

la rivista di **en**gramma
2000

1-4

4

dicembre 2000

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 4

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE
sara agnoletto, maria bergamo, lorenzo bonoldi, giulia bordignon, monica centanni, giacomo dalla pietà,
claudia daniotti, silvia fogolin, marianna gelussi, katia mazzucco, giovanna pasini, alessandra pedersoli,
daniela sacco, valentina sinico, lara squillaro, elizabeth thomson, luca tonin

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

La Rivista di Engramma n. 4 | dicembre 2000

©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

Seconda edizione riveduta ed ampliata

ISBN pdf 978-88-94840-13-1

Prima edizione 978-88-98260-98-0

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.

Bonoldi | Bordignon | Centanni | Martinuzzi | Mazzucco

La Rivista di Engramma n. 4



SOMMARIO

- I | SAGGI | Iconoclastia e potere delle immagini: Dirck Volkertszoon Coornhert, incisore olandese
FRANCESCA MARTINUZZI
- 27 | MNEMOSYNE ATLAS | Tavola 39 con didascalie
- 31 | MNEMOSYNE ATLAS | La serie botticelliana e la “ventilata veste”. Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola 39
A CURA DEL SEMINARIO MNEMOSYNE
- 39 | MNEMOSYNE ATLAS | Panel 39, with captions
- 43 | MNEMOSYNE ATLAS | The botticelliana serie and the “ventilata veste”. Readings of Mnemosyne Atlas, Plate 39
EDITED BY SEMINARIO MNEMOSYNE, TRANSLATED BY ELIZABETH THOMSON
- 51 | MNEMOSYNE ATLAS | Letture grafiche di Tavola 39
A CURA DEL SEMINARIO MNEMOSYNE
- 65 | EUREKA! | Isabella “retracta de marmo”
LORENZO BONOLDI
- 67 | P&M | *Spolia in se, spolia in re*
A CURA DEL SEMINARIO DI TRADIZIONE CLASSICA
- 69 | NEWS | Irradiazioni dell’antico. Recensione al catalogo della mostra: *D’après l’antique* (Paris, Musée du Louvre, 2000-2001)
MONICA CENTANNI
- 71 | NEWS | Orfeo frustrato e la Menade anoressica. Recensione del video *rock DJ* di Robbie Williams (2000)
KATIA MAZZUCCO
- 73 | NEWS | Odissea americana? Recensione del film *Fratello dove sei?*, regia dei fratelli Cohen (USA 2000)
GIULIA BORDIGNON

MNEMOSYNE ATLAS | La serie botticelliana e la “ventilata veste”

Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola 39

a cura del Seminario Mnemosyne, coordinato da Monica Centanni e Katia Mazzucco con la collaborazione di Sara Agnoletto, Maria Bergamo, Lorenzo Bonoldi, Giulia Bordignon, Claudia Daniotti, Giovanna Pasini, Alessandra Pedersoli, Linda Selmin, Daniela Sacco, Valentina Sinico

Come annunciato dalle figure dei Trionfi della dea dell'amore (figg. 2 e 5*) e dalla centralità dell'immagine di Venere, la tavola 39 è pervasa dal demone di Eros. Cupido cieco (fig. 6), in gloria con la madre (figg. 2, 5) o logo del patto d'amore tra i due giovani della fig. 9, ispira gli allacciamenti e gli scambi di effusioni erotiche, così come il ratto passionale e violento nelle figure della fascia superiore della tavola (figg. 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9). Effetto estremo dell'incontro trasfigurante con Eros è il ritorno alla Terra della femmina bramata o rapita, nella metamorfosi in elemento vegetale – fecondo per Chloris-Flora (figg. 6, 7), infecondo per la casta Dafne che rifugge dal compiersi dell'atto d'amore con Apollo (figg. 12, 20, 21, 22).

