

condario da trasformarsi in un supporto atto a reggere uno scudo (*MN* 1933,1110.16), sono Marte, Minerva, Apollo, Ercole, Roma, *Virtus*.

Verifica dell'UdA

Per verificare le competenze acquisite dagli studenti attraverso l'UdA il docente può scaricare alcune immagini di monete romane di età repubblicana e imperiale sulle quali compaia la raffigurazione del vinto, attingendo nuovamente al database del British Museum, e metterle a disposizione degli studenti attraverso la piattaforma digitale utilizzata per la condivisione dei materiali con la classe. Sulla base delle informazioni apprese, gli studenti potranno preparare una breve scheda descrittiva dei soggetti, inserendoli nelle diverse categorie tematiche che sono state illustrate a lezione ed evidenziando come essi siano portavoce del modo di considerare il vinto nella società romana.

Possibile selezione di monete da utilizzare per l'attività pratica:

- Quinario di C. Fundanio, 101 a.C. (*MN* 1949,0403.29);
- Quinario di T. Clelio, 98 a.C. (*MN* 1901,0407.196);
- Denario di P. Fonteio Capitone, 55 a.C. (*MN* R.8763);
- Aureo di Claudio, 41-45 d.C. (*MN* R.6504);
- Asse di Vitellio, 69 d.C. (*MN* R.10285);
- Sesterzio di Tito, 77-78 d.C. (*MN* R1935,0404.7);
- Denario di Commodo, 183-184 (*MN* R.14176);
- Sesterzio di Caracalla, 210 d.C. (*MN* 1872,0709.791);
- Aureo di Gordiano III, 244 d.C. (*MN* 1933,0414.14);
- Aureo di Aureliano, 270-275 d.C. (*MN* 1964,1203.140);
- Aureo di Probo, 276-282 (*MN* 1896,0608.80);
- Solido di Costantino II, 337-340 (*MN* 1974,0904.5);
- Solido di Arcadio, 394-402 d.C. (*MN* 1994,0401,41.11).

Claudia Perassi
Università Cattolica Milano

BIBLIOGRAFIA

- A. Calò Levi**, *Barbarians on Roman Imperial Coins and Sculpture*, New York 1952.
- I.M. Ferris**, *Enemies of Rome. Barbarian Through Roman Eyes*, Sutton 2000.
- C. Heitz**, *Alles bare Münze? Fremdarstellungen auf römischem Geld*, in "Bonner Jahrbücher" 206 (2006), pp. 159-230.
- A. Savio**, *Monete Romane*, Roma 2002.
- P. Zanker**, *I barbari, l'imperatore e l'arena. Immagini di violenza nell'arte romana; Le donne e i bambini barbari sui rilievi della Colonna Aureliana*, in *Un'arte per l'impero. Funzione e intenzione delle immagini nel mondo romano*, Milano 2002, pp. 38-62; 63-78.

Storie che curano (3)

Gli autoritratti di Dürer e di Miró

Luigi Tonoli

IL RACCONTO DI SÉ COME STRUMENTO DI CURA, ANCHE ATTRAVERSO LA RAPPRESENTAZIONE PITTORICA SI CONCLUDE CON GLI AUTORITRATTI DI DÜRER E DI MIRÓ.

Anche in pittura si può raccontare il proprio vissuto. Nell'autoritratto il pittore dà forma alla memoria e al desiderio. Mette in relazione i fatti del passato. Entra in rapporto con il sé allo specchio. E il mostrarsi è una modalità di significazione, una risposta al "Chi sono io?". Come si diceva, l'ostensione di sé rende conoscibile anche il proprio mondo¹, indica la direzione dello sguardo. Rivela l'intenzionalità.

L'autoritratto, in particolare, incarna lo sguardo altrui su di sé, ma anche il proprio sguardo su di sé (che del primo forse è l'interiorizzazione). Uno sguardo su di sé che «si materializza all'esterno in forma controllabile e manipolabile e può così sostituire lo sguardo di chiunque, altrimenti non controllabile e potenzialmente deludente. L'opera d'arte è quindi reinvenzione di uno sguardo altrui, ma di uno sguardo che questa volta non deluda»².

Anche nei ritratti sono presenti i tre elementi individuati nella narrazione: contenuti della vita, atto del rappresentare, esigenze dell'arte. E sono sempre in funzione dialogica: l'opera è, infatti, ri-narrazione (diversa nell'uguaglianza) di altre opere, dello stesso pittore o di altri artisti, ma richiede anche la ri-narrazione da parte dell'osservatore, che deve riconoscere il disegno dell'artista e tradurre il linguaggio delle immagini e dei simboli in linguaggio verbale.

