

## Trasmissione iconografica: problematiche, criteri generali

di Marco Coppolaro



*Mater Matuta. Capua, Museo  
Provinciale Campano.*

Nell'ambito dello studio del rapporto tra passato classico (riferito al mondo greco-romano) e epoche post-classiche, la cosiddetta trasmissione iconografica rappresenta, con ovvio riferimento alle arti figurative, una materia affascinante e complessa al tempo stesso, non è semplice infatti capire come iconografie antiche si siano tramandate per secoli, ora in maniera precisa e puntuale, ora con lievi rimaneggiamenti formali e/o semantici, a volte addirittura con radicali stravolgimenti di significato. Questo campo di studi, pertanto, risulta in bilico fra due competenze disciplinari, l'archeologia e la storia dell'arte post-antica, questa particolare condizione contribuisce a renderlo abbondantemente intricato.

Analizzando i criteri generali che riguardano i

meccanismi di trasmissione iconografica, metteremo in luce tutte le problematiche che riguardano l'individuazione della trasmissione in sé, infatti, numerosi sono gli elementi che concorrono a complicare il "prestito" iconografico, intralciando un corretto discernimento. Questi processi non sempre sono lineari e non sempre è possibile ridurli a una relazione di tipo "modello-copia", numerosi sono i fattori culturali, geografici e antropologici che li ispessiscono, rendendoli particolarmente complessi.

Molti artisti nella realizzazione di opere d'arte figurativa ebbero come esempio e guida schemi iconografici o singole figure antiche, adatte a essere riproposte con immutato effetto patetico, in quanto «corpi caldi in azione»; molteplici studiosi, infatti, rintracciano nei marmi antichi il «calore della vita». L'individuazione di queste traslazioni iconografiche e il loro studio, pertanto, non sono rivolti a una mera catalogazione di fonti, ma alla comprensione dell'uso che gli artisti fecero dell'arte antica.

Prima di tutto è importante capire fino a che punto è necessario individuare un precedente antico per giustificare una certa iconografia, se per un determinato schema è possibile rintracciare nella tradizione dei precedenti immediati, è a questi che bisogna rimandare, tenendo sempre presente, inoltre, la possibilità «che esso sia stato cavato dalla vita», in

questo caso si abbandona la pista della trasmissione iconografica «per spingersi verso la psicologia dell'espressione e il vocabolario dei gesti».

Discutendo circa i debiti degli artisti rinascimentali verso l'antichità e la conseguente fioritura di quello che egli definiva «stile all'antica», Ernst H. Gombrich teorizza, sulla falsariga delle teorie letterarie, due diverse modalità di ripresa dei modelli restituitici dalla tradizione greco-romana: *imitazione e assimilazione*.

Con il termine *imitazione* si fa riferimento a una citazione pressappoco letterale dal modello antico, che rasenta i confini della copia. Come esempio di *imitatio* fedelissima, Gombrich prende in considerazione un rilievo rappresentante una scena di battaglia eseguito da Bertoldo di Giovanni per Palazzo Medici; l'opera, infatti, si presenta come una ricostruzione e integrazione di un rilievo classico, lacunosamente conservato su di un sarcofago romano, ricoverato attualmente nel Camposanto di Pisa. Il particolare di un soldato riverso sopra il cavallo steso a terra, in una posizione non usuale, è riproposto dall'artista con una lieve modifica rispetto all'originale, ponendosi come prova lampante di una fedeltà quasi assoluta al modello.