Amore, invadente presenza, pare assente nell'incipit e nell'explicit. La tavola si apre con l'immagine di un simulacro: la statua su piedistallo del giovane Icaro (fig. 1), caduto dal superbo volo per aver osato avvicinarsi troppo a Helios-Apollo, viene indicata dalle due figure a sinistra del tondo di Palazzo Medici-Riccardi, mentre la figura a destra, per la postura malinconico-dolente, allude alla disperazione del padre Dedalo. La tavola si chiude con un'altra immagine funeraria: un rilievo del monumento Della Torre che rappresenta i Campi Elisi (fig. 23). La figura iniziale e finale sono dunque apparentemente eccentriche sotto il profilo tematico rispetto al corpus della tavola. In realtà un primo segno di parentela formale con le altre immagini si ravvisa nella figura del giovane genio alato – Icaro in fig. 1 e genio psicopompo in fig. 23 – assimilabile morfologicamente alle molte immagini dei demoni che aleggiavano tra le figure della tavola, Cupidi o Venti. Esiste anche un forte legame tematico tra incipit ed explicit nel segno della gloria: in fig. 1 assistiamo alla consacrazione di un gesto di superbo valore (il volo di Icaro) attraverso l'opera d'arte (la statua del giovane sul piedistallo);

in fig. 23 è rappresentato il luogo dell'Ade dove dimorano le ombre di chi in vita ha meritato gloria.

Questo suggerimento tematico, la gloria della virtus celebrata dall'arte, fornisce una chiave di accesso privilegiato alla lettura del meccanismo della tavola: al tema della forza d'amore si intreccia e si incrocia il tema dell'arte come medium di immortalità.

Platonicamente – o meglio neoplatonicamente – mania erotica e mania poetica sono espressioni dello stesso enthousiasmos ma anche i percorsi di un possibile ricongiungimento del mortale – amante o artista – con il divino. Amore, Gloria e Immortalità precipitano e si concentrano nell'immagine del giovane alato di fig. 23: ipostasi di Eros che ispira amore e la danza delle Grazie (presenti anche in questo Elysium); demone che congiunge mondo a oltremondo; genio che suggella la vittoria contro la morte e la perpetuazione della gloria del valore con il suono della sua tromba.

Dalla complessità di queste prospettive ermeneutiche viene ancora confermata la centralità del botticelliano *Regno di Venere* (fig. 6) che catalizza tutti i temi della tavola e ne presenta le immagini-guida: il demone alato Cupido nell'atto di scoccare la freccia fatale; il genio alato di Zefiro che irrompe ispirato dall'estro della passione; la Ninfa fatta preda e trasformata da amore; il coro armonioso delle Grazie; la regia di Venere e la rapsodia tessuta dalla sua potenza.

Già nella dissertazione del 1892, Warburg dedicava ampio spazio alla questione della committenza medicea dei dipinti botticelliani: il contesto della vita di corte, nei suoi diversi aspetti – intellettuale, filosofico, letterario, cerimoniale, mondano – viene presentato nella tavola attraverso la varietà di oggetti – il tondo scultoreo di fig. 1, le stampe di figg. 2, 5 10, i dipinti di figg. 3, 6, 13, il disegno per il coperchio per un “bossolo da spezie” di fig. 9 – tutti considerati manufatti artistici senza pregiudizi di valore sulla tipologia, tutti documenti utili e preziosi per la rievocazione storica. Per quanto riguarda le opere pittoriche, Warburg fu il primo a connettere la *Nascita di Venere*, il *Regno di Venere* [*Primavera*], la *Pallade e il centauro* in un ciclo e a mettere in relazione l'opera botticelliana con gli eventi che, negli anni '70 del Quattrocento, segnarono profondamente la storia politica e imaginale della Firenze dei Medici. Le morti traumatiche e premature dei due celebri amanti – Giuliano e la “ninfa” Simonetta Cattaneo maritata Vespucci – insieme alla celebrazione della pace ristabilita da Lorenzo dopo la congiura dei Pazzi – come indicato da Warburg e nuovamente argomentato da Wind

