scita* a Firenze, Galleria degli Uffizi

definita anche come “regina delle donne dionisiache” (Otto [1933] 2006, 62), ci viene in soccorso quando i connotati dell’impossessamento dionisiaco divengono danza e si trasformano in volo. Posta a custodia, secondo il mito, della prigione nella quale è custodito il Minotauro, ella è: “Signora del labirinto”, luogo, secondo Omero, preposto alla danza.

Dedalo, che ne è l’artefice, le ha insegnato una coreografia, le cui figurazioni rievocano il disegno spiraliforme del labirinto stesso. Secondo Kerényi ([1966] 2004, 168-169) quella danza porta il nome di “Danza delle gru”: ispirata al moto degli uccelli, presuppone la possibilità di librarsi in aria liberamente, con moto circolare. In uno stato di sonnambulismo, ma con la memoria lucida, questa esperienza è accompagnata dal fenomeno della “levitazione” (Kerényi [1966] 2004, 61). Chi lo sperimenta, avverte l’impulso a sollevarsi da terra quasi che un forte vento lo spinga dal basso. L’immagine del labirinto quindi non si sviluppa solo in piano, ma

comprende la dimensione verticale, trascinando chi vi entra negli abissi o verso il cielo (fig. I.3). Ed ecco i danzatori sui sarcofagi che seguono Arianna come Persefone, e Dioniso che è anche il dio che torna dagli Inferi.

L'espedito tecnico di far scomparire nella veste fluttuante almeno un piede (o parte di esso), o di rappresentare una fanciulla in corsa (o danzante) in punta di piedi (come se i piedi sfiorassero appena il suolo), connota l'intenzione di raffigurare la levitazione di questo particolare incedere. Le immagini orbitanti intorno alla titolatura "La veste aderente al corpo" restituiscono la concitazione del moto interiore della menade ma suggeriscono anche questo movimento in sospensione. Gli esempi della Nike di Samotracia e della danzatrice Loïe Fuller, costituiscono la *climax* della rappresentazione della danza ispirata al volo degli uccelli. Nel primo caso, le braccia della menade si metamorfizzano in vere e proprie ali, mentre nel secondo la rappresentazione del corpo si dissolve in un conturbante vortice di vento (figg. C.7, C.8).



G. La Morte di Orfeo/Penteo | **G.1** *La morte di Orfeo*, disegno da pittura vascolare, V sec. a.C.; **G.2** *Morte di Penteo*, affresco, 70 d.c., Pompei, Casa dei Vettii; **G.3** *La morte di Orfeo*, xilografia da Giovanni Bonsignori, Venezia, 1497; **G.4** *La morte di Orfeo*, incisione su rame da un disegno di Andrea Mantegna, XV secolo; **G.5** A. Durer, *La morte di Orfeo*, 1494, Hamburg, Kunsthalle; **G.6** A. Mantegna, *La morte di Orfeo*, in *Sketchbook*, London, British Museum

L'efficacia dell'effetto fluttuante della mia versione della *Menade* deriva da un fraintendimento dello schema della stessa, rappresentata nel bassorilievo del sarcofago romano (fig. A.8). A causa di una cattiva riproduzione ho male interpretato la disposizione delle braccia sollevate ma, soprattutto, il modo in cui il piede d'appoggio sostiene l'intera figura ancorandosi alla base (fig. A.6). Diversamente dalla menade che poggia completamente la pianta del piede al suolo, io l'ho disposta sulla punta,