1. F. Rella, *Negli occhi di Vincent. L'io nello specchio del mondo*, Feltrinelli, Milano 1998, pp. 12 ss. Al testo si fa riferimento anche per l'analisi degli autoritratti di A. Dürer.

2. M. Alessandrini, *Joan Miró e la reinvenzione del padre. Da un'ipotesi psicoanalitica all'esempio di un artista*, «Psychomedia telematic review», 15 aprile 2008.

PERCORSI DIDATTICI

Dall'ascoltare ed essere ascoltati di Beethoven, passiamo ora al vedere e all'essere visti di Dürer.

Gli autoritratti di Dürer



Il primo autoritratto che prendiamo in considerazione è del 1484 (Vienna, Museo Albertina).

In alto a destra si legge: «Ho fatto questo ritratto di me stesso davanti a uno specchio nel 1484, quando ero ancora un fanciullo».

Dürer ha 13 anni. Nel disegno non mostra ciò che vede. Indica (letteralmente) ciò che guarda. L'indice, infatti, è ri-

volto all'immagine di sé riflessa nello specchio. O allo specchio stesso.

Corrisponderebbe all'*incipit* di Rousseau: «Ecco il solo ritratto d'uomo, dipinto esattamente al naturale [...]».

L'«Ecco» di Rousseau corrisponde all'indice di Dürer.

Il disegno è fatto con la tecnica della punta d'argento, che non permette correzioni (si vede il dito troppo lungo, a esempio). Il ritratto è realizzato, dunque, all'impronta, senza artificio, «al naturale» (come scrive Rousseau).

I critici si sono chiesti che cosa veda. Forse importante è che cosa guarda.



Il secondo autoritratto è del 1491 (Erlangen, Universitätsbibliothek). Sono passati pochi anni dal precedente. Dürer ha 20 anni.

Guarda dritto l'osservatore. La posizione della mano e lo sguardo denotano preoccupazione. I lineamenti, contorti e

appesantiti, rivelano un'età maggiore rispetto a quella anagrafica: si sente vecchio. Lo sguardo frontale indica desiderio di rapporto fatico con l'osservatore. Richiesta di vicinanza? Comprensione?

Il fatto che il ritratto sia sul retro del disegno *La sacra famiglia* rivela il contesto di ricerca religiosa nell'arte e nella vita.

Dürer ora ha 22 anni (l'autoritratto è conservato a Parigi, Museo del Louvre). Siamo nel 1493.

Dürer è nell'imminenza del matrimonio, combinato dal padre e celebrato l'anno successivo.

Si rappresenta in abiti alla moda con in mano il fiore di



eringio, un tipo di cardo, e in alto è vergata l'iscrizione «*My sach die gat / Als es oben shtat*» («Le mie cose vanno come è deciso in alto»), a indicare la fede in Cristo o nella Provvidenza.

Il cardo rappresenta il peccato e le pene terrene, ma anche il lavoro a cui l'uomo è destinato dopo il peccato originale. E rimanda alla Pas-

sione di Cristo, alla corona di spine di Gesù. Simbolo e iscrizione sembrano rappresentare una posizione nuova rispetto al 1491. Si intravede la linea del desiderio: l'operosità e la fede.



Diverso l'*Autoritratto con guanti* conservato a Madrid (Museo del Prado). Siamo nel 1498. Il pittore ha 26 anni.

Ha ottenuto il successo con la pubblicazione di stampe dell'*Apocalisse*. Un viaggio a Venezia (1494-95) gli ha rivelato come in Italia gli artisti godano di maggior reputazione sociale, trattino alla pari con i potenti. Al

Nord, invece, l'artista rimane un artigiano.

Dürer si presenta come un signore (rinascimentale?) raffinato, elegante. Ogni particolare è curato. L'acconciatura, la barba, gli abiti, l'ambientazione. Nell'iscrizione sul davanzale si legge: «*1498. Das malt ich nach meiner gestalt / Ich war sex und zwenzig Jor alt / Albrecht Dürer*» («Ho dipinto secondo le mie sembianze quando avevo ventisei anni. Albrecht Dürer»). Se si confronta lo sguardo diretto all'osservatore con quello del 1491, si ha la percezione di maggiore sicurezza. Forse la consapevolezza di appartenere al mondo umanistico dell'aristocrazia del pensiero conosciuta a Venezia.

Nell'*Autoritratto con pelliccia* (Monaco, Althe Pinacothek) del 1500, il passaggio è significativo. In alto a destra si legge: «*Albertus Durerus Noricus / ipsum me propriis sic effin / gebam coloribus aetatis anno XXVIII*». Dürer dichiara di aver creato se stesso a propria immagine, all'età di ventotto anni, con colori appropriati, cioè definitivi, secondo natura.

