

DANÆ REVISITED

■
a cura di
Carlo Sala



Fondazione
Francesco
Fabbri

FFF—Exhibition

DANAE REVISITED

Villa Brandolini,
Pieve di Soligo (Tv)

6 maggio –
27 giugno 2021

**Mostra e catalogo
a cura di:**
Carlo Sala

Testi:
Monica Centanni
Maria Grazia Ciani
Lorenzo Gigante
Carlo Sala

**Coordinamento
organizzativo:**
Chiara Gugel
Chiara Pozzobon

Progetto grafico:
Metodo studio
(Paolo Palma,
Alessio Romandini)

Tutti i diritti riservati
© Fondazione Francesco
Fabbri Onlus
© Gli autori per i testi
Crediti fotografici
© Gli autori

Edito da
©2021 Edizioni
Francesco Fabbri

ISBN 978-88-94185-77-5

Stampa
Graficart, Resana (Tv)

Fondazione
Francesco Fabbri

Presidente:
Giustino Moro

**Consiglio
di Amministrazione:**
Alberto Baban
Cristina Da Soller
Bruno Dal Col
Graziano Lazzarotto
Raffaele Mazzucco
Cristina Pin

Segretario:
Alberto De Lucca

Comitato curatoriale:
Federico Della Puppa
Antonella Faggiani
Roberto Masiero
Adriana Rasera
Carlo Sala

Coordinatore:
Viviana Carlet

**Comitato scientifico
territoriale:**
Quirino Biscaro
Patrizio Bof
Aldo Bonomi
Luisa Cigagna
Maurizio Rasera
Renato Ruffini
Pierluigi Sacco
Ivano Sartor
Elita Schillaci
Roberto Siagri
Giovanna Segre
Paolo Zanenga

Saluti istituzionali

Nel centenario dalla nascita di Francesco Fabbri, in un anno particolarmente difficile per il mondo della cultura, siamo felici di proporre una mostra che lega una figura del territorio, come Antonio Bellucci, vissuto tra '600 e '700 e alcuni tra i migliori artisti contemporanei, che hanno accettato di mettersi in gioco per dare una lettura nuova al mito di Danae. Il dialogo che si crea tra il passato ed il presente, genera una polifonia di visioni pittoriche e concettuali che restituiscono un'immagine del ruolo della donna nella nostra società. Come di consueto, Fondazione Fabbri non si limita a celebrare il passato, ma lo usa come strumento di comprensione, indagine e analisi del presente, mettendolo in profondo dialogo con la contemporaneità. Abbiamo voluto fortemente riportare nel territorio un dipinto di questo artista per essere fruito dalla comunità locale come riapprodo ideale nei luoghi a cui fu molto legato, dove nacque il figlio e dove egli si spense. Un ringraziamento particolare va alla rivista Engramma del Centro studi Architettura Civiltà Tradizione del Classico, dell'Università IUAV di Venezia, per l'ampio lavoro di studi effettuato intorno alla figura del mito di Danae.

L'Amministrazione comunale di Pieve di Soligo è lieta e onorata di ospitare nelle settecentesche sale di Villa Brandolini, nel cuore del sito Unesco delle colline del prosecco di Valdobbiadene e Conegliano la mostra *Danae Revisited* organizzata dalla Fondazione Francesco Fabbri Onlus. La recente acquisizione da parte della fondazione dell'opera dell'artista Antonio Bellucci, ritraente Danae, oltre a costituire un segnale positivo verso la tutela e la salvaguardia di opere d'arte, è sicuramente da elogiare perché permetterà di ammirare l'arte di uno dei più rinomati artisti del '600 a livello europeo. Antonio Bellucci, artista veneto e internazionale si spense a Soligo nel 1726; può essere meritevolmente considerato erede della grande scuola veneta di pittura, ove il rapporto tra arte e paesaggio da sempre si fondono. L'intuizione degli organizzatori di fare dell'evento di presentazione al pubblico di questa opera come l'occasione di confronto con le generazioni contemporanee, costituisce un atto di coraggio e di grande valore artistico perché rinsalda il filo con la storia dell'arte da un lato e permette di aprire un dialogo sulla contemporaneità. Ringrazio Fondazione Francesco Fabbri e i curatori della mostra per il loro lavoro e per l'opportunità di questo evento in questo particolare momento storico.

Giustino Moro

Presidente Fondazione Francesco Fabbri Onlus

Stefano Soldan

Sindaco di Pieve di Soligo



con:



DANAË

5

Danae Revisited
Carlo Sala

8

**Da Tiziano
a Bellucci,
da Danae a Danae**
Lorenzo Gigante

12

Voci dal fondo
Maria Grazia Ciani

16

**Danae, figura
di Castità;
Danae figura
di Lussuria**
Monica Centanni

21

**Antonio Bellucci
DANAË**

29

**DANAË
Revisited**

Paola Angelini
Thomas Braidà
Chiara Calore
Nebojša Despotović
Luca De Angelis
Zehra Doğan
Barbara De Vivi
Matteo Fato
Christian Fogarolli
Alessandro Fogo
Oscar Giaconia
Giuseppe Gonella
Iva Lulashi
Luisa Mè
Giulio Saverio Rossi
Nicola Samorì
Davide Serpetti
Marta Spagnoli
Shafei Xia

Danae Revisited

Il mito come specchio del presente

di Carlo Sala

La figura di Danae è un *topos* visivo che partendo dall'antichità ha percorso buona parte dei nodi salienti della pittura occidentale attraverso le celebri declinazioni di autori come Rembrandt, Artemisia Gentileschi, Rubens e Tiziano, vero campione nell'approccio a questo tema. L'ultima trasposizione pittorica di grande rilievo del tema è stata quella realizzata da Gustav Klimt a cavallo tra il 1907 e 1908 (conservata alla Galerie Würthle di Vienna) per poi subire un sostanziale disinteresse da parte degli autori moderni a eccezione di qualche caso isolato come il dipinto *La pioggia d'oro* (1933) realizzato da Fausto Pirandello nel pieno fermento della Scuola Romana.

La mostra *Danae Revisited* vuole ricucire la frattura che si è creata tra questo peculiare mito e l'espressione contemporanea, presentando il lavoro di 19 pittori che si sono interrogati su quale possa essere il significato odierno di una narrazione che nei secoli ha assunto una pluralità di valenze. Danae è stata una 'cartina tornasole' della percezione del corpo della donna, passando dall'essere una proto-madonna a oggetto del desiderio, da personaggio vittima degli accadimenti a figura emancipata che esprime la sua femminilità.

L'acquisizione da parte di Fondazione Francesco Fabbri del dipinto *Danae* del pittore Antonio Bellucci (1654-1726) è stata il primo passo di questo progetto volto a creare una relazione dialogica tra passato e presente con l'obiettivo di vivificare il mito alla luce di una serie di istanze contemporanee. Il dipinto del Bellucci riprende il modello tizianesco, e in particolare la versione del Museo di Capodimonte a Napoli, testimoniando il grande interesse per i maestri veneti dell'inimitabile stagione cinquecentesca che tra il XVII e il XVIII pervase le corti europee. La tela narra la vicenda di Danae, figlia del re Acrisio a cui l'oracolo di Delfi aveva predetto che sarebbe morto per mano del nipote. Lo svolgimento narrativo avviene nella torre dove il padre ha rinchiuso la bella principessa:

siamo dinanzi all'improvvisa apparizione di Zeus sotto forma di pioggia d'oro che possiede la giovane e da questa unione nascerà Perseo. Il dipinto di Bellucci, pur partendo dal modello di Tiziano, testimonia il gusto del suo tempo attraverso una serie di elementi decorativi, dove spiccano per leziosità le rose poste sul giaciglio della donna.

Il progetto espositivo poggia le sue basi su tutta una serie di studi legati all'immagine che partono dalla fondamentale lezione di Aby Warburg e si dispiegano fino al pensiero di Georges Didi-Huberman e Horst Bredekamp. In particolare, Warburg nelle tavole del suo progetto incompiuto *Mnemosyne* ha creato un atlante dei *topoi* visivi dell'arte occidentale improntato su una "concezione dinamica della figurazione, dove schemi e gesti espressivi venissero classificati in gruppi morfologici e sottoposti ad analisi funzionale"¹. La nozione di *Pathosformel* ha dato un vero e proprio metodo analitico per approcciarsi alla meccanica dell'immagine che è scissa nella *Formel*, la struttura reiterata nel tempo, e il *Pathos*, il suo aspetto maggiormente evolutivo entro cui appaiono le principali innovazioni e corrispondenze con le nuove sensibilità del tempo a cui afferisce l'opera analizzata.

Lo studioso francese Didi-Huberman ha a lungo analizzato la complessità delle immagini, che nella sua visione condensano una pluralità di tempi, introducendo come chiave di lettura l'anacronismo – inteso come una *virtù dialettica* – per operare in una "storia delle immagini" che è una "storia di oggetti temporalmente impuri, complessi e sovradeterminati"² entro cui leggere i sintomi di culture e pensieri eterogenei. Se è vero che le ricerche artistiche sviluppate nell'ultimo secolo hanno provocato una profonda frattura con la tradizione e necessitano di nuovi paradigmi interpretativi, a maggior ragione tali nodi teorici rimangono una fondamentale premessa per approcciare le opere contemporanee che compongono la mostra *Danae Revisited*. Gli autori invitati hanno operato mediante una pluralità di concezioni stilistiche, iconografiche e visioni del mondo attraverso il pretesto del tema mitologico: taluni hanno posto l'attenzione su questioni prettamente sociali o politiche, altri han-

no dato grande enfasi alla propria vicenda personale, fino a coloro che si sono concentrati sul linguaggio.

Il percorso espositivo ha il suo inizio ideale nel colloquio tra la tela di Bellucci e l'opera *More of You* (2021) di Giuseppe Gonella (Motta di Livenza, 1984). Il dipinto di quest'ultimo è una declinazione del tema incentrata sull'aspetto erotico della scena, dove il volto della giovane Danae appare sdoppiato per raccontare la natura plurale di questa donna, sedotta e seduttrice al tempo stesso, in un gioioso turbinio dei sensi. La raffigurazione è basata sul contrasto tra un fondo nero – che indica il luogo dove la giovane è rinchiusa – e la folgorante luce divina che si riversa sul suo corpo.

L'artista cinese Shafei Xia (Shao-Xing, 1989) nel lavoro *Do you want to play with me* (2021) declina la vicenda attraverso uno spiccato senso dell'ironia, ergendo sé stessa al ruolo di principessa. La scena, ambientata in una casa delle bambole carica di surrealtà, vede Zeus impersonato da un leopardo che dispettosamente fa il solletico a Danae/Shafei intenta a fare il bagno. Dietro alla narrazione apparentemente ludica di *Not sellable sea* (2021), il collettivo Luisa Mè presenta un'opera dalla forte carica politica. I due artisti, Luca Colagiaco (Milano, 1990) e Francesco Pasquini (Pesaro, 1991), hanno creato un sapiente parallelismo tra lo sfruttamento del corpo della donna e quello del territorio naturale nell'epoca dell'Antropocene. La giovane è infatti ritratta in un paesaggio balneare, avvinghiata a un ombrellone che vuole richiamare i pali della *lap dance* dei locali notturni. Nicola Samorì (Forlì, 1977) ha realizzato un lavoro che appare come una meditazione sul destino stesso delle immagini. L'opera, *Beccatoio* (2021), è un affresco dove le gocce di pioggia attraverso cui si manifesta il divino sono realizzate per sottrazione attraverso delle scalfiture della materia, quasi fosse il primo passo per ancorarvi uno strato di calce e realizzare una nuova opera sopra la precedente. Le 'ferite' impresse sulla superficie del lavoro rimandano alla violenza dell'accadimento, e al contempo al carattere metamorfico delle immagini. Un ragionamento sullo statuto dell'opera è condotto anche da Matteo Fato (Pescara, 1979) nel dipinto

Ricevette una pioggia d'amore: non le piacque ma, con qualche straccio e rifacendo la fine, poteva andare (per tre secondi) del 2021. Il lavoro si espande nello spazio inglobando la cassa di legno – da anni parte della grammatica visiva dell'artista – che perde il suo usuale carattere funzionale. Una delle tele che compongono l'opera mostra il volto malizioso di una giovane donna che l'artista ha ritratto dal vero, determinando con la pittura un proprio punto di vista sul soggetto. Questa è altresì la condizione del fruitore dinanzi all'impossibilità di dominare per intero l'opera di Fato, che pian piano ne percorre i vari lati assecondando lo sguardo che compulsa la scoperta. La malizia del personaggio di Danae viene così traslata nell'essenza stessa di una pittura che 'scappa', e non si fa compiutamente afferrare. Anche Davide Serpetti (L'Aquila, 1990) ha lavorato in studio con la modella, traendone una serie di fotografie da cui è nato il dipinto *The Doors of Perception / Le Porte della Percezione* del 2021. Nell'opera Zeus non si manifesta in modo evidente e Danae assume una peculiare postura delle braccia attraverso cui sembra percepire in modo tattile la presenza divina. L'occhio dell'osservatore può rinvenire un bagliore fuori dai bordi della tela, nella foglia d'oro della cornice, dove il personaggio divino è relegato su un piano 'altro'.

