la rivista di **engramma** ottobre **2017**

150

Zum Bild, das Wort

La Rivista di Engramma **150**

La Rivista di Engramma **150** ottobre 2017

Zum Bild, das Wort I

a cura della Redazione di Engramma

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. 150 | ottobre 2017 ©2017 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 ISBN carta 978-88-94840-28-5

ISBN pdf 978-88-94840-26-1

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

9	Zum Bild, das Wort REDAZIONE DI ENGRAMMA
11	La leggenda del re morto Sara Agnoletto
33	La figura della città nuova. Il Piano per Tokyo 1960 Tange La Aldo Aymonino
41	Re-enactment e altre storie Cristina Baldacci
49	Las obras de arte como <i>bildnerisches Denken</i> (Visual Though Kosme de Barañano
71	Fate questo in memoria di me GIUSEPPE BARBIERI
83	Chiari e scuri del rebus Stefano Bartezzaghi
91	Immagini di Auguste nei luoghi di culto domestici MADDALENA BASSANI
107	Horologium Sancti Marci Venetiarum Elisa Bastianello
125	Tra-scritture antiche Anna Beltrametti
135	Nāmārūpa, नामरूप. Nome è Forma Guglielmo Bilancioni

147	Tre Meduse di Arnold Böcklin Marco Biraghi	
155	Heidegger e Sofocle: una metafisica dell'apparenza Агвекто Giovanni Biuso	
163	Ut architectura poësis RENATO BOCCHI	
185	Estrarre parole dalle immagini nell'era digitale: alcune sull'Ocr storico FEDERICO BOSCHETTI	osservazioni
193	D'Annunzio ad Arezzo Lorenzo Braccesi	
197	Peter Behrens e l'America Giacomo Calandra di Roccolino	
213	Esistono tanti Pantheon Alessandro Canevari	
235	Maiorum imagines Guido Cappelli	
245	Da Dioniso a Socrate Andrea Capra	
261	Teste tagliate e santi cefalofori tra Cristianesimo e Islan Franco Cardini	n
269	Immagine come documento? Olivia Sara Carli	
287	Winged Eye: the Dark Side of Device Alberto Giorgio Cassani	
313	Le parole e le immagini/Le parole e le cose Paolo Castelli	
333	Immagini e parole, invisibile e indicibile Maria Luisa Catoni	
347	Fulgor ille Monica Centanni	
357	La parola e l'immagine della 'materia' Giovanni Cerri	

363		Parola e immagine nel SATOR: sinergie dinamiche* Gioachino Chiarini
369		Dal <i>Grigio di Blu</i> a un blu molto grigio Luca Ciancabilla
377		Il cane sulla soglia Maria Grazia Ciani
387		Zettelkasten. Aby Warburg und Ikonologie CLAUDIA CIERI VIA
409		Zwischenraum/Denkraum: oscilaciones terminológicas en las Introducciones al Atlas de Aby Warburg (1929) y Ernst Gombrich (1937)* VICTORIA CIRLOT
433		La curiosità di Carlo Magno Silvia De Laude
459		L'occhio stanco Fernanda De Maio
469		Ancora sulla fortuna delle gemme Grimani Marcella De Paoli
489		"In obscurum coni acumen" Agostino De Rosa
529		Le message des papillons Georges Didi-Hubermann
541		o è dell'assoluto o non è Massimo Donà
557		DA1A1 Valerio Eletti
571		Tradizioni, immagini, identità Alberto Ferlenga
577		Tempo del teatrino Kurt W. Forster
585		Salti e scatti Susanne Franco
605		Allusioni, ellissi, dettagli Massimo Fusillo

- 611 | Mappe logiche
 PAOLO GARBOLINO
 625 | Edgar Wind su Aby Warburg: un esercizio ermeneutico
 MAURIZIO GHELARDI
- 637 | Un caso di narrazione spaziale Anna Ghiraldini
- 651 | "Farla finita con la fine" MAURIZIO GUERRI

Tre Meduse di Arnold Böcklin

Marco Biraghi



La Medusa del 1878 [Fig. 1] di Arnold Böcklin è il quadro in cui, forse più di ogni altro, il pittore svizzero realizza quella congiunzione misteriosa tra eredità della tradizione e spirito d'iniziativa, che per Aby Warburg costituirà proprio il nucleo essenziale del simbolo. Ciò che nella sua Medusa è letteralmente gorgonico – e dunque in grado davvero di avvincerci, di pietrificarci con la sola arma dello sguardo – è la capacità, espressa da Böcklin con mezzi esclusivamente pittorici, di dominare la tendenza dionisiaca all'esagerazione mediante l'opposta tendenza apollinea all'autocontrollo.