Dürer sta entrando nella maturità. Ha avuto una certa



fortuna ed è famoso in Europa, ma decide di presentarsi secondo il modello del *Christus patiens*. La postura, la posizione della mano ricordano l'iconografia del "Sacro cuore". Gli occhi, infatti, fissi sull'osservatore, rivelano tracce di misteriosa sofferenza.

Però l'iscrizione ricorda la creazione dell'uomo raccontata nella Genesi. *Effingebam*: "plasmavo", come fa il vasaio nel suo laboratorio. Si può pensare non solo a una rappresentazione fedele dell'aspetto fisico, ma a una dichiarazione di realizzazione creativa della propria natura. Una sorta di riconoscimento del ruolo dell'arte e dell'artista. Forse anche una risposta al problema della sofferenza, come in Beethoven.



L'*Autoritratto nudo* (Weimar, Schlossmuseum) è del 1505.

È un disegno, molto realistico, a pennello su carta preparata con un colore verde di fondo, in cui si perde parte del braccio. Il corpo esce da una macchia nera. Nudo. Solo una reticella trattiene i capelli.

La testa si protende verso chi guarda, provocando una torsione nel corpo. Gli occhi fissano lo spettatore e, più ancora che nel caso precedente, rivelano la fatica compiuta.

Si tratta sempre di auto-osservazione e auto-valutazione. Come annunciato fin dal ritratto dei 13 anni. Da qui forse l'idea della nudità, non eroica, esposta senza vergogna (o forse, come in Rousseau, la vergogna esibita procura una sorta di piacere?).

Sembra esporre la semplice esistenza allo stato puro. Con invito all'attenzione per ciò che va oltre la contingenza e forse con richiesta di valutazione.

Negli anni successivi, infatti, i temi del tempo, della malinconia e della morte (frequente l'immagine della clessidra) sono ricorrenti nella sua produzione: si pensi alle incisioni *Il cavaliere la morte e il diavolo* (1513), *San Girolamo nello studio* (1514), *Melancholia I* (1514).



L'autoritratto del 1522 (Brema, Kunsthalle) è intitolato anche *L'uomo del dolore*. Ancora un corpo nudo. Stavolta seduto. Non più la torsione, ma muscoli rilassati in uno stato fisico di abbandono.

Sempre meno chiara la distinzione fra rappresentazione simbolica e ritratto realistico.

Nelle mani il flagello e la sferza della passione di Cristo. Ma il volto è molto diverso da quello del *Christus patiens* del 1500.

Se nei ritratti del 1500 e del 1505 si coglieva subito la provenienza della luce, qui si avverte, invece, che da sinistra proviene il vento che scompone i capelli.

Gli occhi sono torti e fissi proprio nella direzione da cui soffia il vento.

Lo sguardo sul mistero, che si presenta nella forma della brezza.

Se nel primo autoritratto lo sguardo era su di sé, nello specchio, ora l'oggetto dello sguardo è altrove. Verso un mistero.

Gli autoritratti di Dürer sono narrazioni e ri-narrazioni, in cui si avverte l'evoluzione dinamica di memoria e desiderio.

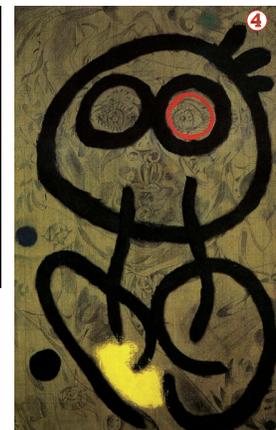
Nel primo lo sguardo è laterale, verso se stesso riflesso. Nei seguenti è frontale, verso l'interlocutore. Nell'ultimo di tre/quarti verso non si sa che cosa.

È chiaro, tuttavia, che il pittore, in tutti e tre i casi, si sta specchiando nello sguardo dell'osservatore e dà risposta al problema dell'identità, mostrando la trama della propria storia depositata nel corpo. Sporgendosi verso l'osservatore l'io diventa io, perché, immaginandosi visto, è costretto a comporsi in unità, per quanto provvisoria e frammentaria.

All'inizio si ha la dichiarazione di desiderio: il riconoscimento e la rappresentazione di sé. Progressivamente si dà forma e ordine ai risultati della ricerca, in veste di velata vulnerabilità prima intuita (1491), poi affrontata (1493, 1498, 1500), poi esposta nella sua nudità individuale (1505) e infine collocata in una logica universale (1522).

Si può, certamente, far riferimento alla biografia del pittore, ma il significato delle opere non sta tanto nella corrispondenza con il dato biografico, quanto nella forma e nell'ordine che esse danno alle tracce sensoriali, affettive, cognitive lasciate dagli eventi vissuti.