D. La Menade isterica | **D.1** *Danza della sonnambula Magdalaine*, in E. Magnin, *L'Art et L'Hypnose*, 1904; **D.2** E. Muybridge, *Dancing Girl: a pirouette*, in *The Human Figure in Motion*, 1887; **D.3** *Simulazione di danza in un caso di corea*, in F. Raymond e P. Janet, *Névroses et idées fixes*, 1898; **D.4** *Prodromi del grande attacco isterico*, in P. Richer, *Etudes cliniques sur la grande hystérie ou histéro-épilepsie*, 1881; **D.5** *Letargia provocata spegnendo la luce*, in P. Regnard, *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, 1878; **D.6** *Seduta mesmerista*, stampa francese, sec. XIX; **D.7** J. H. Schonfeld, *Morte di Santa Rosalia*, 1645, Augusta, Stadtische Kunstsammlungen; **D.8** F. Goya, *Lo svenimento*, 1796-1797, Madrid, Museo del Prado (dis.B7); **D.9** *La morte di Semele e il bagno di Dioniso*, coppa argentea, prima metà del I secolo d.C., Napoli, Museo Archeologico; **D.10** G.L. Bernini, *Beata Ludovica Albertoni*, 1673-1674, Cappella Altieri, Roma, Chiesa di San Francesco a Ripa

‘sciancando’ volutamente la coscia sinistra verso l’esterno e suggerendo, in questo modo, un movimento di corsa in avanti e di spinta verso l’alto. Nella mia *Menade* ho conservato un dettaglio che la identifica indissolubilmente come Arianna: le circonvoluzioni della sua danza, che rievocano i meandri lungo il quali si sviluppa il disegno del labirinto, sono impresse nel dettaglio che costituisce la parte superiore dei suoi seni. I seni sono



E. Paroxismo: L'arc en circle | E.1 Immagine pubblicitaria; E.2 *Léthargie hypereexcitabilité musculaire*, in P. Regnard, *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, 1880; E.3 G. Rummo, *Tavola dell'iconografia fotografica del grande isterismo*, 1890; E.4 L'onda isterica come icona Art Nouveau, 1890, poster, Parigi; E.5 *L'arc-en-circle durante la fase delle convulsioni*, in P. Richer, *La grande hystérie*, 1881; E.6 *Catalepsie de Augustine*, in P. Règnard, *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, 1878; E.7 Disegni di sculture gotiche, da Avalon, Foussais, Vezelay, in J. Baltrusaitis, *Il Medioevo fantastico*, 1973; E.8 Disegni di danze acrobatiche da Aerschot, Avalon e Vèzelay, XII secolo, in J. Baltrusaitis, *Il Medioevo fantastico*, 1973; E.9 *Danzatrice acrobatica*, Ostrakon, 1180 a.C., Torino, Museo Egizio; E.10 M. Ernst, Illustrazione per il catalogo della libreria José Corti, 1920; E.11 *Le Jongleur de Notre Dame*, miniatura, XIII sec., Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 3516, f. 127 r; E.12 *L'arco epilettico*, in C. Bell *Essay on the Anatomy and Philosophy of Expression*, 1806; E.13 *L'arco isterico* in J.-M. Charcot, *Nuove lezioni sulle malattie del sistema nervoso raccolte dal Dr. Giulio Melotti*, 1888; E.14 *Danza di Salome*, capitello, fine XII sec., Aragona, Chiesa di San Pedro el Viejo; E.15 Particolare di capitello, inizio XII sec., Niversais, Chiesa di San Patrizio, cripta; E.16 J. Callot, *Francischina*, *Gian Farina*, dai *Balli di Sfessania*, 1621, tav. n. 17; E.17 *id.* particolare; E.18 Giovane nudo e coronato, in posa acrobatica, tiene in equilibrio sull'addome un grande *skyphos*, kylix, pittore Epitektos, 520 a.C., da Pamphalos, Oberlin, Allen Memorial Art Museum; E.19 *Satiri impegnati in giochi acrobatici con vasi di vino*, psykter, pittore Douris, da Cerveteri, 490 a.C., Londra, British Museum; E.20 *id.*; E.21 *Faustine la contorsioniste*, programma di sala, Théâtre Antoine; E.22 *Studio per figura* in T. Saffiotti, *I Giullari in Italia. Lo spettacolo, il pubblico, i testi*, 1990 E.23 L. da Vinci, *L'uomo vitruviano*, 1490, Venezia, Gallerie dell'Accademia

costruiti con un spago che si ripiega a disegnare le medesime volute e inflessioni del labirinto, costituendo nel contempo il dettaglio anatomico dei capezzoli. Il progetto originario prevedeva, accanto alla Menade, la presenza della testa mozza del Minotauro. Avevo immaginato un'Arianna ebbra alla vista del sangue gorgogliante dal capo reciso del custode del Labirinto.