L'*assimilazione*, invece, è intesa da Gombrich come una «libera modificazione del modello», che l'artista appunto assimila, migliorandolo, adattandolo, e manipolandolo in base alle proprie esigenze compositive e alle proprie capacità artistiche, «senza umiliarsi a copiare nessuna delle figure»; questa *assimilazione* avviene talvolta in maniera tanto compiuta «da rendere impossibile provare la derivazione». Giulio Romano viene indicato come tipico rappresentante di questa modalità di ripresa del modello, una delle sue opere più famose è la *Battaglia di Costantino contro Massenzio*, realizzata all'interno di una delle stanze volute da Giulio II, la cui decorazione continuò con la salita al soglio pontificio di Leone X. La direzione dell'impresa fu affidata in principio a Raffaello, i lavori nell'appartamento posto al secondo piano del Palazzo Apostolico continuarono anche dopo la morte del maestro grazie all'impegno dei suoi allievi. L'opera, infatti, è attribuita alle mani di Giulio, uno dei migliori allievi dell'Urbinate, ed è un'audace rievocazione di una battaglia romana, tanto da guadagnarsi anche le lodi del Vasari:

«[...] la quale opera, per i feriti e i morti che vi si veggiono, e per le diverse e strane abitudini de' pedoni e cavalieri che combattono, aggruppati, fatti fieramente, è lodatissima [...] ell'è stata gran lume a chi ha fatto cose simili doppo di lui; il quale imparò tanto dalle colonne antiche di Traiano e d'Antonino che sono in Roma, che se ne valse molto negli abiti de' soldati, nell'armadure, insegne, bastioni, steccati, arieti, ed in tutte l'altre cose da guerra [...]» (VASARI 1550, pp. 529-530).

Da questo passo si evince chiaramente, che la cosa che più affascina il Vasari, oltre ai vari ed elaborati atteggiamenti dei guerrieri, sono le conoscenze archeologiche che Giulio ha inserito nel dipinto, derivate dalle colonne coclidi visibili in Roma. Lasciando da parte questo spiccato ma generico gusto antiquario, quello che ci interessa maggiormente è la derivazione delle formule iconografiche: due sono le fonti antiche rintracciate, un rilievo traiano dell'Arco di Costantino rappresentante l'esibizione delle teste mozze ai nemici, e il sarcofago con scena di

battaglia cosiddetto *Piccolo Ludovisi*, attualmente conservato nel Museo Nazionale Romano. Il rapporto, con i suddetti modelli antichi, è evidentissimo nella deduzione dell'imperatore a cavallo nell'atto di attaccare i nemici, ma Gombrich va oltre, individuando una vasta serie di *assimilazioni*: le pose dei caduti, il loro posizionamento rispetto alla scena centrale, il groviglio di corpi davanti all'eroe che incede a cavallo nascondono, a suo dire, una serie di interessanti variazioni rispetto al modello, introdotte da Giulio per dissimulare la derivazione. Il metodo principale usato per camuffare i modelli antichi è l'inversione, l'escamotage della *contre-épreuve*, infatti, viene rintracciato dall'autore in molte figure presenti all'interno della composizione.

«Giulio si sentiva sufficientemente padrone dell'anatomia e del movimento per eseguire le variazioni sugli antichi temi e persino per migliorarli con l'aiuto degli studi dal vero. [...] egli segnò un miglioramento rispetto ai modelli, accrescendo la complessità delle varie interdipendenze e ad un tempo rendendo la scena più razionale» (GOMBRICH 1973, pp. 182-183).

Gombrich continua la trattazione dell'argomento con una carrellata di esempi di *assimilazione* di modelli antichi riscontrabili nella carriera artistica di Giulio Romano. Tuttavia, essi diventano sempre più astratti e ipotetici nonché eccessivamente generalizzanti: basta un «atteggiamento artificioso», una «elegante torsione» o una «sinuosità», per ricondurre questa o quella figura a un'iconografia relativa a un modello classico, con un criterio che appare quantomeno approssimativo; ma proprio in questa generalizzazione egli individua una delle caratteristiche del processo assimilativo:

«Questo breve elenco [si riferisce a tutti gli esempi di assimilazione riscontrati nelle opere di Giulio Romano] basterà a spiegare in linea di principio quella che si può definire assimilazione in quanto differenziata rispetto all'imitazione. L'assimilazione richiede un certo grado di generalizzazione; l'artista deve imparare come si crea una figura in grado di realizzare l'idea ch'egli ha dello stile classico» (GOMBRICH 1973, p. 185).