– sono i temi ispiratori delle tre opere botticelliane commissionate dal Magnifico per la Villa di Castello. La committenza Medici, chiaramente segnalata dall'emblema laurenziano sulla veste di Pallade (fig. 13), è confermata, nel *Regno di Venere* (fig. 6), anche specificatamente riguardo al tema della fatale storia d'amore di Giuliano e Simonetta, dall'emblema giuliano: il broncone che si riaccende, tessuto nella clamide di Mercurio-Giuliano. Proprio la differenza tra la qualità delle vesti dei diversi personaggi, può suggerire una nuova, ulteriore, traccia ermeneutica utile per analizzare i diversi livelli tematici e compositivi dell'opera.

I veli sottili e ariosi che svelano i corpi delle Grazie, di Chloris e di Cupido, così come quelli colorati che fanno drappeggio sulle membra di Zefiro, collocano queste figure sul piano del mito (v. il brano del *Trattato* di Leonardo citato da Warburg) (lettura tavola 46); queste, per altro, sono tutte le figure del quadro puntualmente riferibili a una fonte mitografica classica. Un passo avanti rispetto alla scena del mito, i 'fantasmi dell'antico' si incarnano nelle due figure reali in primo piano: i protagonisti storici della composizione. I personaggi di Giuliano e la ninfa Simonetta compaiono nelle vesti mitologiche di Mercurio e Flora, vesti all'antica ma confezionate con i reali e preziosi tessuti fiorentini del tempo. Nel terzo piano del fondale, incorniciata da un'aureola di mirto, la figura stante che domina nel giardino, indossa la veste nuziale – che si ritrova identica in altre opere botticelliane – ed è avvolta dal manto *double-face*, rosso e azzurro-stellato. Questa terza tipologia di veste è indice di un'ulteriore dimensione figurale: dietro la realtà storica, dietro l'orizzonte mitologico, il senso complessivo della composizione è retto e sostenuto dalla figurazione allegorica principale. La Sovrana del giardino, sopra cui aleggia Cupido, è Venere – in quanto figura divina della sposa – ma è anche la doppia Afrodite della teorizzazione ficiniana – sacra e profana, rossa e stellata. L'alma Venus nel suo regno-pomerio ha fatto crescere e fiorire gli alberi d'arancio, ancora teneri nella scena della *Nascita*, e ora dirige la scena con il gesto della mano destra e invita il poliziesco Julo-Giuliano a convertirsi, da selvatico e casto, ed entrare nel regno d'amore. Nella sintassi del dipinto si ritrovano, in contrazione iconografica, le diverse fasi della storia d'amore troncata dalla morte ma restituita all'immortalità dalla glorificazione dell'arte: la conversione di Giuliano a Venere e alla danza delle Grazie, l'incontro con Simonetta, il gesto seducente della Ninfa e l'accendersi della passione, infine le nozze celebrate post mortem nello stesso fatale giorno d'aprile.

La composizione della tavola suggerisce un altro discorso sulle vesti, esplicitamente teorizzato da Warburg: l'evoluzione, tutta rinascimentale,

dall'abito alla 'franzese' della "larva burgundia" (fig. 2), all'abito all'antica delle diverse epifanie della Ninfa (la ventilata veste delle figg. 3, 4, 5, 6, 9, 10, 11, 13, 15, 17, 18, 19, 22), che ha la sua deriva, infine, nell'elaborazione "geroglifica" della veste teatrale barocca. Così scrive Warburg nel saggio sui costumi del Buontalenti del 1589 (fig. 19):

Ogni Sirena portava una sottana di raso colorato e sopra una sottanella dello stesso colore, sbiadito ricordo del panneggiamento del chitone greco.