Tra i lavori in mostra che indagano la condizione femminile, spicca *Yekbûn (Unity)* del 2020 di Zehra Doğan (Diyarbakır, 1989). Il dipinto dell'artista e attivista curda affronta le questioni di genere con la volontà di scardinare la posizione dominante del maschio eterosessuale all'interno della società. Al centro dell'opera spiccano due figure femminili (tutt'altro che remissive) che con i loro corpi formano un unico elemento, solido e robusto, a significare la forza delle donne che combattono – al pari dell'artista – per affermare i propri diritti. La pittrice di origine albanese Iva Lulashi (Tirana, 1988) negli anni ha costruito un proprio immaginario visivo che si è dipanato partendo da motivi vernacolari come frame di film e immagini memoriali dalle tinte sbiadite. In mostra ha proposto i dipinti *Plenilunio* e *IBIDEM* del 2019 che sono messi in relazione in modo da formare un ideale dit-

tico. Nella prima tela è evocata la prigionia di Danae, nella seconda la giovane appare come una donna sicura, pronta a diventare madre. La vediamo colta in una posa fiera che osserva lo spettatore, forte della consapevolezza di essere padrona del suo destino. Anche il lavoro di Christian Fogaroli (Trento, 1983) riflette sull'atto del guardare, partendo dalla considerazione (espressa, tra gli altri, dal critico John Berger nel suo *Ways of Seeing*, 1972) che nella tradizione dell'arte occidentale vi sono vari esempi di nudi femminili dove la figura è avulsa dalla narrazione interna al dipinto e il corpo appare come un puro oggetto voyeuristico a disposizione dello sguardo del fruitore. Nei lavori *Moelle Rouge* (2020) e *Moelle Violette* (2021) la superficie riflettente che attornia il dipinto (ispirato alla microfotografia scientifica delle sezioni midollari) impedisce il dominio dello sguardo dell'osservatore, che improvvisamente diviene osservato. In mostra vi sono poi una serie di lavori che tendono a smaterializzare l'aspetto prettamente iconico del tema, come accade per *UPD* (2021) di Oscar Giaconia (Milano, 1978). Il piccolo dipinto evoca un'epifania soprannaturale in un paesaggio magmatico e mutevole dai toni grotteschi e spettrali. In quest'opera vi è un rapporto diretto tra il contenuto della narrazione e le tecniche impiegate, rendendo Giaconia – per citare le sue parole – un “biologo d'immagini” che nel lavoro esposto ha impiegato ossidi, gomma arabica, caglio di vitello, tuorlo d'uovo, pollina, chitina liquida, coagulante vegetale e la salpa per realizzare la cornice. In *Discendente* (2021) Marta Spagnoli (Verona, 1994) inscena nella tela bianca l'apparizione di Zeus attraverso un turbinio pittorico dove si fondono la dimensione terrena a quella divina. La stratificazione degli elementi tumultuosi che popolano il quadro lascia il fruitore sospeso tra sensazioni confliggenti come la finezza del flusso dorato e l'eco di un incontro carnale improvviso e violento. Questa composizione frammentaria, dove il segno ha un ruolo preminente, vuole inglobare più tempi narrativi e alludere al proseguo della vicenda quando Danae e il figlio Perseo vagano tra i flutti del mare. Un moto verso il basso muove anche la materia fluida dei cromatismi del

dipinto *Black drop effect – Danae* (2021) di Giulio Saverio Rossi (Massa, 1988). La composizione crea un immediato cortocircuito nella percezione dell'osservatore che rimane interdetto dal dispiegarsi di un evento fantastico che prende forma attraverso la mimesi di un oggetto quotidiano e banale, un box doccia ritratto in scala reale; la sintesi di queste due concezioni, all'apparenza dicotomiche, è la chiave per comprendere il sentimento perturbante che pervade il dipinto.

Alcuni autori hanno disseminato nelle loro opere una serie di citazioni dell'arte del passato, che in taluni casi si fanno più espliciti. È il caso di Alessandro Fogo (Thiene, 1992) che, per il suo quadro in mostra, si è rifatto alla *Danae* (1612) di Artemisia Gentileschi conservata al Saint Louis Art Museum. Il pittore si è concentrato esclusivamente sul volto della protagonista che diviene lo specchio entro cui si riverbera l'accadimento attraverso dei bagliori di luce che attribuiscono alla donna un atteggiamento sensuale e impudico. Anche Chiara Calore (Abano Terme, 1994), nel dipinto *Senza titolo* (2021), pone un esplicito richiamo alla storia dell'arte italiana citando la postura della *Danae* di Correggio (1531-32) custodita alla Galleria Borghese di Roma. La protagonista è immersa in uno scenario fantastico in continua metamorfosi dove figure umane, mondo vegetale e animali si fondono in un unico magma immaginifico che mescola rimandi iconici e giochi ironici. Al contrario dei colleghi, Paola Angelini (San Benedetto del Tronto, 1983) nel *Il sepolcro di Danae* (2021), ha deciso di non porre un riferimento diretto della tradizione. L'artista si è concentrata sull'inesorabilità del fato, raffigurando una Danae sotto forma di scultura – privata delle fattezze umane – che metaforicamente è impassibile al suo destino. Nel dipinto appare un manufatto dalle forme mutilate dalle traversie del tempo che sembra rinnovare in chiave contemporanea il gusto per il rovinismo sviluppatosi tra Settecento e Ottocento.

Thomas Braidà (Gorizia, 1982) presenta un dittico composto dai lavori *Atteone sporcaccione! Atteone sporcaccione!* e *Mare di bicarbonato e cioccolato* del 2019. Se nella prima tela è evocato in modo iro-

nico il tema mitologico, la seconda sembra avulsa dalla fabula della precedente. I due lavori non vogliono seguire una precisa linea narrativa, ma – grazie al mondo immaginifico che caratterizza il pittore – sono pervasi da un senso gratuito di crudeltà, dalla volontà di dominio e dalla ricerca della salvezza.

L'autore di origine serba Nebojša Despotović (Belgrado, 1982) presenta i lavori *I ask, no answer* e *Danae e Perseo*, entrambi del 2021. La prima tela è un racconto dai tratti fortemente soggettivi dove si svolge una scena di famiglia i cui eventi debordano nella dimensione onirica. Al centro della composizione vi è un soggetto anziano che, agendo da narratore, allude all'eccezionale accadimento che sta per avvenire e Danae, appena riconoscibile di

spalle nel margine sinistro del dipinto, è afferrata dal braccio presente di Zeus. Al pari di ciò che avviene nei due precedenti lavori, anche la protagonista de *La torre verde* (2021) di Luca de Angelis (San Benedetto del Tronto, 1980) è connaturata da una raffigurazione prettamente psicologica. L'artista ha abiurato ogni forma di sensualità fino a far emergere una Danae dai tratti severi e casta nell'abbigliamento. Tutto il pathos si concentra sulle fattezze – dai tratti fortemente introspettivi – del personaggio che appare oppresso dall'atmosfera cupa e misteriosa della sua prigionia, in attesa di affrontare il suo destino. Infine, l'opera *Golden hour* (2021) di Barbara De Vivi (Venezia, 1992) che attualizza la scena in un contesto contemporaneo dove

appaiono i segni del tempo presente (come il personal computer, lo smartphone e delle lampadine) abbandonando la cristallizzazione su forme passate, o atemporali, che di sovente domina le versioni figurative di questo mito. L'artista pone nel dipinto una miscellanea tra riferimenti visivi disomogenei dove l'immaginario pop è impiegato come strumento per dare nuova linfa alla narrazione. La tela è allestita all'interno di un wallpaper di grandi dimensioni che unisce tradizione e istanze presenti attraverso la ripresa fotografica di alcuni dettagli dell'opera di Bellucci che subiscono un glitch digitale, rendendo ancora una volta manifesto il connubio tra passato e presente su cui si muove tutto il percorso espositivo.

1 Salvatore Settis, *IncurSIONI. Arte contemporanea e tradizione*, Milano, 2020, pp. 18-19.

2 Georges Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Torino, 2007, p. 24.

Da Tiziano a Bellucci, da Danae a Danae

Dialogo aperto con un dipinto enigmatico

di Lorenzo Gigante

La Fondazione Francesco Fabbri di Pieve di Soligo ha recentemente acquisito un dipinto raffigurante *Danae sotto la pioggia d'oro*, attribuito al pittore veneziano, originario di Soligo, Antonio Bellucci. L'etichetta attributiva, non sempre specchio fedele di un dipinto, può in questo caso diventare lo spunto per un dialogo tra alcune delle componenti che caratterizzano l'opera. Oltre al pregresso nome di Bellucci, c'è infatti nel dipinto un ingombrante convitato di pietra. O meglio, due: Tiziano e la sua *Danae*, autore e soggetto copiati nell'opera. Bellucci fu un pittore di dimensione europea, figlio di una generazione sospesa tra tradizione e innovazione, tra una cultura seicentesca di cui il barocchetto di Bellucci fu ideale canto del cigno, e un Settecento intriso di luce alle porte. Un pittore, allora, aveva a disposizione più alternative. Nel tempo: dipingere il presente, studiare i fasti del passato, conquistare la pittura del futuro; nello spazio: dal Veneto natio, ai palcoscenici europei. Il veneziano Bellucci, originario di Soligo per famiglia, inizia la sua formazione in Dalmazia, presso il dilettante Domenico Difnico, per poi approdare a Venezia. Da lì, ambizione e talento lo porteranno ad un pellegrinaggio tra corti e committenze aristocratiche europee, concludendo infine la sua parabola a Soligo. Una vita spesa alla costante ricerca di una sistemazione definitiva, scalzato ogni volta dai cambiamenti del gusto corrente o dai pittori delle generazioni più giovani.

Il punto di partenza fu lo scenario barocco veneziano, fra Liberi e Zanchi. A Vienna, poi, Bellucci adattò il suo stile verso modelli classicisti bolognesi e centroitaliani. Nella capitale austriaca maturò la sua dimensione internazionale, con quel barocchetto decorativo che tuttavia, già pochi anni dopo, sembrava mostrare i primi limiti. Ora la nobiltà voleva altro, vaste superfici e cieli a fresco per i loro palazzi. Con una reputazione comunque altissima, Bellucci riparò a Venezia,

venendo subito richiamato a Düsseldorf dove si fermerà dal 1706 per quasi un decennio. Questa volta fu l'arrivo del più giovane Antonio Pellegrini, giunto dall'Inghilterra per diventare compagno di ponteggi di Bellucci, a costringere il pittore a rimettersi ancora in viaggio. La nuova meta fu quell'Inghilterra da cui Pellegrini proveniva, forse proprio per cercare di occupare le quote di mercato lasciate libere da quest'ultimo e dall'altro temibile rivale, Sebastiano Ricci, che nel frattempo si dirigeva invece verso Venezia. I due colleghi e avversari gli lasciavano in dote un mercato altamente ricettivo verso la pittura veneziana, nel quale il buon nome di Bellucci poteva valere commissioni e successo. Dal 1716, così, iniziò per il pittore l'avventura inglese, che si protrasse fino al 1722. In quell'anno, col peso degli anni sulle spalle, Bellucci ritornò in patria, nella casa di famiglia a Soligo, ormai lontano dalla scena artistica contemporanea ma ancora capace di raccogliere commissioni di rilievo fino alla morte, avvenuta nel 1726. Questa, in breve, la vita di un pittore europeo un po' per vocazione e un po' per necessità.

Il linguaggio in cui si esprime la nostra *Danae* è pienamente coerente con quell'epoca: un chiaroscuro soffuso, senza sbattimenti di luce eccessivamente drammatici; qualche tocco lezioso, come i due puttini o le nature morte che fanno da contorno al soggetto. Espedienti stilistici moderni tesi ad attualizzare un testo che porta con sé tutta la tradizione del Rinascimento.