Questa distinzione (imitazione/assimilazione) pur essendo di una certa utilità, non è scevra da carenze e punti deboli. Il concetto di *assimilazione* risulta vago e di difficile riscontro, sarebbe complicato discernere questo fenomeno dalla pura invenzione di una formula iconografico-compositiva in via del tutto svincolata da precedenti antichi, si potrebbe cadere nella trappola di facili forzature, riconducendo a modelli classici miriadi di soluzioni iconografiche. L'*imitazione*, che da Gombrich viene definita in senso quasi spregevole, andrebbe meglio esplorata e approfondita. Per parlare di trasmissione iconografica occorre definire dei criteri più garantiti, che a loro volta vanno verificati su coordinate storiche e geografiche. Il modello antico deve essere concretamente riconoscibile in una determinata formula compositiva o figura, seppur con un certo margine di flessibilità. Sarebbe, infatti, un errore altrettanto grande passare da un'eccessiva generalizzazione a un filtro rigido e intransigente, che ci distoglierebbe dall'individuazione di gran parte dei casi di trasmissione.

Parlando di trasmissione iconografica possiamo distinguere un livello di *consumo* da un livello di *riuso*.

Quando il modello iconografico antico interviene nella pratica artistica a un *livello di consumo* vuol dire che «lo schema antico è reimpiegato, per tradizione costante, senza alcuna coscienza, ancora, della sua origine classica». Si tratta di formule iconografiche “nate” nell’arte antica che, per «tradizione continua», si sono tramandate nei secoli con ininterrotta fortuna. L’insieme di tutte queste caratteristiche rende difficile, nella maggior parte dei casi, ricostruire con precisione i nessi e le dinamiche. Un esempio di tipo iconografico che fa da radice a una «lunga catena iconografica» è riscontrabile in un’invenzione figurativa dell’arte greca, il cui precedente più antico, databile intorno al 460 a.C. circa, fu realizzato da uno sconosciuto artista in una statua che ebbe grande fortuna e fu successivamente copiata e imitata. La figura è quella di una donna seduta con le gambe accavallate, che poggia il gomito destro sulla gamba, e alla rispettiva mano cede il volto pensieroso, leggermente reclinato. Non sappiamo se questo “tipo” nacque dal nulla, oppure, come è più probabile, ebbe alla base un prototipo ugualmente scultoreo, o magari un dipinto su tavola di cui non ci è giunta testimonianza. Di sicuro c’è che questa figura è Penelope che, afflitta per il mancato ritorno di Odisseo, medita sulla sua condizione di donna che vive in solitudine pur di restare fedele al marito lontano, e sulle difficoltà che questa decisione le comporta. L’identificazione del personaggio, che ha alimentato un acceso dibattito tra gli studiosi, era evidente agli antichi per il suo inserimento in un gruppo di figure che ci è noto tramite lastre di terracotta e pitture vascolari sulle quali è rappresentata l’intera scena. Alle spalle di Penelope, che siede nella posizione di meditazione innanzi descritta, troviamo la vecchia nutrice Euriclea, mentre, davanti alla fedelissima moglie, atteggiata nella consueta posizione, troviamo Telemaco, sullo sfondo un telaio non lascia alcun dubbio circa l’identità delle figure. Quest’immagine di Penelope in atteggiamento pensieroso avrà subito una vasta e duratura fortuna, prestandosi ad altre figure mitiche che si rendono riconoscibili grazie all’aggiunta di determinati attributi: una pittura parietale pompeiana, databile al I sec. d.C. circa, raffigura Medea nella medesima posizione di Penelope, con i suoi figli di fronte, i quali giocano sotto lo sguardo vigile del precettore; l’infanticida, che con molta probabilità medita sul terribile delitto del quale di lì a poco si sarebbe macchiata, è resa riconoscibile grazie a una spada poggiata sulle gambe. Lo stesso tipo iconografico fu adottato in epoca romana per rendere l’immagine della *Provincia capta*, «piegandolo a simboleggiare la dolorosa sottomissione delle popolazioni che, dopo esser state sconfitte dai Romani, venivano da essi integrate nella compagine imperiale». In questa ininterrotta «catena iconografica», della quale abbiamo analizzato solo alcuni «anelli», si inserisce l’incisione della *Melancholia* di Albrecht Dürer che propone lo stesso atteggiamento cogitabondo descritto per le figure precedenti, aggiungendo una folta serie di attributi. Questa soluzione iconografica continuerà a far sentire la sua influenza, ora in maniera chiaramente riconoscibile, ora con un uso più dissimulato.