Questo elemento estremamente drammatico e sanguinolento era frutto, oltre che della lettura delle *Baccanti* di Euripide, di diversificate e potenti suggestioni che provenivano dall'ascolto di due opere musicali di un compositore da me molto amato: Richard Strauss. La fortuna delle immagini di donne così potenti percorre tutto il Novecento, dall'opera al cinema al teatro (figg. F.4, F.5). Salomè e Elettra, sono due donne così intimamente ferite nell'espressione della loro femminilità più profonda (di "amante" lussuriosa – e rifiutata – la prima; di figlia defraudata dell'amore del padre, la seconda), da trasformarsi esse stesse in menadi. Reclamano, mediante lo scempio del corpo del loro amato avversario, una vendetta violenta. Immediatamente prima in Salomè; repentinamente dopo in Elettra, il versamento del sangue produce nelle due donne l'invasamento che le induce a una danza sfrenata di carattere dionisiaco.

Il fascino terribile esercitato dalla menade su di me risiede nel suo carattere indomito e selvaggio. Afferrata e trascinata da Dioniso lontano dalla città, per abbandonarsi alla divina mania nei boschi, in quei luoghi avviene la liberazione della natura profonda della donna. Il carattere misterioso e conturbante della danza dionisiaca è la scoperta del sesso femminile: considerato in sé medesimo e non in relazione a quello maschile. Questa separazione suscita spontaneamente morbose curiosità maschili e presagi di spargimenti di sangue.

Henri-Jean Maire nel suo grande studio su Dioniso, fa notare che una delle parole che indicano le baccanti, "tiadi", è connesso al verbo che indica il ribollire del sangue, o il tempestuoso aggirarsi delle acque vorticosi, o il montare terribile della collera (cit. in Pierantoni [1986] 1999, 114). Peneteo nelle *Baccanti* di Euripide ne è un esempio. La sua illecita curiosità lo spinge a mettere piede là dove non deve e Dioniso punisce questa sua trasgressione facendogli rivivere la sorte per la quale il dio stesso è morto: durante lo *sparagmòs* la vittima sacrificale è sottoposta a una fine cruenta, ripetendo ritualmente la morte violenta del dio sbranato dai Titani. Le menadi del corteo dionisiaco, in preda al divino furore, sono in grado di manifestare una forza fisica fuori dal comune. Con la sola forza

delle braccia fanno a brani il malcapitato – capra, vitello o uomo che sia – come indicano anche le posture delle immagini declinate al maschile.

La menade è figura della donna che, tra le leggi di una società maschilista che la cingono troppo stretta, si dibatte, oscillando tra l'essere vittima e l'essere carnefice. Nella tradizione giudaico-cristiana, subito dopo il "peccato originale", Yahwè rivolge a Eva queste parole: "La tua brama è verso tuo marito, ma egli ti dominerà" (*Genesi* 3, 16b). La menade presagisce una disarmonia nel rapporto uomo/donna, alla base di un eterno conflitto fra i sessi che si protrae ancora oggi. Nella stampa che raffigura il gioco rituale popolare nordico denominato "lotta per i pantaloni" (fig. H.4, tratta dal repertorio warburghiano) è rappresentata la messinscena in chiave umoristica (ma disincantata), della contesa in ambito domestico, dell'indumento simbolo dell'autorità: moglie e marito si contrappongono e tirano dalla cintola, ognuno dalla propria parte, i pantaloni. Non si avvedono che stanno inscenando un rito desacralizzato, con gesti simili a quello delle menadi che si contengono il corpo del povero Penteo.

