

Meleagro e la donna disperata

Claudio Franzoni

2 Giugno 2026

Una mostra è bella perché pone problemi, non perché li risolve una volta per tutte. È quello che vediamo nella piccola-grande mostra aperta alla Fondazione Rovati di Milano, [Storia di un gesto. Il mito di Meleagro dall'arte classica a Warburg, a Picasso](#), a cura di Salvatore Settis (13 maggio-2 agosto 2026).

Una piccola mostra perché si svolge in sole tre sale, e neppure tanto ampie. Una grande mostra perché affronta – concentrandosi su un caso specifico – problemi teorici che riguardano la storia dell'arte, e non solo. Il caso specifico è quello del mito di Meleagro: il bimbo è appena nato e subito le Moire – divinità che conoscono il destino – fanno sapere alla madre che la sua sorte è legata a quella di un ceppo di legno; Altea lo sottrae allora dal focolare e lo conserva ansiosamente. L'impresa più importante del giovane una volta cresciuto sarà la partecipazione a una imponente battuta di caccia contro il cinghiale che infestava i dintorni della città greca di Calidone. Tra gli altri eroi impegnati contro la belva c'è anche l'atletica Atalanta: è a lei che Meleagro vorrebbe donare la pelle del cinghiale, ma gli zii materni gliela prendono. L'eroe li uccide, suscitando così l'ira della madre Altea, che getta il ceppo nel fuoco e lascia morire il figlio.

La sala principale è dedicata a questo mito, o meglio a un sarcofago di età imperiale che ne racconta gli episodi cruciali: una scultura testimoniata a Firenze nel palazzo Ramirez de Montalvo fino al 1909, e oggi – quanto alla parte centrale – di proprietà della famiglia Brenta-Torno. Se questa sala, attraverso i rilievi del sarcofago (e in particolare di una delle figure femminili), affronta la “storia di un gesto” nell'antichità classica, la seconda ne racconta gli sviluppi dal Medioevo fino al Novecento. Tra i due ambienti, un terzo è dedicato ad alcune tavole del grandioso (e incompiuto) progetto che Aby Warburg intitolò col nome greco della Memoria: *Mnemosyne*, l'“atlante illustrato” con cui lo studioso tedesco si proponeva di mostrare l'incidenza delle “forme espressive dei trasporti estremi dell'emozione” coniate dai Greci sulla “memoria collettiva” dal Rinascimento in avanti. Insomma, due sale dedicate a due diversi ambiti cronologici, e una terza –

come una sorta di cerniera – incentrata sullo sfondo teorico che guida l'osservazione dell'uno e dell'altro. Detto altrimenti: l'orizzonte del metodo e i tempi della storia.



Aby Warburg, Atlante delle immagini Mnemosyne, ricostruzione della tavola 44 (1929) a cura di Axel Heil e Roberto Ohrt (2020). © The Warburg Institute, Londra / fluid. Foto Tobias Wootton.

Collocato su un piano leggermente rialzato, disteso su un'unica linea, adeguatamente restaurato, il sarcofago Brenta-Torno offre la fresca suggestione delle forme antiche fermate nel candore del marmo. Dono naturale (o "miracolo") solo in apparenza, la straordinaria capacità degli artisti greci di narrare storie attraverso immagini fu esito in realtà di una tradizione artistica messa a punto e

rifinita per generazioni. Questa maestria divenne preziosa nella Roma di età imperiale quando il passaggio dalla pratica dell'incinerazione a quella dell'inumazione rese frequente l'uso di grandi casse marmoree decorate con sculture sulla fronte e sui lati corti.



*Fronte di sarcofago con Meleagro sul letto di morte e altre scene
(c. 170-180 d.C.). Collezione Brenta-Torno, Milano, Londra, New York Foto Daniele Portanome.*

Per decorare i sarcofagi la mitologia antica offriva un'ampia gamma di soggetti, specie quando consentiva di saldare il destino di singoli individui a un racconto tragico quale quello di Meleagro. Concentrata soprattutto nella capitale, si trattava in generale di una produzione seriale, ma sempre di alta qualità: non per nulla durante il medioevo, molti sarcofagi antichi furono reimpiegati per sepolture aristocratiche in tante città italiane (offrendo di fatto le rispettive sculture all'attenzione degli artisti). Ormai più di quarant'anni fa, fu proprio Salvatore Settis a promuovere una stagione di studi di ampiezza internazionale proprio su questo argomento.

La mostra milanese si concentra dunque su alcuni sarcofagi con la storia di Meleagro, e in particolare su quello Brenta-Torno (c. 170 d. C.) perché esso presenta un dettaglio speciale: una breve iscrizione, incompleta ma databile al XIII secolo, segno che in quel momento il pezzo era oggetto di reimpiego e quindi ben visibile. Il bassorilievo principale presenta la scena del compianto: disteso sul letto funebre, l'eroe è affiancato da un uomo in piedi (forse il padre) e da alcune figure femminili piangenti. Una di esse - questo il fulcro dell'intera esposizione - è la "donna disperata": spalancando le braccia all'indietro, la veste discinta e i capelli scarmigliati, si protende verso Meleagro.