Risulta evidente che, nell'ambito del *livello di consumo*, l'artista che si inserisce in questa cosiddetta «catena iconografica», salvo casi eccezionali, non è cosciente del fatto che la ripresa di una determinata formula rimonti, attraverso una tradizione continua e ininterrotta, a un prototipo classico, avendo generalmente egli come punto di riferimento uno degli ultimi anelli di questa «catena» immaginaria, quello a lui più prossimo.

I meccanismi del *livello di consumo* appena descritti si contrappongono a quelli, altrettanto ricorrenti nella pratica artistica, del *livello di riuso*, dove gli schemi vengono prelevati da un preciso modello classico in maniera diretta, in un'ottica di discontinuità. Importa sottolineare, comunque, che esistono dei livelli intermedi, che possono porsi a metà strada rispetto ai due poli del *riuso* e del *consumo*.

In riferimento al rapporto tra figure/schemi iconografici antichi e capacità espressivo-emozionale, Aby Warburg coniò il termine *Pathosformel* (formula di pathos). Esistono, infatti, nella tradizione figurativa classica immagini «semanticamente ambivalenti», che si prestano a essere riutilizzate anche in ambiti culturali nettamente differenti, poiché attraverso i loro schemi iconografici, e quindi i gesti e le posture, sono in grado di rappresentare dei precisi stati emozionali. Una data iconografia, quindi, identificata sin dall'antichità con una determinata condizione espressivo-emotiva, «entra in un repertorio di convenzioni comunicative ed espressive, fino a diventare figura tipologica», prestandosi a essere ripresa e reiterata. Le *Pathosformeln*, possono essere conseguentemente definite come "catalogo" di formule iconografiche specifiche, atte a esprimere determinate cariche emotive tramite la loro eloquenza espressiva. L'iconografia del trasporto del cadavere di Meleagro può essere considerata un esempio di trasmissione di una *Pathosformel*: la rappresentazione delle scene di questo mito è molto diffusa nella decorazione dei sarcofagi romani, in particolare la scena relativa al trasporto del corpo senza vita del personaggio mitico; il braccio inerte del cadavere è formula di pathos, fulcro espressivo-emotivo dell'inerzia mortale, espressione formale di un pathos intenso. Questa *pathosformel*, il corpo senza vita con il braccio pendulo, la ritroviamo nel Rinascimento nell'ambito dell'iconografia del Cristo dopo la morte in croce: dalla raffaellesca *Pala Baglioni*, passando per la *Deposizione di Cristo* del Caravaggio, arriviamo alla *Morte di Marat* del pittore neoclassico Jacques-Louis David.

«Il termine *Pathosformel* definisce l'impressione nella memoria (individuale, sociale, culturale) di forti emozioni che si fissano in particolari formule gestuali, legate spesso a esperienze o a rituali ancestrali. La forma dell'immagine intrattiene un rapporto inscindibile con il suo significato espressivo: forma e contenuto stanno in una relazione necessaria, capace di superare i limiti delle convenzioni stilistiche e il linguaggio specifico di una determinata epoca» (MAZZUCCO 2005, p. 147).

È nell'ambito di quella che possiamo definire come una sorta di sua teoria dell'immagine che Aby Warburg, con speciale riferimento alle *Pathosformeln*, parla di una modalità di trasmissione iconografica da lui chiamata *engramma*.