Un pittore di formazione veneziana non poteva eludere l'influenza della sua terra di origine, né il confronto con i grandi pittori del suo passato. Qui, il riferimento era quasi d'obbligo, dato il tema: Tiziano, un nome legato a doppio filo alla principessa di Argo, protagonista del dipinto. Sin dagli albori della critica d'arte, con il noto episodio del confronto tra Tiziano e Michelangelo su disegno e colorito riportato da Vasari, la *Danae* del cadorino ebbe sempre un posto di riguardo tra i capolavori del pittore. Che, infatti, coadiuvato talvolta dalla bottega, ne produsse repliche e varianti per i potenti di mezza Europa. All'inizio fu la tela di Capodimonte, la “nuda” dipinta nel 1544 per il cardinale Alessandro Farnese, concepita a Venezia

e terminata a Roma, dove fu vista da Michelangelo. Forse una Danae per caso, come rivelerebbero le radiografie che mostrano uno sfondo simile alla *Venere di Urbino*, aggiustata poi come rappresentazione mitologica per ragioni di pruderie, inserendo al posto di un interno domestico la figura di Cupido, introducendo la nuvola di rito e coprendo (più o meno) pudicamente i fianchi della nuda. Nata o meno come Venere o come criptoritratto di una Angela cortigiana particolarmente cara al cardinale, in ogni caso la sua fortuna come Danae fu immediata. Fu nientemeno che l'imperatore Filippo II a ricevere la versione seguente, una decina di anni dopo, recentemente riconosciuta nella versione Wellington a Londra, Apsley House. La *Danae* del Prado, invece, realizzata attorno al 1565, poco dopo la “poesia” per Filippo II, arrivò in Spagna a seguito della campagna di acquisti condotta da Velasquez in Italia tra il 1629 e il 1631, forse proveniente dalla collezione di Giovanni Carlo Doria a Genova. Qualche intervento della bottega entra in gioco nella *Danae* del Kunsthistorisches Museum di Vienna, unica versione firmata, ceduta nel 1600 dal cardinal Montalto all'imperatore Rodolfo II, allora a Praga. E ancora la versione dell'Ermitage, eseguita intorno al 1554, già nel 1633 parte della collezione del marchese de Vrillière, poi Therevin, Crozat e infine approdata in Russia, opera in cui l'intervento della bottega fa più rilevante. Questo solo per citare le versioni più note, che hanno goduto di maggior fama nel corso dei secoli e, conseguentemente, al tempo di Bellucci. Prestando fede all'etichetta bellucciana, quale sarebbe stato allora il suo riferimento, tra l'arsenale visivo a disposizione un pittore che si muoveva su uno scenario europeo? Ogni *Danae* dipinta da Tiziano differisce dalle altre per dettagli e contenuto, pur nell'utilizzo di uno stesso cartone. Proprio la tela napoletana, che al tempo di Bellucci si trovava a Roma in palazzo Farnese, sembra il primo riferimento. La presenza di Cupido, infatti, scompare in tutte le versioni successive, sostituita dalla fantesca o guardiana, contraltare morale e fisico alla bella Danae. Una scelta coerente per la prima versione di Tiziano, probabilmente concepita come un

appassionato inno alla sensualità femminile, corretto poi da un'apparenza moralistica (che tuttavia nulla toglie all'alto tasso di eros nella scena) nella successiva commissione imperiale. Il nostro dipinto invece riporta in auge la figura di Cupido, affiancato da un inedito amorino. Non risulta, ad oggi, che Bellucci si sia mai recato a Roma, il che non sarebbe un problema, considerata la fama della prima *Danae* tizianesca che ha lasciato dietro di sé molte copie, dipinte o disegnate. Né il riferimento appare così puntuale, quanto piuttosto una ripresa del carattere generale della composizione.

Più plausibile, invece, che il pittore abbia avuto modo di vedere e assimilare la *Danae* di Vienna, anche se il dipinto sembra arrivare nella città austriaca soltanto nel 1723, comunque non prima del 1718 in cui risulta ancora negli inventari della galleria di Praga. Le gallerie delle due città afferivano entrambe alla corte imperiale, per la quale Bellucci ebbe ad offrire i suoi servizi per diversi anni, conoscendone bene, è da presumersi, anche le collezioni d'arte. In ogni caso, anche questa versione aveva goduto e godeva ancora di non poca fama, come dimostrano copie coeve o più tarde, incise o dipinte. Non è noto se, nel rientrare a Venezia da Londra, nel 1722 Bellucci passasse ancora una volta da Vienna, città con cui comunque alcuni rapporti dovettero rimanere, considerate le tarde committenze imperiali come la pala per la chiesa delle Salesiane di Vienna, richiesta dall'ex imperatrice Guglielmina Amalia nel 1723. È questa la principale fonte del nostro dipinto, che giocoforza andrebbe dunque datato non prima del soggiorno viennese. Lo attestano i prestiti letterali dalla *Danae* viennese, trasposti stilisticamente in un barocchetto alla Bellucci, di dettagli come il tendaggio sopra la protagonista, gli ornamenti della figura, ma soprattutto la citazione del fiore adagiato sul materasso in primo piano, assente nelle altre versioni tizianesche e qui puntualmente recuperato. La nostra *Danae* è dunque costruita sui Tiziano di Napoli e di Vienna: dal primo si muta il tono generale, l'ambientazione in un interno chiuso, la presenza di Cupido, il lenzuolo che copre in parte la figura; dal secondo la figura della protagonista, con la bocca

appena schiusa, e la rosa come corredo simbolico.

Un buon pittore, tuttavia, sa anche tradire i suoi modelli. Così, ad esempio, ci si può permettere di ribaltare il significato dei dipinti tizianeschi, rinunciando all'espedito della pioggia di monete e quindi ad ogni interpretazione potenzialmente moralistica del soggetto. Quella che cade su questa *Danae* è una pioggia come di miele, promessa della dolcezza dei piaceri d'amore. Tutto il dipinto diviene dunque un inno al più dolce dei piaceri, e l'espressione anelante di Danae spiega bene il desiderio di imitazione dell'amorino di destra, in ginocchio in attesa della più profana delle comunioni. Dolce è anche il profumo della rosa, le cui spine rimangono l'ultimo, blando, avvertimento dei rischi d'amore.

Il resto è mestiere: scurire il fondo e schiarire le carni, per dargli il massimo risalto, inserire un nastro scuro tra i seni, per guidare lo sguardo tra le grazie di Danae, tingere di castano i capelli da un biondo Tiziano ormai passato di moda, nastri e perle a nobilitare la principessa di Argo: portare insomma Tiziano in un disimpegnato barocchetto contemporaneo. Rifarsi a Tiziano non era però l'unica scelta possibile per pensare figurativamente il mito di Danae. Né lo fu, certamente, per Bellucci. L'altra via, il secondo polo di attrazione per un pittore del secondo Seicento era un'opzione classicista, modello di successo in Italia come nelle corti del Nord. Questa alternativa, cui Bellucci mostrò un costante interesse lungo la sua carriera, poteva proporre modelli differenti dal celebre Tiziano, persino su tema come quello di Danae. Bellucci si confrontò con il tema di Danae almeno un paio di volte. Attorno al 1695 si data la versione oggi a Budapest, Szépmuvészeti Muzzeum, di probabile provenienza austriaca. Di quasi vent'anni successiva è invece la tela di Monaco, Bayerische Staatsgemäldesammlung, proveniente da Düsseldorf. Nonostante le differenze stilistiche, testimonianza di vent'anni di evoluzione nel percorso di Bellucci, in entrambi i dipinti la figura di Danae ha ben poco in comune con le creature tizianesche. Si tratta di un'idea che torna in diverse sue opere, un modello di ispirazione classica e composta, già presente nella pit-

tura di Pietro Liberi. Né va esclusa la capacità di attrazione che poteva esercitare l'esempio di Annibale Carracci, il caposcuola del classicismo bolognese così apprezzato in quegli stessi ambienti che davano lavoro a Bellucci, che aveva scelto una forma simile per la sua *Danae*, dipinto oggi distrutto ma noto attraverso disegni e incisioni.

Quale che fosse la sua fonte, Bellucci non dimentica il suo imprinting veneziano e, memore di Tiziano, accosta alla sua Danae una vecchia fantesca, contraltare morale e pittorico alla fanciulla candida come porcellana. Non mancano nemmeno stuoli di putti plananti che si oppongono alla missione della megera di turno, voglia essa proteggere la virtù di Danae o, più realisticamente, fare cassa con la pioggia di monete. Lo sguardo della vecchia, in entrambe le versioni, la dice lunga sul suo reale obiettivo, riecheggiando quasi il languore erotico della Danae tizianesca. Nello spingere sull'erotismo Tiziano sembra quasi ineludibile. E anche se Danae viene da modelli centroitaliani più algidi e posati, per la parte inferiore della sua figura si torna, ancora, a Tiziano. Così, le gambe delle nude si distendono e si accavallano l'una sull'altra seguendo quello che, in fin dei conti, era il primo modello anche per la prima Danae tizianesca: la *Venere di Urbino*.

Per quanto il fantasma di Tiziano aleggi su queste raffigurazioni del mito, esse di fatto sanciscono il trionfo dei modelli centroitaliani per Bellucci e per i suoi committenti. Ne faranno fede le copie e le rielaborazioni dei dipinti di Bellucci, testimonianze tangibili dell'apprezzamento di pittori e committenti. Dunque, agli occhi dei primi decenni del Settecento, quella era l'immagine di Danae, il canone nuovo da perseguire. Forma classicista ed eros veneziano: Tiziano sì, ma più suggerito che palesato, sottinteso ma non dichiarato, nella qualità di tocco della pittura, nelle contrapposizioni tra gioventù e decadenza, nella gioia di vivere di uno stormo di putti svolazzanti. Questo, naturalmente, pone la questione del rapporto con l'altra *Danae*, con il suo tizianismo palese, con la sua poetica un po' melessa di un amore privo di opposti. Un rapporto problematico che non si limita alle fonti iconografiche o

^[1]

al significato dei dipinti. La *Danae* di Budapest è da considerarsi tra i vertici assoluti della produzione del Bellucci, capace di passare nel giro di pochi centimetri dal guizzare di un pennello intriso di luce nei decori delle stoffe alla materia diafana di cui è costituita la pelle della fanciulla. Una freschezza che cede al disegno nella pittura di Monaco, con un risultato sì più algido, ma dove comunque la tenuta qualitativa rimane notevolissima, unita ad una verve inventiva concentrata nei dettagli, dai satiri che reggono il letto di Danae, al muto dialogo di sguardi col putto che leva il sipario, dilatando una costruzione per diagonali già in parte sperimentata nel dipinto ungherese. Perché abdicare all'invenzione recuperando in toto un'idea altrui, elaborandola al minimo?

Anche nell'invenzione del pittore, prestando fede all'ipotesi Bellucci, i risultati non sono dei migliori. Cupido e il suo compare potrebbero richiamare gli angioletti che animano la *Visione di Sant'Agostino* della chiesa di Klosterburg, opera del 1694-96. Non uno sforzo inventivo, allora, ma il richiudersi in sé stesso di un pittore, riprendendo materiali precedenti, adottando un modello sicuro quale Tiziano: una scelta che porterebbe questa *Danae* negli anni del ritorno di Bellucci in patria, dopo il soggiorno inglese.

Un Bellucci stanco, malato di gotta, amareggiato per il confronto difficile con una generazione nuova di decoratori che sembrano estrometterlo costantemente dalla scena, in Germania prima, in Inghilterra poi. Una vita spesa negli ambienti di corte, alla ricerca di una posizione sempre messa in dubbio da un nuovo arrivato, da un cambio di gusto, dalla volubilità di un committente. Così, alla fine, la decisione è quella di tornare a casa, forse passando da Vienna a rivedere gli ambienti che un tempo lo videro protagonista (magari incrociando un Tiziano appena arrivato da Praga?), chiudendo a Soligo una carriera che ancora poteva riservare qualche guizzo. Lo accompagnava un figlio, Giovanni Battista, pittore a sua volta, da assistere o da usare come assistente, alla bisogna. Rientrare in patria dopo decenni di assenza dalla scena veneziana era equivalente, ancora una volta, a ricominciare. La capitale vedeva sor-

gere nuovi astri pittorici, che ben poco avevano ormai a che fare con lui. Rivolgersi ad una clientela di provincia ancora legata a schemi e tradizioni del passato, puntando su Tiziano, poteva essere una scelta vincente: il ritorno all'origine, ad un porto sicuro. Un'ultima *Danae*, per Bellucci, sarebbe potuta diventare l'equivalente della sua Soligo: un luogo sicuro dove contemplare una passione, finalmente, pacificata.