Poche variazioni all'apparenza del tutto insignificanti trasformano radicalmente l'intera dinamica psicologica nella rappresentazione del volto di Gorgone. Nelle raffigurazioni dell'arte greca classica, gli occhi sbarrati, la bocca spalancata, la testa anguicrinita, collaboravano unanimemente alla creazione di un'espressione di terrore non ancora convenzionale, e dunque capace di ergere una barriera efficace contro l'esperienza annientatrice del caos: ciò che non avveniva mai, tuttavia, senza il ricorso esplicito al mito. Così, sia che comparisse come testa appena mozzata tra le mani di

Perseo vittorioso, sia che – donata alla dea protettrice dallo stesso Perseo - adornasse il petto o lo scudo di Pallade Atena, la rappresentazione di Medusa annunciava agli uomini che il pericolo derivante dal suo potere annichilente era tenuto, almeno momentaneamente, sotto controllo.

Medusa in questa fase aveva la funzione quasi secondaria di semplice "attributo" di Perseo; ma in quanto tale niente affatto privo di importanza. Essa anzi risultava assolutamente indispensabile per la determinazione della complessa e contraddittoria identità del tipo del liberatore, cui Perseo appartiene, che per compiere la sua missione deve "possedere", e dunque accettare come parte di sé, ciò contro cui pure si batte.

La graduale liberazione di Medusa da questo ruolo apparentemente subordinato, ovvero la sua rappresentazione come figura a sé stante, coincide con la progressiva stilizzazione dell'espressione di terrore. Il cristallizzarsi della sua immagine in una serie pressoché invariabile di requisiti, del tutto scissi ormai dal contenuto originale che li aveva generati, si mostra, meglio che in ogni altro, nel fatto che la medesima figura che dovrebbe incutere spavento ed orrore, in alcune sculture ellenistiche e romane, giunge a tramutarsi addirittura in un'avvenente fanciulla.



Soltanto un'analisi superficiale, tuttavia, potrebbe far risalire la Medusa del 1878 di Böcklin a queste stanche riproduzioni di una "formula di pathos", per usare un'espressione cara a Warburg. Dominata da un tónos irenico, pacificato, è piuttosto la Medusa böckliniana del 1870 [Fig. 2]. Qui il tentativo, condotto con estremo rigore, è quello di sospingere Medusa verso lidi orientali, ossia in direzione diametralmente opposta rispetto al suo luogo di origine, al di là della Notte, vicino alle Esperidi. Gli occhi

grandissimi da statuetta di Khafagia, l'acconciatura dei capelli perfettamente composta, la bocca appena socchiusa, i serpenti intrecciati e irrigiditi "in posa" da caduceo ermetico, sono tutti elementi che riconnettono questa Medusa alle grandi civiltà mediorientali, miticamente culla d'origine della cultura ellenica. Sono la staticità, la rigidezza, la cura dell'armonioso e del simmetrico a produrre la stilizzazione apollinea: Phobos capitola di fronte alla sorella Armonia. In tal modo, sottomessa ad Apollo dio della medicina e a suo figlio Asclepio, Medusa è ridotta a rimedio omeopatico, veleno benefico se somministrato a piccole dosi.

Nessuna spiritualizzazione estetizzante, che svuota il simbolo di significato nel momento stesso in cui vorrebbe conferirgliene, insidia invece la *Medusa* del 1878. L'autodominio del *pathos* dionisiaco, che in un primo momento può apparire come il suo definitivo abbandono a favore del prevalere di una pacata bellezza, si rivela in realtà il frutto estremo di un rinnovamento rigenerante nella rappresentazione di Medusa; rinnovamento a cui Böcklin approda attraverso la mediazione di Caravaggio.



La testa di *Medusa* che attualmente si trova agli Uffizi, a Firenze [Fig. 3], è una delle opere più straordinarie e più celebri di Caravaggio, e in quanto tale non ha certo bisogno di essere presentata. Chiunque potrà constatare come il volto di Medusa sia lì dominato da un'espressione di genuino furore, che si concentra nel modo più intensificato nell'inarcarsi delle sopracciglia e nel lampeggiare furibondo degli occhi. Proprio questa resa naturalistica di una figura mitologica ha fatto affermare a Jakob Burckhardt che la stessa espressione la si sarebbe ottenuta nell'attimo dell'estirpazione di un dente.

In realtà, un rapido confronto con altre opere di Caravaggio – in modo particolare con il *Fanciullo morso da un ramarro* – dimostra come tale espressione appartenga per così dire in toto al patrimonio personale di Caravaggio, più di quanto non provenga da un'eredità del passato. Il che non mette tuttavia a repentaglio la riconoscibilità del simbolo. Al contrario, il mutamento di qualità impresso intensamente da un pittore di genio, che non accetta passivamente il retaggio della tradizione ma ad essa apporta sfumature sempre nuove, è proprio ciò che riconquista al simbolo la sua primigenia potenza.