«Il ricorso ad una *Pathosformel* in una composizione artistica può essere frutto di un diretto e consapevole utilizzo di modelli antichi, per esempio attraverso la mediazione del disegno da sculture e rilievi. Ma allo stesso modo – a volte allo stesso tempo – è proprio l'urgenza espressiva a determinare la scelta di una formula (o la riemersione di un engramma) che, impressa nella memoria, comunica quel pathos» (MAZZUCCO 2005, p. 148).

Il termine *engramma* è preso in prestito da una definizione data, nel 1908, dal neurologo Richard Semon nel suo studio *Mneme*, secondo la quale, ciascun evento esperienziale agisce sulla materia cerebrale lasciando su di essa una traccia-engramma: l'analisi che Semon applica alla materia nervosa dell'individuo viene estesa da Warburg alla memoria culturale. Warburg, uno dei più attenti studiosi della storia della tradizione classica, sostiene che il passato può riemergere per tracce mnestiche, l'*engramma*, nell'accezione warburghiana, è un simbolo-immagine in cui si riconoscono una carica energetica e un'esperienza emotiva che rimangono impressi nella memoria culturale. In questo senso va letto il significato di forme, simboli e motivi dell'arte classica nelle età post-classiche: come segni forti, carichi di senso, capaci di incidere la tabula della memoria culturale, disegnando una mappa delle costanti della cultura figurativa occidentale.

Maria Bergamo propone un caso di riemersione iconografica per *engramma* da rintracciare nell'iconografia della *Madonna in trono con il Bambino*: tale motivo iconografico sembra essere scontato e non problematico, come se esistesse da sempre in una dimensione che possiamo definire quasi astorica. La Maestà, ovvero l'immagine di Maria in trono con il Bambino in grembo, che diventa canonica nelle pale rinascimentali, presenta elementi compositivi essenziali fissi, i quali non variano al variare dei contesti storico-culturali: la centralità e frontalità della Vergine, il suo atteggiamento maestoso e regale, l'imponente trono/seggio, l'eloquenza dei gesti, l'ampio velo e l'esibizione solenne del Bambino che si presenta in un'infinita varietà di posture. In un percorso retrospettivo alla ricerca dell'origine di questo tipo iconografico, che raggiunge la sua massima fioritura nel Rinascimento, ritroviamo un precedente importante nelle pale duecentesche raffiguranti la Vergine in trono con il Figlio; le Maestà del Duecento, a loro volta, denunciano legami con modelli rintracciabili nel tipo iconografico bizantino della Madonna *Theotokos*, che si afferma in seguito alla definizione della doppia natura di Cristo, avvenuta nell'ambito del Concilio di Efeso (431 d. C.). Maria è colei che garantisce la seconda natura del figlio, ovvero quella umana. Lo schema iconografico della Vergine in trono col Bambino trova numerosi precedenti nel pantheon pagano, il quale è popolato da grandi divinità femminili che esprimono la loro potenza vitale e mortifera: Demetra, Cibele, Iside, Ecate, i vari volti, insomma, della Grande Madre che presiede all'origine del mondo, al ciclo della vita e delle stagioni. Osservando, ad esempio, una scultura in pietra del V sec. a. C. raffigurante Demetra, conservata al Louvre, ritroviamo tutte le caratteristiche tipiche della Madonna in Maestà: la frontalità, la regalità, l'imponente seggio, il bambino in grembo. Echi di questa iconografia si riscontrano anche nelle icone della Mater Matuta, divinità femminile dell'aurora, di origine italica, molto venerata in epoca ellenistico-