È una delle narrazioni possibili, ma il dipinto stesso sembra esprimersi diversamente, suggerendo ulteriori problemi e contestando soluzioni troppo facili. Questa *Danae* è infatti un testo complesso, non privo di contraddizioni interne. Non aiutano a comprenderlo le tracce di un vecchio restauro, che ha finito per appiattire buona parte della figura. Si è salvato il volto rapito della principessa, tra le parti migliori dell'opera, tanto per invenzione (o meglio reinvenzione, saldando il conto a Tiziano) quanto per gesto pittorico. Si interviene pochissimo, a livello iconografico, quel tanto che basta a traghettare un viso rinascimentale fin oltre un barocco maturo: qualche perla e un nastro, un sensuale ciuffo ribelle. La stesura pittorica è morbida e vaporosa, fino a farsi quasi di cipria verso il petto. Poi l'incanto va spegnendosi, e nei putti, là dove l'invenzione del pittore avrebbe più libertà rispetto ai vincoli imposti da una copia, è impietoso il confronto con i cuginetti che planano da ogni dove nella *Danae* di Bellucci a Budapest.

Si potrebbe pensare allora ad una pluralità di mani, ad un giovane Giovanni Battista Bellucci all'opera accanto al padre. Ma per quel poco che si conosce di lui, il figlio risulta un debole emulo o copista del padre, mentre qui sembra mancare proprio l'invenzione paterna: non una meccanica o debole copia da Bellucci, ma qualcosa di altro. Questi amorini sono comunque emblematici di un certo momento a cavallo tra Sei e Settecento, quel barocchetto che coinvolge, naturalmente, anche Bellucci. Ma si cercherà invano, nel catalogo di quest'ultimo, una somiglianza calzante e assoluta, pienamente convincente. I suoi putti si lanciano nello spazio secondo scorci più arditi, si proiettano verso lo spettatore, precipitando da cieli azzurri o protendendosi dagli abbracci di

una Madonna. Guardano di sbieco con l'arcata sopraciliare proiettata sugli occhi, per scorcio o per ombra portata, in maniera ben diversa da quanto accade nel Cupido, frontale, che accompagna Danae. Questi due bimbi, invece, appaiono di una compostezza che inviterebbe a guardare fuor di laguna, verso il centro Italia, luoghi dove si ha guardato Bellucci, ma con altri risultati. Sembra piuttosto di vedere una consonanza con esiti più composti e classicheggianti, alla maniera di Antonio Lazzarini, pittore affine a Bellucci, la cui carriera si affianca spesso, da Venezia, a quest'ultimo, come attestano scambi attributivi o committenze condivise. Anche in questo caso si tratta di suggestioni, parallelismi, più che di confronti palmari. Di nuovo, corrispondenze precise si cercherebbero invano.

E poi, Tiziano. Quando mai Bellucci ha ripreso in maniera così palese un modello? Né si ritrovano citazioni palesi dal cadorino nella sua opera, per quanto noto. Un certo richiamo a Liberi potrebbe evocare, nel caso, un Bellucci giovane, fresco della sua esperienza veneziana, ancora negli anni della sua formazione. Forse così, in una pratica di assimilazione del passato, acquisirebbe senso anche una copia da un grande maestro del Rinascimento. Potrebbe allora essere un giovane e studioso Bellucci, sul solco di Liberi, ad abbozzare una *Danae* tizianesca, in parallelo a quanto facevano o avevano fatto, tra copia di studio o altre intenzioni non altrettanto nobili, i pittori delle generazioni precedenti e contemporanee? Se ciò fu pane quotidiano per un Pietro della Vecchia, non estraneo a queste dinamiche fu anche il Liberi, con Zanchi tra i primi maestri ideali dei Bellucci, né lo fu il Lazzarini, suo contemporaneo. Generazioni di pittori formati sulla pratica dello stile dei classici del Cinquecento veneziano, fino e oltre il limite della falsificazione fraudolenta.

Perché non, allora, una pratica analoga di Bellucci? Un esercizio giovanile lasciato da parte, concluso da un aiuto o da altra mano, per immetterlo sul mercato? È vero che, per i primi anni di Bellucci, ci si trova davanti ad un vuoto: cosa imparò in Dalmazia? Come iniziò la sua carriera veneziana? Non più Tiziano come approdo allora, ma Tiziano come partenza, veicolo di

appropriazione della grande tradizione lagunare. Quale grimaldello migliore, in mano a una giovane promessa, per penetrare un mercato dell'arte caratterizzato dalla continua ricerca dei grandi maestri, anche in copia laddove l'originale fosse inaccessibile? Sarebbe curiosa, nel caso, la scelta della *Danae* praghese, benché naturalmente accessibile attraverso le sue copie. Un pezzo, comunque, degno della quadreria di un imperatore: per l'agiato collezionista, un modello da imitare. O, in questo caso, da copiare. Riempire un vuoto nella carriera di un pittore è tentante, ma il rischio è di scivolare di nuovo in una narrazione ipotetica, non supportata da alcuna prova. Restano poi gli scarti qualitativi interni al dipinto, ancor più problematici per un giovane dalla fresca inventiva.

Insomma, i problemi persistono, insieme con la presenza del fantasma di Bellucci che insiste ad ammiccare intorno a questa *Danae*. Il confronto con le sue opere mostra soprattutto quanto, davanti a un tema dato, gli orizzonti possibili fossero molteplici. Dipinta ragionevolmente nei primi anni del Settecento, mentre l'astro di Bellucci attraversava l'Europa, la nostra tela, per ora, rimane reticente sul suo pittore.

Alla fine, così, rimane soprattutto il dipinto. E con esso, tutto il suo mondo. Un Tiziano raddolcito, un amore senza spine, senza la cupidigia legata al denaro, demone mondano e cortigiano. Una passione addomesticata, così lontana dall'irruenza tizianesca, che è addirittura possibile condividere, come sta per accadere all'amorino per mano di un accomodante Cupido. Il virtuosismo di un pittore che si rivela negli inserti delle nature morte, nei ricami di un cuscino, nel mestiere di attraversare un petto candido con una pennellata azzurro cupo. Ma soprattutto, c'è la vitalità di un'idea, di un'invenzione tizianesca quale la sua *Danae*. A distanza di più di un secolo e mezzo dalla prima versione, dopo decenni di revisioni da parte di Tiziano prima, della sua bottega poi, infine dei suoi epigoni, l'idea si rivela ancora funzionante. Non è solo un testo da copiare, ma qualcosa di vivo, attuale e atualizzabile. La storia dell'arte aveva già dato un posto al dipinto nel pantheon della grande pittura. Poi era stato il turno delle rivendicazioni locali, tra Boschini e Ridolfi, a ribadire il ruolo del cadorino come maestro e ispiratore della grande stagione del Rinascimento veneziano. Se pure Bellucci sentì la ne-

cessità di guardare altrove in cerca di modelli differenti, questa *Danae* suggerisce comunque come, ancora una volta, Tiziano potesse avere ancora molto da dire.

Ogni epoca, naturalmente, cercherà e troverà il suo Tiziano: se il Rinascimento leggeva nella sua *Danae* il contrasto tra l'amore sublimato della fanciulla e la volgare corrottilità della fantesca, un Settecento agli albori, più spensierato, vi leggerà un invito alle gioie di amore privo di ogni scrupolo morale. Allo stesso modo, ogni epoca troverà la sua Danae: e se nel Cinquecento aveva la sensualità di Tiziano o Correggio e nel Seicento la compostezza classicista di Carracci, per il Settecento vale tutto: classicismo e sensualità, purché senza implicazioni drammatiche o moralizzanti. Mentre procedono le ricerche intorno al possibile autore dell'opera, in questo contesto tale informazione non sarebbe forse nemmeno così rilevante. Se il puro gioco di riprendere in mano un mito, come quello di Danae, e un modello figurativo, come quello di Tiziano, si è dimostrato valido nei secoli che intercorrono tra il nostro dipinto e i suoi precedenti, sta ora agli artisti che si confronteranno con quest'opera rinnovarne l'inesauribile vitalità.

Voci dal fondo

Danae nelle testimonianze dell'antichità greco-latina

di **Maria Grazia Ciani**



“Le disse allora Zeus, re delle nuvole: Era, potrai andare laggiù anche più tardi; ma ora vieni, godiamoci insieme i piaceri d’amore. Mai mi ha inondato, mai mi ha vinto a tal punto il desiderio di una dea o di una donna, neppure quando mi innamorai della sposa di Issione, che mise al mondo Piritoo, saggio come un dio; o di Danae dalle belle caviglie, la figlia di Acrisio, che generò Perseo, famoso fra tutti gli eroi; né della figlia dell’illustre Fenice che mi diede Minosse e Radamanto divino; o di Semele, oppure di Alcmena a Tebe (Alcmena generò Eracle dall’animo forte, Semele invece Dioniso delizia degli uomini) e neppure di Demetra, la regina dai bei capelli o di Latona gloriosa, e neppure di te – non così come ora ti amo e la dolcezza del desiderio mi prende” (Hom.*Il.* XIV, 312-328)¹.

È sempre Omero a dare il *la* alle vicende mitiche. Ecco qui Zeus che elenca i suoi molteplici amori, siano divinità o donne: tra le altre Danae “dalle belle caviglie”, la figlia di Acrisio, “che generò Perseo, famoso fra tutti gli eroi”; Alcmena che gli diede Eracle “dall’animo forte”; e Semele, madre di Dioniso “delizia degli uomini”. Danae, Alcmena, Semele. Tra queste, solo Danae riceve un complimento peraltro diffuso nelle formule epiche. E i figli: Eracle, simbolo della forza che resiste a ogni prova, Dioniso, qui celebrato come il dio del vino e della ebbrezza gioiosa, e Perseo, il figlio di Danae, tra gli eroi il più famoso.

Abbiamo un terzetto che in seguito la tradizione avvicinerà, in quanto, nonostante questo riconoscimento

di Zeus affidato al poema più famoso, tutti e tre – Eracle, Dioniso, Perseo – lotteranno per affermare la loro ascendenza divina. Ma quello che dobbiamo sottolineare qui è il fatto che fin dal principio Perseo predomina su Danae oltre che sugli altri *fratellostri*. Lui è l’eroe più famoso: del miracoloso concepimento, della pioggia d’oro che illumina l’oscura prigione di bronzo, e del successivo calvario di Danae, non c’è traccia.

Nell’*Ode XII* dedicata a “Mida d’Agrigento auleta” e incentrata sull’arte auletica la cui invenzione è attribuita ad Atena, il riferimento al mito di Perseo aggiunge, alla maniera pindarica, qualche elemento in più anche per quel che riguarda Danae, citando prima la vendetta di Perseo su Polidette re di Serifo, che si invaghisce di Danae e vuole averla ad ogni costo, e poi la nascita di Perseo stesso dalla “pioggia d’oro”.

“Inventò l’arte Pallade Atena / udeno il funebre lamento delle Gorgoni / il lamento che stillava dalle teste delle vergini / e da quello delle serpi, con sforzo doloroso, / quando Perseo distrusse la terza parte / delle sorelle per la rovina / di Serifo bagnata dal mare e del suo popolo. / Fiaccò la stirpe mostruosa di Forco / gettando il lutto sul banchetto / di Polidette e liberando la madre / dalla schiavitù delle nozze imposte: / e lo fece con testa rapita / di Medusa dalle guance robuste / lui, il figlio di Danae che nacque, si dice, / da una spontanea pioggia d’oro” (Pind.*Pyth. XII*, 11-30)².

L’accenno a Danae è breve, e tuttavia colpisce per la sua ambiguità: la pioggia d’oro accende la fantasia, da dove viene? Che cosa è accaduto? Ovvio che Pindaro conosce tutta la storia, tuttavia è da sottolineare quel “si dice” relativo alla nascita di Perseo dalla pioggia “spontanea”. Altrettanto ovvio che il protagonista dell’episodio mitico introdotto nell’ode è Perseo e la sua celebre impresa condotta contro le Gorgoni e conclusasi con la decapitazione della più nota delle tre sorelle, Medusa. Ma dalla lirica corale ci viene altresì un ampio quadro su Danae abbandonata a un crudele destino, è il *Lamento di Danae* di Simonide che restituisce a Danae la sua statura e la sua storia:

“Bella era l’arca. Ma quando / fu travolta dal mare / mosso da raffiche di vento, / lei fu colta dal ter-

rore / e con le guance rigate / dalle lacrime, strinse tra le braccia / Perseo e gli disse: Quanta angoscia / figlio! Ma tu dormi, dormi il tuo sonno / in questa cassa piena di chiodi, / steso supino nella notte oscura / in questo buio orrendo. / Sulla tua testa è l’acqua / salmastra, ma tu non te ne curi, / e del vento che ulula, neppure. / Bello è il tuo viso / avvolto nel mantello rosso. / Se conoscessi la mia paura / mi ascolteresti forse – / con il tuo orecchio. Ma io ti dico: / dormi, piccolo, e dorma il mare / e anche la tremenda sciagura, dorma. / Da te, padre Zeus, venga il soccorso. / E perdona se ho detto una parola / audace, se il mio voto è ingiusto” (Sim. 543 Page)³.