Fronte di sarcofago con Meleagro sul letto di morte (c. 170-180 d.C.), particolare. Collezione Brenta-Torno, Milano, Londra, New York. Foto Daniele Portanome.

La “donna disperata” e i sette sarcofagi col mito di Meleagro che ne ripetono lo schema sono sottoposti nel catalogo a una serrata disamina da parte di Maria Luisa Catoni; nel 2013, la studiosa aveva curato per Feltrinelli un saggio a più voci incentrato proprio sui sarcofagi di Meleagro (anche quelli con il trasporto del corpo dell’eroe hanno inciso profondamente sulla storia dell’arte rinascimentale).

Siamo davanti a una “formula di *pathos*” – come le chiamò Warburg – quelle forme coniate dagli antichi in cui si rapprende e coagula un’esperienza emotiva intensificata; questi “superlativi antichi del linguaggio gestuale”, sosteneva lo studioso tedesco, ebbero il destino di errare nel tempo e nello spazio, ripresentandosi ogni qualvolta fosse necessario restituire la tensione drammatica di una scena.

Il percorso dei saggi del catalogo a questo punto si dirama in due direzioni differenti, all’indietro rispetto all’epoca del sarcofago, in avanti verso il Medioevo e la modernità. Catoni, dopo aver analizzato minuziosamente la rara iconografia, giunge alla conclusione che essa sia estranea alla sintassi della scena con Meleagro sul letto di morte, e abbia perciò un’origine differente. Ecco il senso della presenza in mostra di una coppa d’argento da Pompei in cui Semele genera Dioniso: su questo oggetto prezioso la figura femminile che compie i movimenti della “donna disperata” sarebbe dunque una levatrice.

Complessa sin dall’antichità, la vita di questo schema iconografico sembra proseguire dal XIII secolo in poi: Nicola Pisano, Giotto, Domenico Veneziano,

Giuliano da Sangallo, fino a Picasso, in *Guernica*. Soggetti diversi, gradazioni patetiche differenti, ripetuti scostamenti formali. Come aveva scritto Ernst Cassirer: nel corso dei secoli, le “formule di *pathos*” servono da “recipienti ... in cui progressivamente si riversa sempre un nuovo contenuto”.

Il meccanismo della mostra procede senza intoppi, basato com'è su un'ipotesi più volte ribadita nel catalogo, che cioè il “gesto” della figura femminile che “si slancia in avanti gettando le braccia all'indietro” sia “artificiale e altamente convenzionale”.

"Gesto"? Mi chiedo se questa sia la parola giusta per le immagini di cui stiamo parlando, se sia convincente usare lo stesso termine per indicare - mettiamo - la mano che alternando le dita compone le "corni", e i movimenti delle figure femminili sui sarcofagi col compianto di Meleagro. Al di là dei rispettivi contesti d'uso e delle ovvie distanze di senso, infatti, la natura dell'uno e degli altri è radicalmente diversa: il primo (e tutti i suoi simili) ha un ruolo essenzialmente comunicativo, i secondi innanzitutto espressivo. Ma non basta: il primo consiste in un singolo atto, per quanto a lungo possa essere mantenuto, i secondi si articolano in una sequenza. Momentaneo l'uno, durativi gli altri. Il primo - diciamo così - è una parola, gli altri sono frasi.

Ecco uno spazio di riflessione che implicitamente viene offerto dalla mostra alla Fondazione Rovati: quanto siamo in grado di padroneggiare l'universo del corpo e della sua gestualità? Nell'introduzione al *Mnemosyne* Warburg chiamò in causa ripetutamente la relazione tra la storia dell'arte e il “linguaggio gestuale”, ma come non notare lo sbilanciamento tra i due piani? Da un lato una disciplina ben consolidata, dall'altro un ambito dai contorni piuttosto generici. “Linguaggio gestuale”: possiamo ancora cavarcela così?

In Grecia e a Roma numerosi passi letterari ci confermano che le protagoniste dei compianti erano soprattutto le donne, con atteggiamenti ritualizzati e codificati (come è provato anche nel Mediterraneo di età moderna); a volte i comportamenti femminili colpivano per i loro eccessi e si stigmatizzava, tra gli altri, il *femineus ululatus* (nel lutto antico c'era anche un versante sonoro esasperato, come ricorda tra le altre cose Maurizio Bettini nel saggio in catalogo).

Ma lo scultore del sarcofago Brenta-Torno non vuole affatto spiegarci il rituale del compianto, piuttosto cerca di simulare un pianto che si svolge nell'“abisso di passato” del mito: ecco le vesti lacerate, i seni esposti, i capelli strappati delle donne attorno a Meleagro. Forse gli importava indicare quale grado di parentela avessero con lui, o quale fosse la loro età, ma gli interessava ancora di più

risposta del pubblico (a cominciare dai suoi clienti). Nella scena centrale del sarcofago, insomma, non era in gioco tanto la narrazione, quanto l'immedesimazione con il dolore di una morte mitica in cui si rispecchiava una morte reale. Le donne attorno a Meleagro sono corpi squassati da una sofferenza ingovernabile: per loro non c'è "spazio del pensiero", ma l'impulso a riversare un urto emotivo nei movimenti corporei. Come le parole latine da cui derivano, anche le nostre "commozione" ed "emozione" conservano l'immediata coincidenza di movimenti e stati d'animo.