E ancora:

Certamente in quest'epoca si fa meno sentire il ricordo già abbastanza debole dell'arte antica; così l'abito in prima semplice e succinto alla vita, si è cambiato in una serie di sopravvesti capricciosamente guarnite, mentre rimangono sempre i veli e gli svolazzi, quasi per ricordare il costume dell'agile cacciatrice, anche quando la ninfa ebbe preso più il carattere della pastorella sentimentale. L'autore [...] tentò di caratterizzare psicologicamente i suoi diversi personaggi usando un addobbo esteriore, simbolico e vistoso quale era noto al pubblico erudito come attributo degli esseri mitologici. Ma per il troppo zelo di andare dietro agli attributi, si cadde in combinazioni arbitrarie ed oscure.

La tavola 39, nelle sue ramificazioni formali e tematiche (percepibili allo sguardo nella pervasività dell'elemento vegetale che erompe dalle figure) è un buon esempio dello scarto di complessità che avviene tra la scrittura di un saggio di Warburg e la composizione di una sua tavola a partire dagli stessi spunti.

Nel saggio sui dipinti botticelliani, in particolare, non viene sviluppato uno spunto, l'assimilazione Venere-Pallade, che invece disegna un tracciato portante nella fascia inferiore della tavola a partire dalla fig. 13, *Pallade con il centauro*.

La confusione iconografica tra due figure divine, originariamente così distanti – Afrodite/amore, Pallade/castità – è avviata, già nella numismatica imperiale romana, dall'unica zona di sovrapposizione simbolica delle due timai divine: l'esibizione delle armi come trionfo della pace sulla guerra – Pallade contro Ares – o come trionfo dell'amore sulla guerra – Afrodite vincitrice su Ares. L'identificazione allegorica Venus Pax, Minerva Pax, introduce lo slittamento della figura di Venere nella figura di Pallade, presente esplicitamente nella diretta ripresa dall'antico della Venere-Pace proposta da Francesco Laurana nella medaglia del 1463 di fig. 16. A partire

dalla fig. 3, Venere, alla nascita nuda, compare al centro del suo giardino in vesti allegoriche (fig. 6), per poi riapparire in veste di Lorenzo-Pallade nella fig. 13.

Da qui si dirama un percorso attraverso il quale l'immagine dell'Alma Dea, sempre mantenendo la postura stante (un braccio lungo il fianco e l'altro gesticolante), si presta a interpretare la figura dell'Abbondanza con cornucopia (figg. 11, 18, 19), della Pace che esibisce l'ulivo e le armi come trofeo – armi deposte, sottratte o appese a un arbusto (figg. 14, 15, 16, 17); e in ciò l'immagine di Venere viene a fondersi con le immagini di Fortuna e di Pallade.

La liceità dello slittamento simbolico e figurale è garantita storicamente dal dato, riportato da diverse fonti, secondo cui sull'impresa di Giuliano nella famosa giostra del 1475 compariva una Pallade Citerea – ovvero una Minerva Venere – su bronconi accesi, suo emblema: immagine protettrice ma anche evocazione sublimata di Simonetta.

La trama della tavola non si tesse soltanto per immagini che cambiano veste, ma anche per vesti che trasfigurano le identità primarie: in fig. 4 la “ventilata veste” fa di Achille una ninfa, indistinguibile dalle altre fanciulle di Sciro. Non è tanto l'episodio mitologico, quanto la veste, la chioma ariosa, e la postura – ancora una volta la figura stante *P_I*, leggermente ruotata – che determinano la pertinenza dell'immagine di Achille tra le ninfe. Anche Dafne, nell'istante in cui viene afferrata da Apollo (fig. 12), è investita dal soffio vitale che gonfia la veste della Ninfa; la prepotente vitalità semantica di questo engramma è tale da non arrestarsi neppure nell'attimo del passaggio alla rigidità vegetale: quando sta già mettendo radici nel grembo dell'accogliente Madre Terra, e già dalle sue braccia lignee germogliano le prime fronde (figg. 20, 22), l'immagine della fanciulla è ancora agitata nel movimento delle vesti e dei capelli.