Splendido, dolcissimo lamento, sufficiente in sé per dare l’idea dell’abbandono senza speranza, dell’angoscia materna e dell’innocente sonno del piccolo Perseo. Dopo questa lirica, troviamo solo dei cenni fuggevoli alle vicende di Danae, e Apollonio Rodio, nelle sue *Argonautiche*, si limita ad accennare a colei che “per la crudeltà del padre / ebbe a patire tante pene sul mare” (1091-92).

In mezzo, tra Simonide e Apollonio, vi sono i tragici con le loro elaborazioni della vicenda mitica: Sofocle con l’*Acrisio* e la *Danae*, Euripide con la sua *Danae*. Peccato che di queste tragedie non siano rimasti che pochi frammenti di ardua interpretazione: l’attribuzione di alcuni di essi – ovviamente i più lunghi e per così dire completi – all’uno o all’altro dei personaggi o al Coro – è così incerto che può dare adito solo a delle ipotesi, peraltro molto discusse anche in passato fra gli studiosi. Spesso sembra si tratti di sentenze, sopravvissute alla più complessa trama della tragedia. Peraltro, i nomi di Danae e Perseo non ricorrono mai (v. Sofocle, fr. 60-76 e fr. 165-170 Radt; Euripide, fr. 316-330 Nauck).

Forse una traccia del mito si può leggere nei *Persiani* di Eschilo, se è accettabile la congettura di Martin West che restituisce nel testo il nome di Danae. Un’eco significativa possiamo risentirla invece nell’*Antigone* sofoclea, quando il Coro ricorda, forse un po’ ipocritamente, ad Antigone, l’esempio di tante eroine che hanno subito una sorte crudele, tra queste, Danae, con cui condivide il destino di essere sepolta viva:

“Anche Danae, la bella Danae / dovette abbandonare la luce del giorno / nella prigione cosparsa di chiodi. / Scomparve, rinchiusa in una funebre / stanza nuziale. / Eppure era di nobile stirpe, / o figlia, figlia mia! Divenne / lo scrigno del seme di Zeus, / in forma di pioggia d’oro” (Soph.*Ant.* 944 ss.)⁴.

Non sappiamo in quali forme siano state cantate la pioggia d’oro e la successiva ordalia dell’arca gettata in balia delle onde. Ma l’iconografia coeva e la fortuna postuma nelle arti della musica e soprattutto della pittura testimoniano la ricchezza delle fonti che noi non possediamo più.

L’arca. Prima fu una torre di bronzo in cui Acrisio rinchiuso la figlia per impedirne le nozze, dopo che un oracolo gli aveva predetto che un figlio di Danae lo avrebbe ucciso: un *topos* divenuto celeberrimo con la vicenda di Edipo, ma comunque ricorrente nei miti di molti popoli. Della torre parla Orazio (*Odi*, 3, 16), quando ormai storici e mitografi hanno raccolto notizie e particolari relativi alla storia di Acrisio–Danae–Perseo.

“La torre di bronzo e i robusti battenti, / i feroci cani di guardia / difendevano Danae / dagli amanti notturni. / Ma di Acrisio, che, pieno di paura, / custodiva la vergine nascosta, / rise Giove e rise Venere: / per un dio che si tramuta in oro / la via è facile e sicura: / l’oro si infila tra le guardie, / l’oro abbatte le muraglie, / l’oro è più potente del fulmine”⁵.

Danae e Perseo, dipinto di Giovanni Battista Tiepolo, 1753

I. Danae e la pioggia d'oro, 410-400 a.C., cratere a figure rosse, Paris, Louvre.

Acrisio

Polidette, dipinto di Giovanni Battista Tiepolo, 1753

Danae e Perseo, dipinto di Giovanni Battista Tiepolo, 1753

Danae e Perseo, dipinto di Giovanni Battista Tiepolo, 1753

Danae e Perseo, dipinto di Giovanni Battista Tiepolo, 1753

Danae e Perseo, dipinto di Giovanni Battista Tiepolo, 1753

Danae e Perseo, dipinto di Giovanni Battista Tiepolo, 1753

Danae e Perseo, dipinto di Giovanni Battista Tiepolo, 1753

Danae e Perseo, dipinto di Giovanni Battista Tiepolo, 1753

Danae e Perseo, dipinto di Giovanni Battista Tiepolo, 1753

Danae e Perseo, dipinto di Giovanni Battista Tiepolo, 1753

Danae e Perseo, dipinto di Giovanni Battista Tiepolo, 1753

Danae e Perseo, dipinto di Giovanni Battista Tiepolo, 1753

Danae e Perseo, dipinto di Giovanni Battista Tiepolo, 1753

Danae e Perseo, dipinto di Giovanni Battista Tiepolo, 1753

Danae e Perseo, dipinto di Giovanni Battista Tiepolo, 1753

Danae e Perseo, dipinto di Giovanni Battista Tiepolo, 1753

Danae e Perseo, dipinto di Giovanni Battista Tiepolo, 1753

Danae e Perseo, dipinto di Giovanni Battista Tiepolo, 1753

Danae e Perseo, dipinto di Giovanni Battista Tiepolo, 1753

Danae e Perseo, dipinto di Giovanni Battista Tiepolo, 1753

Danae e Perseo, dipinto di Giovanni Battista Tiepolo, 1753

Il tema dell’ode oraziana è in realtà fondato sulla brama inesauribile e funesta della ricchezza, ma gli elementi del mito sono tutti presenti: la torre di bronzo, e la pioggia d’oro che vi penetra agevolmente, trattandosi di un dio. Ma Orazio, quando scrive, ha alle spalle una tradizione consolidata dagli apporti di uno storico come Ferecide di Atene (di cui ci rimangono frammenti), che è già fonte di Apollonio Rodio e di Apollodoro mitografo. E ricordiamo anche Diodoro Siculo. Da queste fonti attingono i poeti privilegiando ciascuno i temi preferiti. Apollodoro, dopo aver ricordato che Danae nacque da Acrisio e Euridice figlia di Lacedemone (II, 2, 2), passa a narrare per sommi capi la vicenda: “Acrisio interrogò l’oracolo in relazione alla nascita di un figlio maschio, e il dio rispose che sua figlia avrebbe dato alla luce un figlio che lo avrebbe ucciso. Preso dal timore, Acrisio fece costruire sotto terra una stanza in bronzo e qui rinchiuso Danae. Secondo alcune fonti la fanciulla fu violata da Preto [fratello di Acrisio e suo rivale]; secondo altre fu Zeus a fecondare la fanciulla trasformandosi in una pioggia d’oro che penetrò attraverso il tetto fino a congiungersi a lei. Quando Acrisio seppe che la figlia aveva generato Perseo, non volle credere che il bambino fosse figlio di Zeus e allora fece rinchudere madre e figlio in un’arca che gettò in mare. L’arca fu

trasportata fino a Serifo, dove Ditti la trasse in salvo e allevò il bambino. A Serifo regnava Polidette, fratello di Ditti, il quale si innamorò di Danae ma invano: Perseo era ormai cresciuto e raccolse degli amici [...]” (Apollodoro II, 4, 1 ss.)⁶.

Il racconto prosegue con le gesta di Perseo, che sfida Polidette il quale gli ha chiesto di portargli la testa della Gorgone. Perseo accetta e con l’aiuto di Atena e di Hermes compie l’impresa, su cui Apollodoro si sofferma lungamente, proseguendo poi con l’episodio di Andromeda salvata dal mostro marino, la lotta contro Fineo, cui la giovane era stata promessa, il ritorno a Serifo (II, 2, 3). “Quando fu di ritorno a Serifo, trovò che la madre, Danae, si era rifugiata presso un altare insieme a Ditti, per sfuggire alla violenza di Polidette. Allora entrò nella reggia dov’era Polidette con i suoi, girò la testa all’indietro e mostrò invece la testa della Gorgone: tutti la guardarono e si trasformarono in pietra. [...].

Perseo, insieme a Danae e Andromeda, si trasferì ad Argo: voleva incontrare Acrisio, ma Acrisio, quando lo seppe, temendo il responso dell’oracolo, lasciò Argo e andò a rifugiarsi a Larissa, dove Teutamide, re di Larissa, aveva indetto dei giochi funebri in onore del suo defunto padre. Perseo giunse a Larissa per partecipare ai giochi ma nella gara del pentathlon colpì Acrisio a un piede con il disco e lo

Danae e Perseo, dipinto di Giovanni Battista Tiepolo, 1753

/ robustaeque fores et vigilum canum / tristes excubiae munierant satis / nocturnis ab adulteris, / si non Acrisium virginis abditae / custodem pavidum lupperit et Venus / risissent: fore enim tutum iter et patens / converso in pretium deo. / Aurum per medios ire satellites / et perrumpere amat saxa potentius / ictu fulmineo.

6 Ακρισίω δὲ περὶ παίδων γενέσεως ἀρρένων χρηστηριαζομένῳ ὁ θεὸς ἔφη γενέσθαι παῖδα ἐκ τῆς θυγατρὸς, ὃς αὐτὸν ἀποκτενεῖ. δεῖσας δὲ ὁ Ἀκρισίος τοῦτο, ὑπὸ νῆν θάλαμον κατασκευάσας χάλκεον τὴν Δανάην ἐφρούρει. ταύτην μὲν, ὡς ἔνοι λέγουσιν, ἐφθεύρε Πρωϊτος, ὅθεν αὐτοῖς καὶ ἡ στάσις ἐκινήθη· ὡς δὲ ἐνοιοί φασι, Ζεὺς μεταμορφωθείς εἰς χρυσοῦν καὶ διὰ τῆς ὀροφῆς εἰς τοὺς Δανάης εἰσρueίς κόλπους συνῆλθεν. αἰσθόμενος δὲ Ἀκρισίος ὕστερον ἐξ αὐτῆς γεγεννημένον Περσεά, μὴ πιστεύσας ὑπὸ Διὸς ἐφθάρθαι, τὴν θυγατέρα μετὰ τοῦ παιδὸς εἰς λάρνακα βαλὼν ἐρριψεν εἰς θάλασσαν. προσενεχθείσης δὲ τῆς λάρνακος Σερίφῳ Δίκτης ἀρας ἀνέθρεψε τοῦτον. βασιλεύων δὲ τῆς Σερίφου Πολυδέκτης ἀδελφὸς Δίκτης, Δανάης ἐρασθεῖς, καὶ ἠνδρωμένου Περσεῶς μὴ δυνάμενος αὐτῇ συνελθεῖν, συνεκάλει τοὺς φίλους [...].

uccise. Si compiva così l'oracolo. Perseo seppellì Acrisio fuori dalla città, poi, provando vergogna di prendere possesso di Argo, ereditandola da un uomo che lui stesso aveva ucciso, andò a Tirinto e scambiò il regno di Argo con quello di Megapente, figlio di Preto [...]" (Apollodoro II, 4. 3.4 ss.)⁷.

L'obiettivo si sposta ora su Perseo e Andromeda e il figlio che Perseo ebbe da Andromeda. Andromeda ormai sostituisce Danae, che si perde, travolta dall'ascesa gloriosa di Perseo, “il più famoso degli eroi” su cui ormai converge l'attenzione degli storici e dei poeti. Più nessun dio dunque per Danae? Non possiamo affermarlo su basi letterarie. Come ricorda spesso Salvatore Settis, troppo dell'immane lascito greco è andato perduto.

Un breve accenno a Diodoro Siculo che si limita a ricordare che Perseo era figlio di Danae e Zeus, e si sofferma a raccontare quanto ha appreso a sua volta dalle fonti che lo precedono, esaltando l'impresa di Perseo contro le Gorgoni (*Biblioteca*, IV, 9, 1; III, 52, 4; 55, 3).

Virgilio collega Turno, il suo rivale alla mano di Lavinia, ad Acrisio (“per avi Turno ha Inaco e Acrisio”, *Eneide VII*, 371-2) e la fondazione di Ardea nel Lazio direttamente a Danae (“Si racconta che Danae, scagliata qui dall'impeto del vento, abbia fondata la città di Ardea per i coloni di Acrisio”, *Eneide VII*, 409-411). È la cosiddetta *versione italica* del mito, secondo cui la cassa con Danae e Perseo si sarebbe arenata appunto sulle coste del Lazio e che Danae sarebbe stata raccolta e poi sposata dal dio Pilumno, re dei Rutuli, insieme al quale aveva fondato la città di Ardea. Turno era nipote di Pilumno, quindi legato in qualche modo anche a Danae (cfr. Servio, *In Verg. Aen.* 10, 76). Secondo questa versione, che torna estremamente utile a Virgilio, ci sarebbe stato quindi un dio per Danae, non solo la persecuzione di Polidette a Serifo. Un dio e un matrimonio, probabilmente felice.