PERCORSI DIDATTICI



1 J. Miró, L. Marcoussis, *Ritratto di Miró*, 1938.

2 J. Miró, *Autoritratto I*, 1938.

3 J. Miró, *Autoritratto II*, 1938.

4 J. Miró, *Autoritratto I*, 1960.

Gli autoritratti di Miró

Lo si nota bene negli *Autoritratti* di Joan Miró, in cui la direzione dello sguardo sulla vita è reso metonimicamente con la rappresentazione degli occhi³.

Nell'esilio dalla Spagna durante la dittatura di Francisco Franco, Miró realizza, insieme al pittore L. Marcoussis, il ritratto di se stesso. L'incisione, del 1938, è densa di simboli. Non si ha più un sintagma riconoscibile, un volto con occhi, naso, bocca nell'ordine naturale (come in Dürer). I sintagmi si moltiplicano e si confondono. Siamo più vicini alla *Coscienza di Zeno* che alle *Confessioni* di Rousseau. Ci occupiamo, però, solo degli occhi⁴. Nel primo autoritratto, il destro è costituito da una stella, mentre il sinistro ha la pupilla vuota e bianca, come se fosse assente o cieco. I critici rilevano un'allusione alle due anime di Miró: quella visionaria, da un lato, protesa verso l'arte e il cosmo, e quella tormentata e malinconica dall'altro lato, immersa nella sensazione del vuoto, nella sfiducia e nell'indeterminatezza.

Nell'*Autoritratto I*, gli occhi sono inseriti in un contesto dai toni tragici. Nell'*Autoritratto II*, invece, sono ripresi in forma di sole fiammeggiante, tra stelle e pesci. Colori sereni, nello spazio buio dell'universo.

Miró conservò una copia dell'*Autoritratto I* e nel 1960 lo trasformò, cerchiando gli occhi, e creando una figura burlesca. L'immagine di sé si trasforma, e viene trattata con umorismo.

Qui la ri-narrazione è davvero evidente. Annota Miró: «Se vi è qualcosa di umoristico nella mia pittura, non è il risultato di una ricerca cosciente. Questo humor deriva forse dal bisogno di sfuggire al lato tragico del mio temperamento. È una reazione, ma involontaria»⁵.

L'atto di narrare se stessi, dunque, colloca le tracce della vita in rapporto di contiguità metonimica e le combina in

una trama. La catena degli eventi così costruita rivela un'immagine di sé come provvisoria metafora della propria identità ed espone il proprio mondo e la propria esperienza del mondo. A ritroso, la metafora finale di sé rende, dunque, riconoscibili allo stesso narratore le metonimie che l'hanno prodotta. Lo esprime bene P.P. Pasolini quando presenta se stesso in *Petrolio*: «Nel progettare e nel cominciare a scrivere il mio romanzo, io in effetti ho attuato qualcos'altro che progettare e scrivere il mio romanzo: io ho cioè organizzato in me il senso e la funzione della realtà; e una volta che ho organizzato il senso della realtà, ho cercato di impadronirmi della realtà [...]»⁶.

Pasolini come Beethoven.

Narrare di sé è crearsi il mondo dove vivere ancora. Ci si cura così: raccontarsi è dare a se stessi possibilità di vita.

Luigi Tonoli
Liceo "Leonardo", Brescia

3. Interessante metafora dell'importanza degli sguardi nel riconoscimento della trama si ha nel film *Blow up* di M. Antonioni (1966): un fotografo londinese, Thomas, osservando alcuni scatti fatti casualmente a quella che sembra una coppia di amanti in un parco, colpito dallo sguardo della donna, ne segue la direzione e intravede, nel folto della vegetazione, un volto e una pistola. Seguendo poi la direzione dell'arma, scopre un'ombra presso un cespuglio: il corpo dell'uomo che sembrava l'amante, probabilmente attirato dalla donna in quella zona del parco e ucciso dal misterioso complice della donna. Insomma, il protagonista, interpretando la direzione degli sguardi delle persone ritratte in fotografia, mette in ordine le immagini e riconosce la trama nascosta (<https://www.youtube.com/watch?v=Q62gRiUrylw>). Cfr. P. Brooks, *Trame, Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Einaudi, Torino 1995, p. 38.

4. Cfr. M. Alessandrini, *Joan Miró*, cit.

5. *Ibi*.

6. P.P. Pasolini, *Petrolio*, appunto 99, Einaudi, Torino 1992, p. 419. Per analisi del passo di Pasolini nell'ottica che qui interessa, cfr. F. Rella, *Negli occhi di Vincent*, cit., p. 44.