Ancora da uno spunto della *Pallade con il centauro* dipende un percorso di progressione dinamica che si dipana attraverso le figure della sezione in basso a destra della tavola (e che ancora una volta scavalca e smentisce la rigida distinzione di genere maschile/femminile): il gesto di Pallade-Lorenzo, che doma la bestia afferrandola per i capelli (fig. 13), prosegue nello slancio erotico di Apollo verso Dafne, ormai incatturabile (fig. 20), ancora più esasperato, retoricamente enfatico e vano nella posa successiva in sequenza della fig. 22.

Anche in altre sequenze presenti nella tavola, le figure sono associabili tra loro per le movenze delle braccia; ma, mentre il braccio sinistro sembra funzionalmente deputato a delineare la postura, il braccio destro è attore del gesto eloquente.. Tra le figg. 3, 6, 13, 11, 14, 15, 17, 19 la progressione dinamica procede dalla seducente compostezza della Venere cosiddetta “pudica” – pudicizia smentita dal contesto erotico in cui è iscritto lo stesso gesto in fig. 5 – all’invito della Signora del giardino in fig. 6, alla determinata prepotenza sul centauro della Pallade (fig. 13); e ancora la presentazione della cornucopia delle figg. 11, 19, diventa esibizione dell’elmo guerresco in figg. 15, 16, 17.

A questo punto dell’analisi si va delineando in modo sempre più chiaro una distinzione necessaria all’interno dell’inventario di forme gesti posture raccolte nell’Atlante, in particolare si rende necessaria un’articolazione tipologica che parta dall’idea warburghiana di *Pathosformel* ma che dia ragione della diversità di intensità semantica e di registro comunicativo tra *Pathosformel* (F), postura (P) e gesto eloquente (G).

Warburg definisce in modo esplicito la *Pathosformel* (F) come identificazione nell’immagine di forma e contenuto in una superiore unità di valenza espressiva, al di là delle modificazioni stilistiche: “gesto al grado superlativo” che trova proprio in quella forma – non in altre – la sua rappresentazione esemplare (Introduzione a *Mnemosyne*). *Pathosformel*, secondo Salvatore Settis, è parola ossimorica in quanto fonde nello stesso termine il movimento del pathos e la rigidità della formula-schema. *Pathosformel* è dunque una marca impressa e riemergente nella tradizione culturale occidentale e, in quanto tale, se non istintiva, pur tuttavia sempre facilmente leggibile. Le formule di pathos coinvolgono tutto il corpo e hanno un significato costante all’interno di un codice culturale: saranno, ad esempio, le formule iconografiche dell’ingresso della ninfa, dell’estasi della menade, della depressione del malinconico, della disperazione della dolente, dell’aggressione violenta.

Altra cosa sono le posture (P), insistentemente ricorrenti nelle stesse composizioni anche cronologicamente distanti, che designano uno status e non un pathos e in cui si può notare un protagonismo del corpo nella sua icasticità, fino al limite dell’esibizione anatomica: ad esempio, convenzioni posturali saranno quella della maestà (del sovrano come della Vergine), la figura stante attorno a cui ruota la sintassi dell’opera, la figura maschile in posa, di scorcio o di spalle, il vecchio curvo nelle scene funerarie.

Una definizione più puntuale e semanticamente contestualizzata andrà conferita invece al gesto eloquente (G) *actio pro verbo* che ha una dote comunicativa contingente, e può desementizzarsi fino a risultare inintelligibile. Il ‘gesto eloquente’ non coinvolge tutto il corpo ma, sia esso allegorico, rituale, cerimoniale o convenzionale, si concentra sui movimenti della mano: ad esempio, gesti eloquenti saranno l’invito espresso dal palmo della mano rivolto verso l’esterno, l’offerta o l’accoglienza del braccio proteso, l’indicazione del dito puntato, l’insegnamento segnalato dalle tre dita della mano destra.

