

Trasmissione iconografica: verso una classificazione tipologica

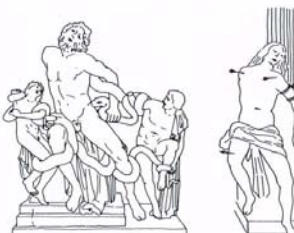
di Marco Coppolaro



Sarcofago con scene di battaglia. Roma, Villa Borghese.



Giovanni Maria Falconetto, Affreschi di Casa Trevisani-Lonardi a Verona.



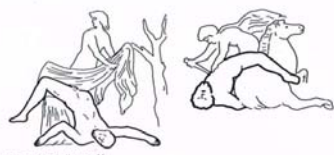
Laocoonte. Roma, Musei Vaticani.



Paolo degli Agostini, Madonna col bambino e i santi Giovanni Battista e Sebastiano (particolare). Napoli, Capodimonte.



Sebasteion con il matricidio di Oronte. Roma, Musei Vaticani.



Legge di Raffaello, stacchi.



Cinquecento. Roma, Musei Vaticani.



Raffaello, Farnese. Roma, Musei Vaticani, Stanza della Segnatura.



Raffaello, disegno preparatorio per la Calliope del Farnese. Verona, Albertina.

G. Agosti – V. Farinella, I quattro casi di deduzione

Nella ricerca di una suddivisione tipologica dei casi di trasmissione iconografica, Giovanni Agosti e Vincenzo Farinella teorizzano una classificazione dei casi di deduzione iconografica dall'antico, ponendo due premesse importanti: la prima riguarda la verifica della necessità di ricorrere a modelli antichi per giustificare un certo schema iconografico, che nasce dalla certezza che «non esistono precedenti immediati nella tradizione»; la seconda, invece, si riferisce all'indispensabile valutazione delle reali possibilità di conoscenza del modello antico di riferimento da parte dell'artista, anche attraverso suoi derivati (stampe, calchi, disegni, etc.), ed è qui che ci verranno in aiuto la storia e la geografia.

Fissate queste premesse, la classificazione promossa si articola in quattro differenti possibili casi di deduzione, analizzati attraverso degli esempi specifici e riproposti anche graficamente in uno schema che ne facilita la comprensione:

1) *Deduzione da uno schema iconografico costituito da più figure.*

Questo primo caso viene esemplificato ricorrendo ai chiaroscuri «all'antica» dipinti da Giovanni Maria Falconetto sulle due facciate di *Casa Trevisani-Lonardi* a Verona: l'artista, per rendere una scena di *Romanorum Victoria*, utilizza un gruppo di figure provenienti da un antico sarcofago romano con scene di battaglia che in quel periodo si trovava a San Pietro. Falconetto ha usato le figure poste alle due estremità del rilievo, eliminando completamente la parte centrale. Tralasciando le piccole variazioni applicate alle fisionomie, agli armamenti e al vestiario delle figure, «ciò che il pittore mantiene inalterato è lo schema complessivo, i singoli rapporti tra le figure della composizione».

2) *Deduzione da uno schema iconografico costituito da una sola figura.*

Il secondo caso trova riscontro in un San Sebastiano che Paolo degli Agostini, pittore veneto attivo a Napoli nel secondo decennio del Cinquecento, inserisce in una sua composizione sacra, deducendolo dalla figura del sacerdote troiano *Laocoonte*, appartenente al gruppo

scoperto solo qualche anno prima (1506). L'iconografia è ripetuta con una fedeltà che si può definire assoluta: la posizione delle gambe e del braccio sinistro, così come la torsione della testa, rispecchiano perfettamente il modello; il braccio destro, invece, legato al lato opposto della colonna, non è visibile agli spettatori, confermando l'estrema fedeltà al gruppo marmoreo antico, che era stato rinvenuto proprio con la figura centrale mutila di questo braccio.

3) *Deduzione da uno schema iconografico costituito da una sola figura, con modifiche tali da non alterare la sostanza dello schema.*

Tale deduzione viene individuata nella figura di un caduto riverso sul proprio cavallo, stuccato in controparte su un pilastro delle Logge raffaellesche, che ha a modello il cadavere di Egisto presente nei sarcofagi antichi con il matricidio di Oreste. Tuttavia, si possono notare delle leggere variazioni che potrebbero portarci a dubitare rispetto alla veridicità della deduzione: la diversa piegatura del braccio destro, la totale mancanza di quello opposto e la diversa inclinazione del capo. A questo punto, però, ci viene in aiuto un altro stucco, posto a pochi metri di distanza dal precedente che, facendo da «prova di contesto», riproduce in maniera invariata la parte della scena del sarcofago in cui compare il cadavere di Egisto abbandonato sul trono di Agamennone. «È assicurato così che all'ideatore degli stucchi fosse noto e presente lo schema del sarcofago».

4) *Deduzione da uno schema iconografico costituito da una sola figura, dove le variazioni introdotte alterano la sostanza dello schema.*

Il quarto caso di deduzione pone in rapporto l'Arianna del Belvedere con una delle Muse affrescate da Raffaello sulla parete del *Parnaso*, nella cosiddetta Stanza della Segnatura. A prima vista questo nesso iconografico sembra improponibile, date le notevoli differenze tra le due figure, riguardanti sia la posizione che la resa del panneggio. Tuttavia, questa volta a fare da «prova di contesto» è un disegno preparatorio dello stesso Raffaello, raffigurante la Calliope del Parnaso, conservato all'Albertina di Monaco. La Musa della poesia epica denuncia in questo disegno una chiara relazione con l'Arianna, dimostrando che l'artista ebbe presente la scultura del Belvedere nell'ideazione della sua figura.

Va ricordato che negli ultimi due casi proposti, i quali presentano variazioni sul modello più o meno incisive, l'individuazione di «prove di contesto» è indispensabile prima di indicare un caso di deduzione iconografica.

Il criterio guida, che secondo lo schema proposto dovrebbe «presiedere al discernimento della veridicità delle deduzioni», è quello della «sovrapposibilità delle immagini» senza sfociare, però, in una intransigente «modellizzazione geometrica, come si è fatto con successo nel caso delle forme naturali (cristalli ovviamente, ma anche foglie e conchiglie)».

Tuttavia, lo schema di Agosti e Farinella, pur essendo un buon punto di partenza, risulta eccessivamente ingabbiato in una relazione di tipo "modello-copia", tralascia i rapporti forma-contenuto, e non considera le relazioni tra significante e significato che incidono fortemente sui meccanismi di trasmissione. Tenendo in considerazione questi ulteriori elementi possiamo arrivare ad una classificazione più dettagliata dei casi di trasmissione iconografica. È bene ricordare che ogni caso di trasmissione necessita di uno studio a sé, quindi, queste suddivisioni tipologiche, seppur utili, non vanno considerate come qualcosa di chiuso e risolutivo, ma come una sorta di mappa orientativa che potrà essere ampliata e rivista alla luce di nuovi e più accreditati studi.

Bibliografia

G. AGOSTI, V. FARINELLA, *Calore del marmo. Pratiche e tipologie delle deduzioni iconografiche*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. SETTIS, vol. I, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1984, pp. 375-444.

C. TONINI, *Meccanismi di trasmissione: deduzione iconografica e reinterpretazione*, in *L'originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*, a cura di M. CENTANNI, Milano, Mondadori, 2005, pp. 109-138.

C. GINZBURG, *Mostrare e dimostrare. Risposta a Pinelli e altri critici*, in «Quaderni storici», 50 (Agosto 1982), p.707.