romana (la fortuna iconografica della Mater Matuta sembra riconducibile al mito di Eos, dea greca dell'aurora, la cui iconografia in epoca classica ed ellenistica è molto diffusa in contesti funerari). La maggior parte delle immagini della Mater Matuta ci sono note grazie ai ritrovamenti effettuati nell'area del santuario a lei dedicato a Capua, l'iconografia prevede una donna seduta frontalmente, in posa maestosa, con in grembo uno o più bambini, a volte fasciati altre nudi, in alcuni casi il bambino si presenta «fasciato come una larva, ambiguamente sospeso tra lo stato di inerzia del neonato e l'immobilità della morte». Questo ci fa pensare a una doppia valenza della dea: da un lato è colei che dà la fertilità, la vita, e fa rinascere il giorno e la luce; dall'altro la stessa vita a lei ritorna dopo la morte. Figura mortifera e vitale allo stesso tempo, accoglie in grembo il corpo del figlio morto, lo stesso corpo che ha generato. Questa dimensione della Mater Matuta, il suo essere madre di vita e di morte, la ritroviamo nell'iconografia cristiana della Madonna, nei due tipi della Maestà e della Pietà: nel primo la Vergine tiene in grembo il figlio che ha avuto grazie a lei natura umana; nel secondo, la stessa, accoglie il corpo del figlio morto sulla croce. Questo nesso è particolarmente evidente in due opere di Giovanni Bellini: *Madonna in trono adorante il Bambino dormiente* e *Pietà Donà delle Rose*: nella prima il bambino dorme disteso sulle ginocchia della madre, un sonno che sembra alludere al destino della passione; mentre, nella seconda lo ritroviamo adulto e senza vita ritornare sulle stesse ginocchia materne. Secondo Bergamo, la commistione tra lo schema iconografico della Maestà e quello della Pietà, che si collega ai culti delle divinità di vita e morte come quello della Mater Matuta, emerge per *engramma*, infatti, come detto precedentemente, queste forme antiche, emotivamente ed espressivamente cariche, riemergono senza ragioni razionali concrete, come tracce mnestiche impresse nella memoria culturale dell'Occidente.

## 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.
- M. BERGAMO, *Matrici classiche della "Madonna in trono": dalla tipologia all'archetipo e ritorno*, in *L'originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*, a cura di M. CENTANNI, Milano, Mondadori, 2005, pp. 227-245.
- M. CENTANNI, *L'originale assente*, in *L'originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*, a cura di M. CENTANNI, Milano, Mondadori, 2005, pp. 1-42.
- E. H. GOMBRICH, *Lo stile all'antica: imitazione ed assimilazione*, in *Norma e Forma. Studi sull'arte del rinascimento*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1973, pp. 178 -188.
- K. MAZZUCCO, *Coordinate di metodo. Un esempio: Aby Warburg*, in *L'originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*, a cura di M. CENTANNI, Milano, Mondadori, 2005, pp. 43-74.
- G. NEUMANN, *Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst*, Berlino 1965, pp. 133-36.
- A. PINELLI, *Storia dell'arte. Istruzioni per l'uso*, Roma, Editori Laterza, 2009, pp. 35-68.
- D. SACCO, *Mimesis e tradizione classica*, in *L'originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*, a cura di M. CENTANNI, Milano, Mondadori, 2005, pp. 43-74.
- S. SETTIS, *Continuità dell'antico*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale*, Secondo Supplemento 1971-1994, vol. II, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1994, pp. 250-260.
- S. SETTIS, *Immagini della meditazione, dell'incertezza e del pentimento nell'arte antica*, in «Prospettiva», 2 (1975), pp. 4-18.
- 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.

Iscrizioni aperte  
Associazione Bloomsbury



OSCOM osservatorio di  
comunicazione formativa

G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*, in *Le opere di Giorgio Vasari*, a cura di G. MILANESI, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 1998, ristampa anastatica dell'edizione Sansoni del 1906, Tomo I pp. 293-320, Tomo V pp. 523-559.

A. WARBURG, *L'ingresso dello stile ideale anticheggiante nella pittura del primo rinascimento*, in *La rinascita del paganesimo antico*, a cura di G. BING, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1966, pp. 283-307.

A. WARBURG, *Dürer e l'antichità italiana*, in *La rinascita del paganesimo antico*, a cura di G. BING, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1966, pp. 193-200.