E ora, finalmente, Ovidio. Che cosa non ci dovremmo aspettare da questo mago del mito, l'inventore di sceneggiature fantasmagoriche, colui che, pietrificando le immagini, sembra interpretare la misteriosa e angosciante fissità di certe statue antiche. Ebbene, nel lunghissimo spazio dedicato al mito di Perseo,

Danae è nominata solo come colei che concepì l'eroe sotto la pioggia d'oro di Zeus (IV, 610-11). Dal verso 607 al verso 8003, che conclude il canto, Ovidio canta Perseo liberatore di Andromeda in una visione onirica di altissima ispirazione poetica. E ancora, un terzo del libro seguente, il V, narra la battaglia ingaggiata da Perseo, solo, contro Fineo, il pretendente alla mano della giovane, battaglia che egli vince grazie alla testa di Medusa, arma che alla fine, nonostante il tono *epico* della narrazione, è costretto a usare per non soccombere. Pagine stupende per ispirazione e potere immaginifico, ma nessuna traccia di Danae. Sostiene Giampiero Rosati nel suo commento al IV delle *Metamorfosi* (Barchiesi, Rosati, Koch 2007) che “Ovidio elide [...] come universalmente nota, la storia della nascita di Perseo dalla pioggia d'oro di Zeus su Danae e quello dell'abbandono in una cassa in mezzo al mare”, soffermandosi soprattutto sulla liberazione di Andromeda e la lunga *aristia* contro Fineo. Nella totalità del racconto include anche, più brevemente, l'impresa delle Gorgoni, la decapitazione di Medusa, la storia di Medusa, l'episodio con metamorfosi di Atlante.

Più o meno nello stesso tempo il mito si cristallizza nei testi di Igino e Pausania. Pausania (II, 16, 2-3) riprende (certo influenzato dal racconto dettagliato di Apollodoro) la storia di Acrisio ucciso da Perseo per errore e il successivo pentimento di Perseo. Più interessante la Fabula 63 di Igino, dedicata a Danae: “Era stato predetto a Danae, figlia di Acrisio e Aganippe, che se avesse partorito un figlio, costui avrebbe ucciso Acrisio; allora Acrisio, preso dal timore che la profezia fosse veritiera, rinchiuso la figlia in una prigione cinta da mura di pietra. Ma Zeus si trasformò in una pioggia d'oro e sotto questa forma si unì alla fanciulla; dalla loro unione nacque Perseo. Allora il padre chiuse Danae insieme a Perseo in un cofano e lo gettò in mare. Zeus fece giungere il cofano nell'isola di Serifo dove il pescatore Ditti lo trovò, lo aperse, vide la donna con il bambino e li portò al re Polidette; il re sposò Danae e fece allevare Perseo nel tempio di Minerva. Quando Acrisio seppe che madre e figlio erano alla corte di Polidette, volle andare a riprenderli. Ma Polidette prese le loro difese e Perseo

giurò che non avrebbe mai ucciso suo nonno. Una tempesta impedì ad Acrisio di ripartire e intanto Polidette morì. In suo onore si svolsero dei giochi funebri a cui Perseo prese parte, ma il disco che lanciò fu deviato dal vento e colpì Acrisio alla testa, uccidendolo. Gli dei dunque compirono ciò che Perseo non voleva accadesse. Dopo la sepoltura di Polidette, Perseo partì per Argo e prese possesso del suo regno”⁸. Dopo un inizio secondo tradizione, le divergenze sono notevoli: soprattutto per quanto riguarda Polidette, che qui si presenta come difensore di Danae, che sposa evidentemente col suo consenso, e di Perseo della cui educazione si occupa. Affrettata e confusa appare la conclusione, con la morte di Polidette e quella di Acrisio colpito per errore dal nipote e la presa di possesso di Argo da parte di Perseo, contrariamente a quanto affermato da Apollodoro e Pausania. Nuova è la versione di un Polidette benevolo e ospitale: diverge la menzione di Ditti come *pescatore* mentre altrove è il fratello del re. Notevole il particolare di Acrisio colpito alla testa e non al piede: il che rende più realisticamente credibile la sua morte sul colpo. Ma ancora una volta, non si sa che fine ha fatto Danae dopo la morte del marito: è rimasta a Serifo? Ha seguito Perseo ad Argo?

Certo è che Dioniso fu molto più amabile con Arianna, che fece sua sposa e trasformò in una costellazione. Naturalmente Zeus non poteva sposare le donne di cui si innamorava, al massimo dava loro un figlio destinato a diventare in vari modi celebre. Eppure Danae, dopo la favolosa pioggia d'oro che peraltro le porta sfortuna, appare sola in balia di se stessa, surclassata dalle imprese eroiche del figlio e dalla presenza di Andromeda. E non sarà lei, ma Perseo a brillare in cielo come Arianna, trasformato in una costellazione eterna.

Riassumendo: nonostante le incongruenze e la scarsità delle fonti, alla fine si può ricostruire un mito molto antico, quindi molto conosciuto, cui si può anche accennare soltanto, oppure narrare sulla base di testimonianze lievemente divergenti. Una torre di bronzo, oppure una prigione dai muri di pietra, o una stanza sotterranea pure di bronzo – e poi un cofano, un'arca di bronzo, più prosaicamente una cassa irta di chiodi

o anche una cesta, come vedremo in Luciano. Se la cesta evoca Mosè, l'arca – osserva Giulio Guidorizzi nel suo commento a Igino (Guidorizzi 2000, 301-302) – ha un parallelo in una leggenda ebraica; anche Abramo sfuggì alla persecuzione del re Nimrod che fece rinchiodere tutte le donne gravide in una torre di pietra e ne sopprimeva i figli maschi: aveva letto infatti nelle stelle che sarebbe nato un uomo che lo avrebbe deposto. Abramo, benché abbandonato dalla madre, sopravvisse e diventò il capo del suo popolo.

Concludiamo questa rassegna delle fonti letterarie che ancora una volta portano i segni dei molti buchi neri e degli strappi nel magico filo che dovrebbe supportare ogni mito – nel nome di Danae, anche se il dialogo di Luciano sembra una leggera ma anche ironica parodia della tragica vicenda originaria.

Dai *Dialoghi degli dèi marini*:

“*Dori*: Teti, perché piangi? *Teti*: Perché ho visto una fanciulla bellissima in una cesta insieme al suo bimbo neonato: è il padre che l'ha

praeclusit. Iovis autem in imbrem aureum conversus cum Danae concubuit, ex quo compressu natus est Perseus. Quam pater ob stuprum inclusam in arca cum Perseo in mare deiecit. Ea voluntate Iovis delata est in insulam Seriphum, quam piscator Dictys cum invenisset, effracta ea vidit mulierem cum infante, quos ad regem Polydectem perduxit, qui eam in coniugio habuit et Perseum educavit in templo Minervae. Quod cum Acrisius rescisset eos ad Polydectem morari, repetitum eos profectus est; quo cum venisset, Polydectes pro eis deprecatus est, Perseus Acrisio avo suo fidem dedit se eum numquam interfectorum. Qui cum tempestate retineretur, Polydectes moritur; cui cum funebres ludos facerent, Perseus disco misso, quem ventus distulit in caput Acrisii, eum interfecit. Ita quod voluntate sua noluit, deorum factum est; sepulto autem eo Argos profectus est regnaque avita possedit.

9 ΔΩΡΙΣ Τί δακρύεις, ὦ Θέτι; ΘΕΤΙΣ Καλλίστην, ὦ Δωρί, κόρην εἶδον ἐς κιβωτὸν ὑπὸ τοῦ πατρὸς ἐμβληθεῖσαν, αὐτὴν τε καὶ βρέφος αὐτῆς ἀρτιγέννητον· ἐκέλευσεν δὲ ὁ πατὴρ τοῦς ναῦτας ἀναλαβόντας τὸ κιβώτιον, ἐπειδὴν πολλὴ τῆς γῆς ἀποσπάσωιν, ἀφείναι εἰς τὴν θάλασσαν, ὡς ἀπόλοιτο ἡ ἀθλία,

messa lì e ha ordinato ai marinai di portare la cesta in alto mare e di lasciarvela, condannando così a morte l'infelice e il suo bambino. *Dori*: E perché ha fatto questo? *Teti*: Perché lei era bella e il padre voleva che rimanesse vergine, così l'ha chiusa in una stanza di bronzo. Dicono, ma non so se sia vero, che Giove venne giù dal tetto in forma di una pioggia d'oro e lei accolse il dio e rimase incinta. Quando il padre lo seppe, vecchio geloso e selvatico com'è, andò in collera, credette che il responsabile fosse un altro e la gettò in quella cesta, che aveva appena partorito. *Dori*: E lei che faceva lì, dentro alla cesta? *Teti*: Lei sopportava la sua sorte: ma supplicava che non uccidessero il suo bambino e piangendo lo mostrava al nonno mentre il bellissimo bimbo, ignaro della sventura, guardava il mare e sorrideva. Quando lo ricordo, mi vengono ancora le lacrime agli occhi. *Dori*: Vengono anche a me. Sono dunque morti? *Teti*: No: la cesta galleggia intorno a Serifo, sono vivi tutti e due. *Dori*: Possia-

mo spingerla nelle reti dei pescatori di Serifo; tirando le reti, essi la trarranno in salvo. Perché non lo facciamo? *Teti*: Sì, facciamolo, perché non muoia lei e quel bellissimo bambino”⁹.

Una parodia, ho detto. Leggera e non priva di malizia. Con qualche cambiamento e una insinuazione sulla divina pioggia d'oro che avrebbe ingravidato la fanciulla: “Dicono, ma non so se sia vero”, che ricorda il “si dice” ambiguo di Pindaro. E un finale che non c'è, c'è solo una speranza, mentre la cesta galleggia presso Serifo.

L'aura mitica si perde in questa pur deliziosa scenetta e il pensiero va al lamento simonideo, che mette in luce tutta la “passione” di Danae. Non c'è dunque riscatto per la donna amata da Zeus? Non nelle fonti letterarie. Il riscatto verrà per altre vie, in altri modi, e restituirà il momento magico, irripetibile, in cui la donna vive il suo amore proibito immersa in una pioggia di luce soprannaturale: l'attimo che vale una vita.

καὶ αὐτὴ καὶ τὸ βρέφος. ΔΩΡΙΣ Τίνος ἔνεκα, ὦ ἀδελφεῆ; εἰπέ, εἴ τι ἔμαθες ἀκριβῶς. ΘΕΤΙΣ Ἄπαντα. ὁ γὰρ Ἀκρίσιος ὁ πατὴρ αὐτῆς καλλίστην οὖσαν ἐπαρθένευεν ἐς χαλκοῦν τινα θάλαμον ἐμβαλὼν· εἴτα, εἰ μὲν ἀληθὲς οὐκ ἔχω εἰπεῖν, φασὶ δ' οὖν τὸν Δία χρυσὸν γενόμενον ρυθῆναι διὰ τοῦ ὀρόφου ἐπ' αὐτὴν, δεξαμένην δὲ ἐκείνην ἐς τὸν κόλπον καταρρέοντα τὸν θεὸν ἐγκύμονα γενέσθαι. τοῦτο αἰσθόμενος ὁ πατὴρ, ἄγριός τις καὶ ζηλότυπος, γέρων, ἠγανάκτησε καὶ ὑπὸ τινος μεμοιγεῦσθαι οἰηθεὶς αὐτὴν ἐμβάλλει εἰς τὴν κιβωτὸν ἀρτι τετοκυῖαν. ΔΩΡΙΣ Ἡ δὲ τί ἐπράττεν, ὦ Θέτι, ὅποτε καθίετο; ΘΕΤΙΣ Ὑπὲρ αὐτῆς μὲν εἶσιγα, ὦ Δωρί, καὶ ἔφερε τὴν καταδικην. τὸ βρέφος δὲ παρηρτεῖτο μὴ ἀποθανεῖν δακρύουσα καὶ τῷ πάππῳ δεικνύουσα αὐτό, κάλλιστον ὄν· τὸ δὲ ὑπ' ἀγνοίας τῶν κακῶν ὑπεμείδια πρὸς τὴν θάλασσαν. ὑποπίμπλαμαι αὐθις τοῦς ὀφθαλμοῦς δακρῶν μνημονεύσασα αὐτῶν. ΔΩΡΙΣ Κἀμὲ δακρῦσαι ἐποίησας, ἀλλ' ἤδη τεθνάσι; ΘΕΤΙΣ Οὐδαμῶς· νῆχεται γὰρ ἐπὶ ἡ κιβωτὸς ἀμφὶ τὴν Σέριφον ζῶντας αὐτοῦς φυλάττουσα. ΔΩΡΙΣ Τί οὖν οὐχὶ σῴζομεν αὐτοῦς τοῖς ἄλιεσι τούτοις ἐμβαλοῦσαι ἐς τὰ δίκτυα τοῖς Σερφίσι; οἱ δὲ ἀνασπᾶσαντες σώσουσι δῆλον ὅτι. ΘΕΤΙΣ Εὐὶ λέγεις, οὕτω πωῶμεν· μὴ γὰρ ἀπολέσθω μῆτε αὐτὴ μῆτε τὸ παιδίον οὕτως ὄν καλόν.