Così è appunto nel caso della Medusa di Caravaggio. In essa infatti la mimica di quel terrore sfrenato che stava proprio alla base del mito, generandolo, riacquista tutta l'energia persuasiva che aveva perduto lungo il cammino dei secoli nel suo continuo reincarnarsi. Anzi, pare addirittura che qui, venuto meno l'apporto riequilibrante degli altri elementi del mito - in special modo della figura di Perseo, padroneggiatore sicuro del caos - l'accento finisca col cadere invariabilmente sul tasto del pathos, rendendo l'esecuzione per dir così monocorde. Ma è proprio qui che Caravaggio rivendica a sé i diritti del genio. Con quel dono di sintesi che a pochi soltanto è dato possedere, egli concentra la presenza equilibratrice del mito nello scudo che secondo la tradizione Atena aveva donato a Perseo; scudo nel cui fondo oscuro si rispecchia il volto di Gorgone. Questa funzione specchiante dello scudo, mirabilmente resa dal pennello di Caravaggio, è assolutamente essenziale nell'economia della vicenda mitologica: soltanto se percepito attraverso uno specchio, infatti, il volto di Medusa perde il suo potere pietrificante, ed essa può essere uccisa. Nell'unità complessa di una sola immagine, dunque, potere di asservimento e strumento liberatorio si fronteggiano, identificandosi.

In ciò si delinea una concezione assolutamente nuova del rapporto tra pericolo e salvezza. Dove, se per esprimere quest'ultima non è più affatto necessario scomodare l'eroe liberatore in persona, per rappresentare il pericolo non ci sarà parimenti bisogno di ricorrere all'intensificazione dell'espressione nel volto di Medusa. Alla formulazione di quest'aporia figurata, di quest'erma bifronte che ora salva e ora condanna, giunge pienamente non Caravaggio ma Böcklin. In quest'ultimo, alla *Medusa* del 1878 ormai quasi del tutto spogliata dei superlativi patetici ma non di meno bastante con la sua sola presenza a simboleggiare un potere negativo, nascosto ma pur sempre affiorante, fa da contrappeso la sola forza della rappresentazione. Rinunciando a tutto il resto, ovvero a una bipolarità esplicitamente ostentata, Böcklin accetta di farsi egli stesso – in quanto *medium* della

rappresentazione – strumento equilibratore, neutralizzatore degli effetti paralizzanti derivanti dalla visione diretta del volto di Medusa.

Per il pittore per il quale i simboli non siano esclusivamente un repertorio di immagini codificate, e dunque "acquietate", prive ormai di efficacia, la contemplazione faccia a faccia del "nucleo generatore" stesso – se così si può dire – dello spavento non può essere dominata altrimenti che nel gesto sicuro di sé del dipingerlo, del rappresentarlo. In questo senso Medusa si rivela essere un simbolo straordinario della lotta che l'artista combatte a favore della rappresentazione e contro le forze oscure e nascoste dell'insicurezza di sé. La vittoria sul potere annichilente che impedisce di agire e dunque di esistere, viene così propriamente sancita dall'atto stesso della sua rappresentazione. Potere che quest'atto tuttavia non elimina ma che anzi ricrea ogni volta daccapo, perché è ad esso appunto che in ultima analisi si appella la forza della rappresentazione, da esso che trae direttamente la sua energia.

Attraverso il volto di Medusa l'atto della rappresentazione si rivela sempre decisivo, tanto nel padroneggiamento di una paura primordiale collettiva derivante dalla minaccia di forze esterne incontrollabili, quanto in quello di un'insicurezza individuale ormai raffinata e sublimata, ma non per questo meno perniciosa.



Che l'esito di questa lotta permanga sempre necessariamente incerto è dimostrato dal fatto che lo stesso Böcklin, che pure la combatte e la domina, finisce poi per tornare a dipingere una *Medusa* [Fig. 4] nuovamente preda di un'ambivalenza esplicitata. Nella contemplazione prospettica del volto di Medusa immerso nello specchio oscuro della sua morte, scorgiamo di nuovo la terribilità dello sguardo divoratore che cerca di impietrire il presente, legandolo a sé una volta per sempre. Sguardo che vorrebbe pietrificare il divenire, e al quale tuttavia ciò che al massimo riesce è di afferrare un consistere puramente fattuale, privo in ogni caso di qualsivoglia utilizzabilità. Al contrario, la Medusa del 1878 sembra colta nell'attimo del risveglio da un sonno ipnotico. Essa parrebbe persa del tutto in se stessa; in realtà ricorda il proprio oblio. In questo è simbolo davvero. Il ritorno del simbolo a una fase apparentemente superata, invece, è null'altro che il sintomo della non definitività del dominio di sé nel mondo mediante l'atto della rappresentazione; l'impossibilità per l'artista che ha saputo fronteggiare e rappresentare la contraddittorietà del simbolo, di mantenersi in essa, e il necessario ondeggiamento che egli è costretto a subire.