La liberazione della menade nell'ambiente boschivo ridiventa costrizione quando la donna fa ritorno in città. Qui l'intervento repressivo della religione, e della cultura in generale, rinnega l'attenzione e la cura del corpo – soprattutto se femminile – che diventa sede di colpa, e viene amputato della propria sessualità (Gallini 1983, 33). Ma ecco che nel contesto urbano, laddove da secoli sembravano essere stati banditi, si fanno strada sotto nuova veste, gli antichi rituali.

Gli attacchi isterici, bollati dalla medicina ufficiale come patologie, vengono riconsiderati dalla cultura del XIX secolo e in particolare nelle pratiche di "terapia magnetica" come parte efficace di un processo terapeutico. Scandalosamente posto al di fuori di ogni norma sociale, lo spirito dionisiaco ricompare nei panni del moderno magnetizzatore o mesmerizzatore (fig. D.6): quello spirito è la guida sicura lungo un procedimento catartico che include, come nel menadismo, anche la *trance*. Sebbene non esente da accuse di abuso sessuale operato sulle proprie pazienti, il "magnetizzatore" – in genere un uomo giovane e prestante – incarna l'irruenza tempestosa del dio che investe le donne che lo attendono, in una beatitudine simile all'orgasmo. Il riferimento alle estasi mistiche delle sante rappresentate nel XVII secolo è immediato (D.10). La concatenazione di eventi spasmodici, che accompagnano il trattamento, conduce a una fase di completo abbandono del controllo denominata parossismo.

L' "Arc en circle" ("l'arco di cerchio"), è la figurazione esteriore di questo paradosso interiore. Il suo schema riprende gli atteggiamenti delle danzatrici e dei danzatori raffigurati, ad esempio, nell'Antico Egitto come anche nella Creta minoica o nell'Asia Ittita, capovolti e inarcati (Baltrušaitis [1988] 1999, 340). Quello che in origine era il simbolismo funerario del sole che muore e rinasce nell'Oltretomba e quello della capriola della morte diventa, in epoca moderna, la rappresentazione del clownismo della crisi isterica (Violi 2004, 169). Esso rievoca quella che nell'arte romanica era anche nota come "danza di Salomé" (Baltrušaitis [1988] 1999, 341). Un altro indizio che, in aggiunta alla valenza simbolica dell'acrobata (visto come buffone di Satana) e al suo gusto per la rappresentazione di cose invertite e alla rovescia, concorre a farlo identificare come una figura diabolica. D'altronde, è noto come anche le manifestazioni isteriche della menade, nelle varie riproposizioni storiche, sono state spesso lette come forme di possessione demoniaca.

La versione di Menade che ho costruito non esaurisce le potenzialità ideative delle immagini dell'intera tavola. per realizzare quella mi sarei potuto fermare ai gruppi che costituiscono la parte superiore dell'assemblaggio o poco oltre. Gli ulteriori sviluppi del mio Atlante sono altrettanto, se non in maniera ancora maggiore, ricchi di idee creative, che sono alla base di almeno altri due nuovi progetti che comincerò a realizzare a breve.

BIBLIOGRAFIA

Baccanti

Euripide, *Le Baccanti*, con uno scritto di Jan Kott, "Mangiare Dio, o *Le Baccanti*", SE, Milano, 2003.

Baltrušaitis [1988] 1999

Jurgis Baltrušaitis, *Réveils et prodiges*, Flammarion, Paris, 1988; trad. It Jurgis Baltrušaitis, *Risvegli e prodigi. La metamorfosi del gotico*, in "Il ramo d'oro", n.33, Adelphi, Milano, 1999.

Bettini, Romani 2015

Maurizio Bettini, Silvia Romani, *Il mito di Arianna. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Einaudi, Torino, 2015.