Si nota come spesso il gesto eloquente, deputato alla mano destra, può conferire dinamismo e significati diversi a una stessa postura: nella tavola 39 l’esempio più chiaro è ancora il caso della progressiva ‘animazione’ della figura femminile stante, proprio in forza dei movimenti del braccio destro: la Venere nuda, che in fig. 3 alla sua nascita tiene il braccio destro ripiegato sul seno (a significare la seduzione, mimando la famosa statua della ‘Venere Medici’, cosiddetta ‘pudica’); in fig. 6, mantenendo la postura grazie all’identica posizione del braccio sinistro (che viene ad avere proprio funzione posturale), muove il braccio e la mano destra nel gesto invitante-ammaestrante della Signora del Giardino; ancora nello stesso assetto posturale, in fig. 13 – divenuta Pallade-Lorenzo – allunga ancor più il braccio destro nel gesto con cui doma il centauro; medesima postura mantiene slittando verso le immagini della Pace e dell’Abbondanza (figg. 11, 14, 15, 16, 17, 18, 19), laddove la mano destra ostenta armi o cornucopia, gesto semantizzante la figura mediante l’attributo.

Relazioni con le immagini del pannello precedente e seguente

La tavola 38 e la tavola 40 confermano alcuni dei temi-guida della 39, ripresentandoli attraverso immagini nuove, varianti della stessa luce di senso.

Il protagonismo della famiglia de’ Medici è nuovamente ribadito e palesato dall’effigie del Magnifico che campeggia in cima alla tavola 38 (in alto al centro): se la tav. 39, nel suo montaggio, concentra i momenti più significativi e drammatici dell’esistenza di Giuliano, il busto del giovane Lorenzo, realizzato nella bottega del Verrocchio (38.3), e quello presumibilmente tratto dalla sua maschera funebre, opera del Pollaiuolo (38.4), marcano, anche nella tavola 38, l’arco temporale teso tra la giovinezza e la morte del Magnifico. Nella sezione sinistra del montaggio possiamo ritrovare ancora i manufatti della vita cortese dei principi Medici: lo stemma mediceo diviene gioco nell’incisione per il coperchio da “bossolo” (38.14) mentre due giovani

danzano per gli effetti d'amore (38.15) in un'altra incisione della stessa serie di fig. 39.9. Eros è quindi presente anche in questa tavola, al centro della combinazione di figure, ma prima di essere celebrato in un'illustrazione del calendario Baldini (38.23), sulle cui pagine fiorisce la Ninfa di fig. 39.5, il demone è costretto a subire disarmo e punizione (38.8, 38.9, 38.12).

Amore trionfa anche in apertura del montaggio che segue della tavola 40, nel tondo di palazzo Medici-Riccardi (40.1); ma il clima di compiaciuta seduzione in cui danzavano i figli di Venere è turbato dalla rumorosa presenza di Dioniso (40.16, 40.17). Come se il pathos annunciato dai rapimenti, nella sezione destra di tav. 39, proseguisse nella tavola successiva: attorno alla figura centrale con l'affresco di Dafne e Apollo di Baldassarre Peruzzi (40.6), vediamo dispiegarsi scene di aggressione violenta. La bestialità del centauro – immagine che compare in un tondo di Palazzo Medici-Riccardi (40.2) – in tav. 39 domata da Pallade-Lorenzo, qui non ha freni, e il gesto del braccio teso che afferra non è più il gesto pacificatore della dea della sapienza bensì l'atto feroce dei soldati della Strage degli innocenti (40.19, 40.21, 40.8).

*La numerazione delle singole riproduzioni contenute nelle tavole fa riferimento alla numerazione dell'edizione dell'Atlante Vienna 1994.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA luav
Venezia • settembre 2018



la rivista di **engramma**
anno **2000**
numeri **1-4**

Raccolta della rivista di
engramma del Centro studi
classicA | Iuav, 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.