DOPPIOZERO

Gesù mori come Meleagro

Claudio Franzoni

26 Settembre 2013

A volte anche le storie complicate possono essere avvincenti. Quella che lega assieme le figure di Achille, Meleagro e Cristo – da qui il titolo del libro curato da Maria Luisa Catoni, con saggi di Luca Giuliani, Salvatore Settis, Carlo Ginzburg e della stessa curatrice – lo è certamente. Coinvolgente è l'avvicendarsi di personaggi come Giotto, Giuliano da Sangallo, Luca Signorelli, Raffaello e altri ancora. Ma è soprattutto avvincente la doppia trama che attraversa il volume e prima ci introduce nella bottega dell'artista permettendoci di «spiarlo da dietro» (Giuliani), poi ci fa entrare nel laboratorio degli storici dell'arte; le domande sulla nascita delle iconografie si intrecciano così con i problemi riguardanti la loro trasmissione e interpretazione.



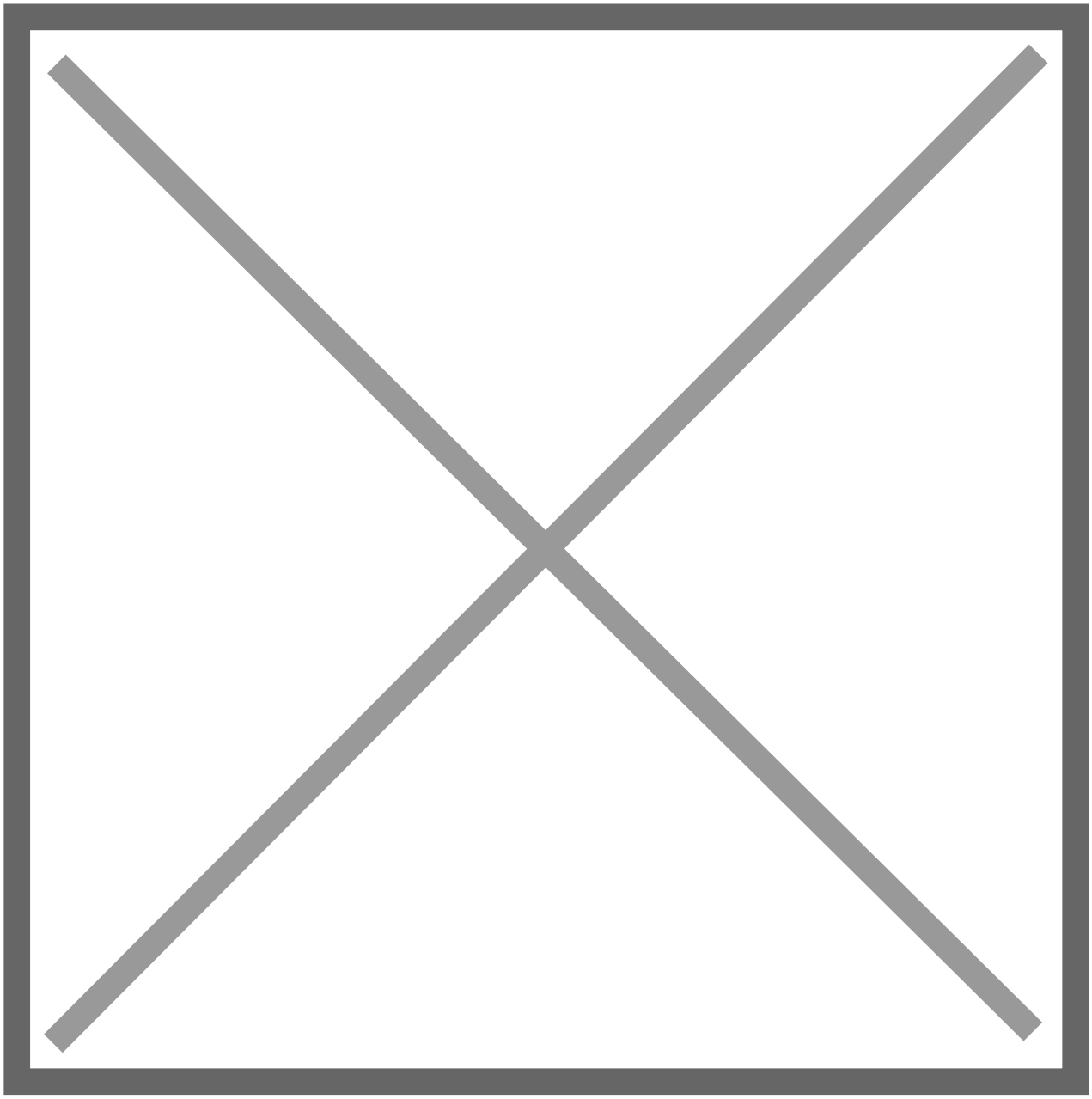
Tutte le riflessioni del volume gravitano su una ben precisa tipologia monumentale, quella dei sarcofagi marmorei prodotti a Roma dal II sec. d. C.; hanno ragione Giuliani e Settis a sottolineare l'importanza di questo impegnativo genere di sepoltura – su cui tanto studieranno gli artisti moderni – per la storia dell'arte europea: «il Rinascimento ebbe la sua culla in una tomba», come recita una frase di André Jolles ricordata da Settis.