Calvino 1973

Italo Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, Einaudi, Torino, 1973.

Darnton [1968] 2005

Robert Darnton, *Mesmerism and the End of the Enlightenment in France*, Harvard University Press, 1968; trad. it., Robert Darnton, *Il mesmerismo e il tramonto dei lumi*, Edizione Medusa, Milano, 2005.

Didi-Huberman [1982] 2008

Georges Didi-Huberman, *Invention de L'hystérie. Charcot e L'Iconographie Photographique de la Salpêtrière*, Edition Macula, Paris, 1982, trad. it., Georges Didi-Huberman, *L'inven-*

zione dell'isteria. *Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière*, Marietti, Genova-Milano, 2008, 2010.

Didi-Huberman [2002] 2008

George Didi-Huberman, *L'Image Survivante. Histoire de l'art et temps des Fantômes selon Aby Warburg*, Editions de Minuit, Paris, 2002; trad. it., Georges Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, in "Nuova Cultura", Bollati Boringhieri, Torino, 2006.

Gallini 1983

Clara Gallini, *La sonnambula meravigliosa. Magnetismo e ipnotismo nell'Ottocento italiano*, Feltrinelli, Milano, 1983.

Gelussi 2005

M. Gelussi, *La scultura dipinta: disegni e deduzioni da sarcofagi nel Quattrocento*, in M. Centanni (a cura di), *L'originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*, Milano 2005, 405-422.

Kerényi [1976] 1992

Karl Kerényi, *Dionysos. Urbild des Unzerstorbare Lebens*, Albert Langen-Georg Muller Verlag, Munchen-Wien, 1976, trad. it., Karl Kerényi, *Dioniso*, Adelphi, Milano, 1992, 2007.

Kerényi [1966] 1983

Karl Kerényi, *Labyrinth-Studien*, A. Langen-G.Muller, Verlag GMBH, Munchen-Wien, 1966, trad. it., Karl Kerényi, *Nel Labirinto*, a cura di Corrado Bologna, in "Saggi Psicologia", Bollati Boringhieri, Torino, 1983, 2004.

Otto [1933] 1997

Walter Friedrich Otto, *Dionysos*, Klostermann Verlag, Frankfurt Am Main, 1933, trad. it., Walter F. Otto, *Dioniso, Il nuovo melangolo*, Genova, 1997, 2006.

Pierantoni 1983

Ruggero Pierantoni, "La fanciulla che corre a Eleusi", in Ruggero Pierantoni, *Forma Fluens. Il movimento e la sua rappresentazione nella scienza, nell'arte e nella tecnica*, Bollati Boringhieri, Torino, 1986, 1999, pp. 107-118.

Totola 2002

Giorgia Totola, *Donne e Follia nell'epica Romana, Virgilio Ovidio Lucano Stazio*, Mimesis, Milano, 2002.

Violi 2004

Alessandra Violi, *Il teatro dei nervi. Fantasmi del moderno da Mesmer a Charcot*, Bruno Mondadori, Milano, 2004.

Wind [1986] 2000

Edgar Wind, "La Menade ai piedi della croce. Commento a un'osservazione di Reynolds", in Edgar Wind, *Hume and the Heroic Portrait. Studies in Eighteenth-Century Imagery*, Oxford University Press, 1986; trad. it., Edgar Wind, *Humanitas e ritratto eroico*, a cura di Jaynie Anderson e Colin Harrison, Adelphi, Milano, 2000, pp. 111-114.

ENGLISH ABSTRACT

The process of realisation of the sculpture *Menade I* is based on Aby Warburg's method, illustrated in Mnemosyne Atlas. This operation consists in composing thematic plates, each one explores the iconographical evolution of the figure of the Mænad. The final

result, is not just an outcome but it is more a prosecution of the *montage* of images: the Atlas is here described as part of a work *in fieri*, which is a fundamental act to Giampiero Schiavi's sculpture activity.



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.