**Danae, figura di Castità;
Danae figura di Lussuria**
Una duplice storia iconografica

di **Monica Centanni**



Danae compare la prima volta in letteratura nel mirabile frammento di Simonide (la ninna nanna al piccolo Perseo, dentro l'arca in balia delle onde del mare: Simonides fr. 271 Poltera = PMG 543); la sua fortuna mitografica e iconografica riguarda proprio l'episodio della miracolosa congiunzione della fanciulla rinchiusa nella torre con Zeus, *sub specie* di pioggia d'oro, e della sua conseguente miracolosa fecondazione (Maffre 1986).

Questa la storia di Danae, come si può sommariamente riassumere in base alle schede mitografiche di Apollodoro e di Igino.

Un oracolo, interpellato dal re di Argo Acrisio per sapere se avrebbe avuto figli maschi, risponde che da sua figlia sarebbe nato un figlio che l'avrebbe ucciso. Acrisio, per impedire che la figlia generasse, imprigiona Danae in una torre. Ma Zeus in forma di pioggia d'oro, passa attraverso il soffitto della torre, scende su di lei e la feconda (secondo altre versioni il fratello di Acrisio, Preto, viola la nipote). Nasce Perseo e Acrisio, non credendo che il padre sia Zeus, chiude madre e figlio in un'arca di legno e li getta in mare. Approdata la cassa sulle coste dell'isola di Serifo, Danae e Perseo vengono accolti da Ditti che li porta a Polidette, il re dell'isola che, a seconda delle diverse varianti del mito, sposa Danae e alleva Perseo, ovvero sottopone il giovane a una serie di prove, che costituiscono la sua iniziazione eroica e che culminano con la cattura, grazie all'aiuto di Atena, della testa della Gorgone Medusa. Dopo varie vicende, fra le quali spicca la liberazione di Andromeda, Perseo, durante una gara di pentathlon a Larissa (Apollodoro), o durante i giochi funebri per la morte di Polidette (Igino, *fab.* LXIV) lanciando il disco uccide accidentalmente il nonno Acrisio e così l'oracolo si avvera (Apollodoro, *Bibl.* II 4 4).

Fra le varie fonti letterarie antiche si ricorda il passaggio delle *Metamorfosi* di Ovidio, in cui la storia della divina maternità di Danae è collegata alla morte del padre Acrisio e citata di passaggio nell'ambito delle punizioni a vari personaggi del mito per la loro empietà verso gli dei:

“Acrisio [il padre di Danae] non credeva neppure che fosse figlio di Giove Perseo, che Danae aveva concepito grazie alla pioggia d'oro”¹. Nell'immaginario greco e romano Danae è dunque rappresentata come una fanciulla miracolosamente ingravidata dal dio. Ma non manca, specie nell'iconografia antica, una lettura più maliziosa, se non addirittura lasciva, della figura di Danae distesa sul letto, in attesa della sacra pioggia d'oro (una versione particolarmente pornografica di questa lettura della figura di Danae è descritta in Feynes 2021). A partire dalla tarda antichità la figura di Danae è interpretata in



IV

modo ambivalente e, come nota Salvatore Settis, la doppia interpretazione della figura di Danae dipende dalla contraddittoria *interpretatio christiana* del mito.

Il primo autore che chiama in causa Danae esplicitamente come esempio negativo di pudore femminile corrotto dall'oro è Agostino² che cita anche Danae come esempio di finzione delle *fabulae* mitologiche e di corruzione pagana. Più difficile ricostruire chi per primo abbia capovolto, in età medievale, l'interpretazione agostiniana del Giove lussurioso e della Danae impudica in una versione positiva in cui Giove è figura anticipatrice di Dio e Danae è prefigurazione mariana, come *typus Pudicitiae*.

Come sostiene Salvatore Settis la prima attestazione iconografica è in un manoscritto del *Fulgentius metaphoralis*, datato al primo quarto del XV secolo, in cui Danae compare in una torre chiusa³; dal medesimo filone iconografico dipende l'immagine *Pudicitiae* di un manoscritto datato 1425-1440 (già studiato da Saxl 1942) in cui compare Danae nella torre⁴.



V

La storia di Danae diventa *argumentum ante litteram* per confrontare con un precedente mitico il miracoloso ingravidamento della vergine



VI

Maria. Come accade per molte delle *fabulae* antiche, fondamentale è il ruolo di mediazione della versione medievale delle *Metamorfosi* di Ovidio, l'*Ovide moralisé*⁵.

In questo senso, come *imago Pudicitiae* e come allegoria della *Castitas*, Danae compare nell'*Hypnerotomachia Poliphili*: Danae è la figura centrale di un nuovo *Triumphus Pudicitiae* e troneggia, con il grembo della veste tra le mani ad accogliere la pioggia divina, su un carro tirato da unicorni. Ormai il gioco di ribaltamento è compiuto del tutto: da immagine di corruzione (com'era in Agostino), Danae è divenuta *exemplum Pudicitiae*.

Dunque, la figura di Danae, già guardata con sospetto dalle fonti patristiche per la contiguità del suo mito con l'unica divina fecondazione di Maria, è oggetto nel Medioevo di *interpretatio christiana*, fino a essere accolta come prefigurazione mariana⁶: la figura di *Danae* come antecedente di Maria culmina nella rappresentazione della *Danae* di Mabuse che nella torre divenuta il Tempio di Salomone è in attesa

I. Danae e la pioggia d'oro, cratere a calice a figure rosse, 490-480 a.C., San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage.

II. Danae e la pioggia d'oro, cratere a campana a figure rosse, fine V sec. a.C., Paris, Musée du Louvre.

III. Danae accoglie in grembo la pioggia d'oro, corniola, München, Antikesammlung.

IV. Danae, forma in terracotta per dolci, II sec. d.C., Budapest, Museo archeologico di Aquincum.

V. Franciscus de Retza, Defensorium Inviolatae Virginitatis Marie, Basilea 1490, fol. 12r.

VI. Trionfo di Danae, incisione xilografica, dall'Hypnerotomachia Poliphili, Venezia 1499, p.170.

VII. Jan Gossaert, detto Mabuse, Danae, 1527, München, Alte Pinakothek.

1 Ovidio, *Met.* IV, 608-611: “Acrisius [...] neque enim lovis esse putabat / Persea, quem pluvio Danae conceperat auro”.

2 Agostino, *De Civitate Dei* XVIII, 13: “Vel Danaes per imbrem aureum appetisse concubitum, ubi intellegitur pudicitia mulieris auro fuisse corrupta”.

3 MS Vat. Pal. Lar. 1066, f. 228r.

4 MS Casanatense 1403, f. 34v. Ma già prima nel suo *Defensorium inviolatae virginitatis Beatae Mariae* (datato al 1388) il domenicano Franciscus di Retza si chiedeva: “Si Danae aurea pluvia a love pregnans claret, cur Spiritu Sancto gravis virgo non generaret?”; su punto, v. Settis 1985, p. 211.

5 *Ovide Moralisé*, IV, vv. 1328-1345: “Or vous desclairai la merveille / dou Dieu qui en la tour fermée / entra come pluie doree, / sans la desclorre et descouvrir, / sans huis et sans fenestre ouvrir. / Jupiter, Dieu, nostres aidierres, / nostre peres, nostre sauverres, / nostre roi, nostre creatour, / descendi en la noble tour / ou Danè la bele iert en mue. / par

Dané puet estre entendie / virginitez de Dieu amee. / La tour ou elle iert enfermee / nous done a entendre la cele / dou ventre a la vierge pucele, / ou Dieux vault comme pluie en laine / descendre, et prendre char humaine / et soi joindre a nostre nature”.

6 Settis 1985, pp. 228-230.

7 Corboz 2000, ma già Panofsky 1933; una scheda con ricca bibliografia in Mataloni s.i.d.d.). Sul tema specifico, v. di recente Baert 2021.

8 Sulle nozze tra Elisabetta e Guidobaldo, celebrate in gran pompa a Urbino l'11 febbraio 1488, documenti in Luzio-Renier 1893, pp. 15 ss. Per una ricostruzione dell'evento, rimando a Centanni 2013, pp. 107-108; Centanni 2017, pp. 403-405.

9 Si tratterebbe di una “Allegoria del rovescio della Fortuna che priva Elisabetta dei suoi possedimenti terreni” (Rossi 1995, p. 40; ma già Hill 1930). Più di recente, dopo l'identificazione della figura nuda con Danae avanzata da Settis, è stata proposta un'interpretazione che mette insieme genericamente

VII



dell'annuncio, pronta ad accogliere nel suo grembo la sacra fecondazione⁷. Dalla fine del XIV secolo la rappresentazione della divina fecondazione di Danae è intesa dunque in una declinazione decisamente positiva.

Un'ultima conferma della tradizione positiva della figura di Danae è nella medaglia di una delle grandi Signore del Rinascimento, Elisabetta Gonzaga.

La medaglia celebra Elisabetta Gonzaga (1471-1526), sorella del marchese di Mantova, Francesco, già unita in patto nuziale dal 1486, due anni dopo, a sedici anni, sposa il Duca di Urbino, Guidobaldo da Montefeltro⁸.

Il *titulus* che corre sul diritto della medaglia evidenzia il titolo di “Duchessa di Urbino” *Duciss[A] Urbini*. Le perle che le ornano il collo e incorniciano l'iscrizione sottolineano

la sua condizione coniugale. Sul rovescio una figura femminile nuda, distesa su un letto, con la testa che appoggia su un'alta testiera: tra le mani stringe delle redini. Sopra di lei una nube emette fiamme che cadono a pioggia sulla donna. Come è stato dimostrato con ampi e argomentati confronti iconografici (Settis 1985, pp. 207 ss.), si tratta di una raffigurazione di Danae, rappresentata in modo del tutto compatibile con la tradizione iconografica antica e medievale.

La figura allegorica con la quale Elisabetta si rappresenta nella sua medaglia-‘impresa’ è certamente ascrivibile alla tradizione positiva del mito di Danae e quindi rimanda alla castità e alla pudicizia, virtù caratteristiche dell'onestà femminile di cui la Duchessa di Urbino è senza dubbio un esempio al tempo celebratissimo. Ma la scelta di Danae è anche da riferire a una particolarissima condizione di Elisabetta.

La chiave sta nel motto, che recita: *HOC FUGIENTI FORTUNAE DICATIS*⁹, ovvero: “Questa medaglia è per coloro che si sono votati/e alla Fortuna che fugge”¹⁰ ‘Fortuna’ è la divinità a cui Elisabetta, e prima Danae – ipostasi mitica della Duchessa – si sono votate.

Le briglie che la Danae nella medaglia di Elisabetta impugna (e con le quali cerca di afferrare le gocce che piovono dal cielo) compaiono come unico attributo di Nemese nell'*Emblema CLXXIII* dell'Alciato, così come sono tra le mani della nota *Nemese*

le infelici vicende politiche di Elisabetta e del consorte; così Gasparotto 2013, p. 201: “La fortuna che fugge della *legenda* sarebbe [...] da interpretare come il passaggio dalla prigionia (e dalla sfortuna) a uno stato di grazia e di fecondità”.

10 Settis 1985, p. 207; diversamente (e inespugnabilmente) Gasparotto 2013, p. 200 interpreta: “Questa tu dedichi alla Fortuna che fugge”.



VIII



IX

di Albrecht Dürer. Vincenzo Cartari associerà nella tav. LXXVI delle *Imagini de i dei degli antichi* due figure di Nemesis: una in equilibrio instabile sulla ruota della fortuna, ha in mano un freno e un metro. Anche questa suggestione può aver giocato nell'inclusione di questo elemento nella medaglia di Elisabetta e nel suo abbinamento con il motto in cui il riferimento è, esplicitamente, alla *Fortuna fugiens*.