Giuliani ricostruisce con rigore filologico la genesi dell'iconografia di Achille sui sarcofagi antichi: gli scultori di un'officina del II sec. d. C. presero spunto da scene delle *Tabulae Iliacae*, bassorilievi che illustravano i poemi omerici accostando fittamente immagini e didascalie. Le soluzioni compositive proposte sui sarcofagi

di Achille incisero sulla formazione di un’altra iconografia, quella di Meleagro. Secondo il mito, Meleagro venne ucciso dalla madre per aver causato la morte degli zii materni dopo l’impresa del cinghiale di Calidone (degli eroi greci non venivano ricordate solo le buone azioni). E allora la commovente scena di Achille che, col capo reclinato e la mani intrecciate, siede accanto a Patroclo esanime servì da modello per quella del compianto di Meleagro.



La morte dell’eroe cacciatore è al centro di un’altra serie iconografica sui sarcofagi, quella che raffigura il trasporto del corpo: su questo momento e su quello, già citato, del compianto, riflettono i saggi di Catoni e Settis. Catoni si concentra su una delle figure della scena di compianto, quella donna che, in preda a un dolore incontenibile, irrompe scarmigliata con le braccia all’indietro, quasi gettandosi su Meleagro. Vediamo questo emblema della disperazione anche sul magnifico sarcofago ora nella collezione Torno a Milano, ma già in palazzo Montalvo a Firenze. Provenienza decisiva per spiegare l’attenzione riservata alla «donna disperata» dagli artisti medioevali e rinascimentali: una figura femminile col medesimo schema compare anche tra le madri della *Strage degli Innocenti* che Nicola Pisano scolpì sul pulpito di Siena attorno al 1265; potremmo trovarci davanti a una delle più antiche e documentate derivazioni dall’antico nella tradizione occidentale. L’artista venne attratto da quelle che Aby Warburg chiamerà *Pathosformeln*, «formule genuinamente antiche di un’intensificata espressione fisica o psichica»: schemi creati dall’arte classica che consentivano ora di recuperare uno spazio espressivo inesplorato, perché gli spettatori potessero rivivere empaticamente le storie dei Vangeli. Non stupisce riconoscere lo stesso «indimenticabile gesto espressivo della disperazione» nella figura di san Giovanni della *Deposizione* di Giotto agli Scrovegni.



Anche Catoni pone la questione della genesi delle iconografie antiche, tanto più importante per le «formule di *pathos*», in quanto dotate di una carica espressiva attiva (e perciò comprensibile) a distanza di secoli, e giunge alla conclusione che lo schema della «donna disperata» appare per la prima volta nella sua forma compiuta proprio sui sarcofagi di Meleagro. Rimane aperto il problema della formazione delle Pathosformeln stesse, se cioè il loro conio sia esito di una studiata invenzione d'artista o, piuttosto, dell'elaborazione di forme già esistenti nel linguaggio della presenza fisica, depositate nella memoria gestuale di una cultura. Mentre gli strumenti per l'analisi delle immagini negli ultimi decenni si sono affinati e messi a prova, tanto rimane da fare sul terreno della gestualità nei

suoi meccanismi interni e nel rapporto con la sfera delle forme artistiche.

L’analisi che Settis compie del testo figurativo e delle fasi di elaborazione della Pala Baglioni di Raffaello dimostra, se ce ne fosse bisogno, che i capolavori non nascono da una miracolosa «ispirazione», ma da una laboriosa riflessione su altre immagini e su altri testi (nel caso di Raffaello quelli di Leon Battista Alberti, che aveva lodato proprio un sarcofago di Meleagro); e la comprensione dei capolavori non consiste nella celebrazione del «genio», ma nella paziente osservazione dell’itinerario compiuto dall’artista. Anche Raffaello, componendo il *Trasporto di Cristo* (Pala Baglioni) della Galleria Borghese, si confrontò con una Pathosformel presente nei sarcofagi con il trasporto di Meleagro: il «braccio della morte» che pende verso terra a indicare un corpo senza vita, schema riconoscibile anche nella *Deposizione* di Caravaggio o nel *Marat* di David.

Achille, Meleagro, Cristo. C’è una quarta figura che, apparsa in modo discreto nelle pagine precedenti, prende il sopravvento nel saggio di Ginzburg, quella di Warburg. Luca Signorelli aveva dipinto alle spalle della *Deposizione* di Orvieto un finto rilievo col trasporto del corpo di Gesù come per dichiarare che tra le proprie fonti c’era anche un sarcofago di Meleagro; Warburg, in una tavola dell’Atlante Mnemosyne isolò questo dettaglio separandolo dalla *Deposizione* e depotenziando il senso della *Pathosformel*. Separazione causata dalla «tensione irrisolta» tra prospettiva storica e prospettiva morfologica che caratterizza lo studioso amburghese: «un progetto come *Mnemosyne*, nato sotto il segno della morfologia, aveva obiettivi pancronici ma si basava su una presentazione acronica – non anacronistica». È trasparente qui la presa di distanza dalla lettura di Warburg che propone Georges Didi-Huberman e che oggi va per la maggiore. Come conclude Ginzburg, «l’impresa di Mnemosyne rimane difficilmente decifrabile, nonostante il tentativo, fatuo e compiaciuto, di addomesticarla riconducendola alle mode correnti. Ma le mode passano».

L'articolo è precedentemente apparso su La Domenica *del* Sole 24 Ore

---

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