Alle donne del bassorilievo non è consentita l'azione (il "gesto"), ma una reazione senza controllo. E a chi guarda non servono didascalie, ma atteggiamenti del corpo pienamente comprensibili. Tale doveva essere - plausibile e decifrabile poiché già visto - il "gesto" della donna protesa verso il letto funebre di Meleagro.

Una conclusione provvisoria: un conto è riconoscere nella "donna disperata" un ben preciso schema iconografico (che ha una sua ripresa incontestabile in Nicola Pisano), un altro è considerarlo un'"invenzione" artistica (sganciandola di fatto dalla storia del corpo). Gli artisti antichi e Nicola Pisano adottano lo schema perché sanno che quel complesso di movimenti è familiare per il loro pubblico. Detto altrimenti: per secoli quel preciso schema iconografico è stato abbandonato (come è successo del resto per altri), ma nel frattempo la tradizione corporale da cui è stato selezionato ha proseguito il suo corso.



Possiamo intraprendere un'altra strada per comprendere meglio la figura femminile al centro della mostra alla Fondazione Rovati. Tra i milioni di immagini disponibili sul web, un settore speciale è costituito dalla Stock Photography: migliaia e migliaia di fotografie, ordinate per argomento, sono a disposizione a pagamento. Le sezioni più interessanti sono quelle che collegano direttamente comportamenti, sentimenti e immagini, e rivelano nessi che sono evidentemente scontati nella comunicazione odierna (prima di tutto quella pubblicitaria). Un grande "atlante delle immagini" quasi sempre schiacciato sul presente (perché destinato a un uso commerciale), ma immemore solo in apparenza. "Un gesto è sempre quello dell'altro, dell'antenato", scriveva ormai molti anni fa Jean-Loup Rivière: che ne siamo o meno consapevoli, siamo una sorta di archivio di comportamenti corporei.

Tra le figure della "gioia" a disposizione presso diverse agenzie di Stock Photography si riconosce facilmente la sequenza motoria al centro della mostra milanese, ma come figura di un'emozione positiva estrema: braccia all'indietro, testa rovesciata. Sembra proprio questo il complesso di movimenti compiuti dalla giovane cavallerizza di un circo nel racconto breve di Kafka, *Auf der Galerie* (1919) che "con le braccia spalancate e la piccola testa all'indietro vuole condividere la sua felicità con tutto il circo" (... mit ausgebreiteten Armen, zurückgelehntem Köpfchen ihr Glück mit dem ganzen Zirkus teilen will...).



Una figura femminile del Compianto di Niccolò dell'Arca a Bologna e un momento della proclamazione di Miss America 2014.

Si dirà che siamo davanti al contrario di quanto si voleva dimostrare, ma non è così. Warburg (e altri prima di lui) – lo spiega Giovanna Targia nel catalogo della mostra – aveva osservato il fenomeno dell’“inversione energetica”, ciò che accade quando polarità emotive estreme finiscono per presentare uno stesso esito (nel corpo, prima ancora che nelle immagini). Questo esito è, dal punto di vista di chi guarda, un esito schiettamente visivo: il corpo, infatti, è il primo Grande Disegnatore di immagini.

Il volto e le braccia di una neoletta miss America si scuotono in maniera simile a quella di una delle donne che piangono la morte di Gesù, nelle sculture di Niccolò dell’Arca a Bologna, nel secondo Quattrocento. Anche la scompostezza, in un certo senso, ha le sue regole o, per meglio dire, i suoi limiti che combaciano con la struttura stessa del corpo e i suoi meccanismi motori.



Particolare da Niccolò dell'Arca's lamentation over the dead Christ. A film by Óscar Parasiego and Otto Lowe for © Factum Foundation.

Ma il *Compianto* di Niccolò dell’Arca ci offre un altro esempio utile: la donna che accorre verso il cadavere di Gesù disteso a terra, e urla e agita le braccia. Non ci sono dubbi: non ha niente a che fare con lo schema iconografico del sarcofago in

mostra, ma appartiene alla stessa famiglia di reazioni motorie da cui è stata estratta quella “formula di *pathos*”. In altre parole: due episodi irrelati nella storia dell’arte, strettamente imparentati nella storia del corpo.

E a proposito di memoria (di memoria collettiva) non è venuta l’ora di porsi nuove domande su una storia ancora in gran parte da scrivere, cioè sui modi con cui gli uomini costruiscono – perlopiù inconsapevolmente, ma inevitabilmente – una tradizione ininterrotta di gesti, di movenze, di atteggiamenti, di dispositivi mimici?

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.

Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)



STORIA DI UN GESTO

Il mito di Meleagro
dall'arte classica
a Warburg, a Picasso

Fondazione
Luigi Rovati