Ciò che in ogni caso è importante notare è che anche il ritorno del simbolo apparentemente identico a se stesso, non rimanda mai semplicemente a un proprio sé precedente, e con ciò alla sua idea generatrice, ma è piuttosto l'espressione di un conflitto individuale, la cifra della lotta alternante e tuttavia mai vittoriosa che l'esistenza combatte per l'affermazione di sé.

Sia dunque che rimanga apparentemente uguale, sia che inapparentemente si trasformi, il simbolo – in quanto esito dell'incerta lotta per la rappresentazione – è ogni volta la drammatica rivendicazione all'esistenza, il frutto di una conquista personale o sovrapersonale. Nel maggiore o minore scarto che separa (ma nel contempo congiunge) questa singola immagine, questo volto di Medusa, dall'originario "riflesso fobico", per usare nuovamente un'espressione di Warburg, si misura pertanto non il semplice grado di autonomia o di dipendenza da una tradizione che di per sé pretende allineamento, ma la maggiore o minore capacità di risuscitare, mediante il potere dell'immagine, le energie contenute nell'immagine stessa: la capacità di partirle, e proprio perciò, sia pur mai definitivamente, di vincerle.

ENGLISH ABSTRACT

In the three images of Medusa's face by Arnold Böcklin, painted in different phases of his life, the Swiss painter creates that mysterious conjunction between the legacy of tradition and the spirit of initiative, which for Aby Warburg was the real core of the symbol. Whether it remains apparently the same, or is unavoidably transformed, the symbol is the result of the uncertain struggle for representation, the dramatic claim to existence, the fruit of a personal or supra-personal conquest. In the greater or lesser distance that separates (but simultaneously connects) every single image, every Medusa's face from the original "phobic repercussion", to use Warburg's expression, is therefore not the mere degree of autonomy or dependence from a tradition, but the greater or lesser ability to resurrect, through the power of images, the energies contained in the image itself: the ability to leave them, and therefore, nevertheless definitively, to conquer them.



pdf realizzato da Associazione Engramma e da Centro studi classicA luav Venezia • gennaio 2020

www.engramma.org



la rivista di **engramma** ottobre **2017 150 • Zum Bild das Wort** l

con saggi di

Sara Agnoletto, Aldo Aymonino, Cristina Baldacci, Kosme de Barañano, Giuseppe Barbieri, Stefano Bartezzaghi, Maddalena Bassani, Elisa Bastianello, Anna Beltrametti, Guglielmo Bilancioni, Marco Biraghi, Alberto Biuso, Renato Bocchi, Federico Boschetti, Lorenzo Braccesi, Giacomo Calandra di Roccolino, Alessandro Canevari, Guido Cappelli, Andrea Capra, Franco Cardini, Olivia Sara Carli, Alberto Giorgio Cassani, Paolo Castelli, Maria Luisa Catoni, Monica Centanni, Giovanni Cerri, Gioachino Chiarini, Luca Ciancabilla, Maria Grazia Ciani, Claudia Cieri Via, Victoria Cirlot, Fernanda De Maio, Silvia de Laude, Marcella De Paoli, Agostino De Rosa, Georges Didi-Huberman, Massimo Donà, Valerio Eletti, Alberto Ferlenga, Kurt W. Forster, Susanne Franco, Massimo Fusillo, Paolo Garbolino, Maurizio Ghelardi, Anna Ghiraldini, Maurizio Guerri, Antonella Huber, Raoul Kirchmayr, Chiara Lagani, Laura Leuzzi, Fabrizio Lollini, Sergio Los, Giancarlo Magnano San Lio, Barnaba Maj, Sara Marini, Peppe Nanni, Clio Nicastro, Nicola Pasqualicchio, Alessandra Pedersoli, Marina Pellanda, Rolf Petri, Gianna Pinotti, Elena Pirazzoli, Alessandro Poggio, Sergio Polano, Lionello Puppi, Marie Rebecchi, Giorgio Reolon, Stefania Rimini, Maria Rizzarelli, Marco Romano, Antonella Sbrilli, Alessandro Scafi, Simona Scattina, Amparo Serrano de Haro, Claudia Solacini, Oliver Taplin, Stefano Tomassini, Mario Torelli, Silvia Veroli, Hartmut Wulfram, Matteo Zadra