Dunque questa Danae, pur votata a Fortuna, è anche pronta attivamente a imbrigliarla, perché la fortuna per sua natura è "fugiens". E nel mito Danae fa proprio questo: la figlia di Acrisio infatti è sì figura



X

allegorica di una coatta castità, ma di una castità che, nonostante la segregazione nella torre da parte del padre, viene miracolosamente riscattata grazie al fecondo intervento divino e, pronta ad accogliere quella pioggia divina, Danae si fa fecondare dal dio e genera Perseo. Questa lettura del mito, messa in parallelo con le vicende biografiche della Duchessa di Urbino, permette di cogliere il senso della scelta di Elisabetta di Danae come suo *alter ego* mitico.

Diverse fonti testimoniano del fatto che la vita sessuale, e quindi la fecondità, di Elisabetta Gonzaga, fu tristemente compromessa dalla notoria impotenza del marito, Guidobaldo da Montefeltro¹¹. Dobbiamo a Pietro Bembo, nel suo elogio funebre scritto in occasione della morte di Guidobaldo avvenuta nel 1509, il resoconto più completo della vicenda¹² che vide persino Elisabetta rifiutare, per amore dello sfortunato sposo, anche la proposta di un annullamento del matrimonio da parte del papa Alessandro Borgia¹³.

Comunque non mancò mai di corteggiatori: Bernardo Accoliti d'Arezzo, Uico Aretino, in una lettera del 15 marzo 1502 indirizzata a Isabella d'Este loda le sue virtù, paragonabili solo a quelle della "miracolosa" Duchessa d'Urbino, di cui si professa "innamorato". Nel Cortegiano lo stesso Aretino la chiama "ingrata" perché non contraccambia e scoppia in una scherzosa (ma non troppo) sfuriata amorosa, prendendo spunto dal pendaglio a forma di S che la Duchessa portava in fronte (si tratta forse di un segno che allude allo stesso scorpione appeso a un cordoncino che gira intorno al capo di Elisabetta nel famoso ritratto di Raffaello agli Uffizi¹⁴).

Com'è noto, Elisabetta è la figura centrale de Il libro del Cortegiano, pubblicato da Aldo Manuzio a Venezia nel 1528, ma ambientato tra il 1506 e il 1507. Baldesar Castiglione ambienta i dialoghi della sua corte ideale alla corte di Urbino: le illustri figure che animano il dialogo ruotano intorno a Elisabetta Gonzaga che con la sua grazia e il suo spirito tesse i fili del gioco prescelto dal gruppo: "formar con parole un perfetto cortigiano". La scena che viene presentata nelle quattro serate del gioco, è un "teatro di parole e di gesti" in cui viene teorizzata e pra-

ticata l'estetica della grazia¹⁵.

La Duchessa è presente, il Duca è assente. Nel III libro, ragionando d'amore, Cesare Gonzaga a un certo punto non può più evitare di menzionare la più nota, la più taciuta, virtù di Elisabetta:

"Non posso pur tacere una parola della signora Duchessa nostra, la quale, essendo vivuta quindici anni in compagnia del marito come vidua, non solamente è stata costante di non palesar mai questo a persona del mondo, ma essendo dai suoi propri stimolata ad uscir da questa viduità, elesse più presto patir esilio, povertà ed ogni altra sorte d'infelicità, che accettar quello che a tutti gli altri pareva gran grazia e prosperità di fortuna"¹⁶. Ma grazia cortese pretende che tutto venga vissuto "senza fatica", "con sprezzatura".



XI

Sappiamo dalle fonti che la medaglia, opera di Adriano Fiorentino, fu eseguita nel 1495 (quindi quando Elisabetta era già sposata da sei anni). La composizione del motto e dell'emblema, in relazione alle vicende biografiche di Elisabetta, ci permette di ricostruire un significato augurale ben preciso. Mediante il linguaggio del mito l'impresa promette un riscatto dalla disgrazia della sterilità: l'evento di una fecondazione miracolosa potrebbe sempre presentarsi – come nel caso di Danae, per intervento divino – purché ci si voti a Fortuna, che per definizione è *fugiens*, ma che per una volta potrebbe risultare benevola. E, proprio perché *fugiens*, la grazia inattesa che Fortuna potrebbe procurare va catturata e diretta, secondo l'intenzione, me-

diante le briglie, pronte ad afferrare le gocce infuocate.

L'augurio non si realizzerà, nonostante il voto alla Fortuna. Guidobaldo doveva morire, nel 1508, a soli 35 anni ma nel frattempo i Duchi di Urbino, dopo aver riconquistato definitivamente, dopo alterne vicende, i loro territori caduti in mano al Valentino decisero adottare come erede Francesco Maria della Rovere, figlio di Giovanni della Rovere e quindi nipote di Giulio II: il contratto di adozione (mediante cui un Della Rovere diventava erede del feudo urbinato) venne proposto dal Papa nel maggio del 1504: nel settembre dello stesso anno i popoli e i maggiori del Ducato giurarono fedeltà al giovane erede. Nel 1504 dunque, a quanto si evince dai fatti, Elisabetta aveva rinunciato alla

speranza di una maternità naturale. Elisabetta dunque, sterile suo malgrado, "vidua" anzitempo per destino e poi per sua nobile scelta, era destinata a riversare il suo affetto materno sul figlio adottivo. Ma nel 1495 – data di esecuzione della medaglia – quando il caso dell'impotenza di Guidobaldo non era ancora conclamato, la ventiquattrenne Elisabetta, che comunque amava il marito e, per ricorrere alle parole del Bembo, si intratteneva con lui in "abbracciamenti e congiungimenti, qualunque quelli si fossero", poteva ancora coltivare la speranza di una improbabilissima maternità.

La figura di Danae era perfetta per la figurazione di una maternità miracolosamente invocata. Dopo la sua morte Pietro Bembo scriverà di lei: "O aurea vergine, o singolar

eccellenza, o virtù incomparabile e quasi incredibile di costei"¹⁷.

Ma nel 1495 Elisabetta Gonzaga poteva sperare, come Danae, di afferrare un'occasione miracolosa della *Fortuna fugiens*, sperare che accadesse a lei quel che era accaduto a Danae, sperare di divenire davvero "aurea vergine" come la chiama l'amico Bembo il quale, rivolgendosi a lei con questo epiteto, non poteva non aver presente la fanciulla mitica che la Duchessa aveva scelto come figura della sua impresa. Immagine e motto sul verso della medaglia di Adriano Fiorentino, fissavano così, in sintesi icastica, la condizione e la speranza di Elisabetta – come Danae pronta ad accogliere, se mai fosse miracolosamente arrivata, l'attesa pioggia d'oro.

VIII. Adriano Fiorentino, *Medaglia per Elisabetta Gonzaga, 1495, dritto.*

IX. Adriano Fiorentino, *Medaglia per Elisabetta Gonzaga, 1495, rovescio.*

X. Albrecht Dürer, *Nemesis, incisione, ca. 1502.*

XI. Raffaello, *Ritratto di Elisabetta Gonzaga, olio su tavola, 1504-1505, Firenze, Galleria degli Uffizi.*

11 Sull'impotenza di Guidobaldo, v. Lutz 1980, p. 20. Una ricostruzione, sulla base delle fonti e delle testimonianze letterarie, dell'infelice condizione del Duca di Urbino e della sua, prima sospettata e poi conclamata, impotenza in Centanni 2013, pp. 115-121 e in Centanni 2017, pp. 415-424.

12 Pietro Bembo, *De Guidobaldo Feretrio deque Elisabetha Gonzaga Urbini Ducibus*, e la versione italiana dello stesso Bembo

Volgarizzamento del De Guido Ubaldo Feretrio et Elisabetha Gonzaga, ed. Lutz 1980.

13 Sul tema del rifiuto di Elisabetta all'annullamento dello sterile matrimonio, anche nella fase di massima disgrazia di Guidobaldo, Lutz 1980, pp. 205-208, con citazione di vari documenti, fra cui *Dispacci* II, 17, l. 96 e 110, in Luzio, Renier 1893, 141; Sanudo, *Diari* IV, p. 568.

14 Sul tema rimando a Bonoldi, Centanni 2010.

15 Quondam 1981, p. XXXIX.

16 Baldesar Castiglione, *Il libro del Cortegiano* III, XLIX; sulla "viduità" di Elisabetta v. anche Marin Sanudo *Diari* IV, p. 568.

17 Pietro Bembo, *Volgarizzamento del De Guido Ubaldo Feretrio et Elisabetha Gonzaga*, ed. Lutz 1980, p. 21).



ANTONIO
BELLUCCI
D.A.N.A.E

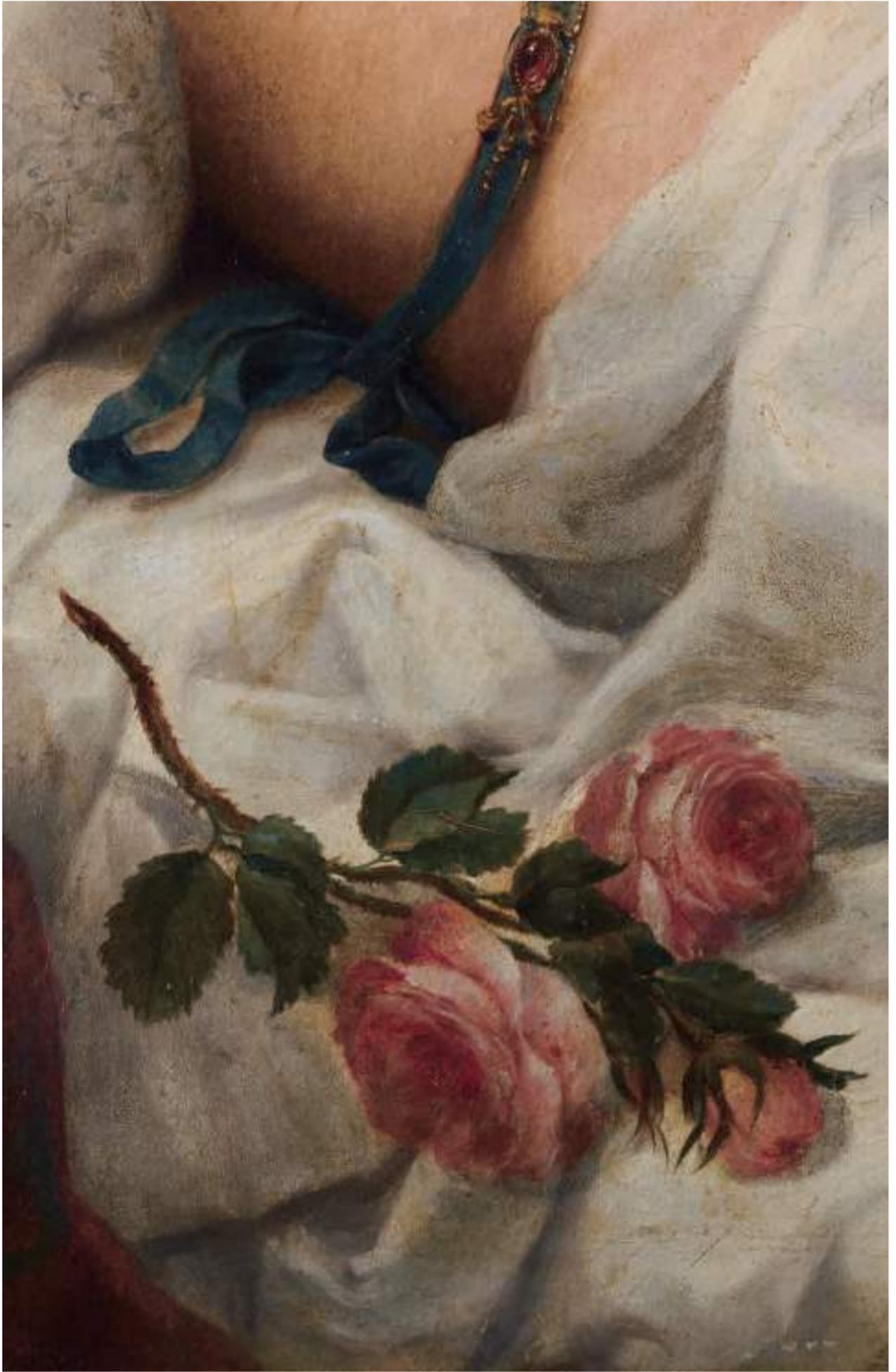




Antonio Bellucci
(1654 - 1726)

Danae,
Olio su tela

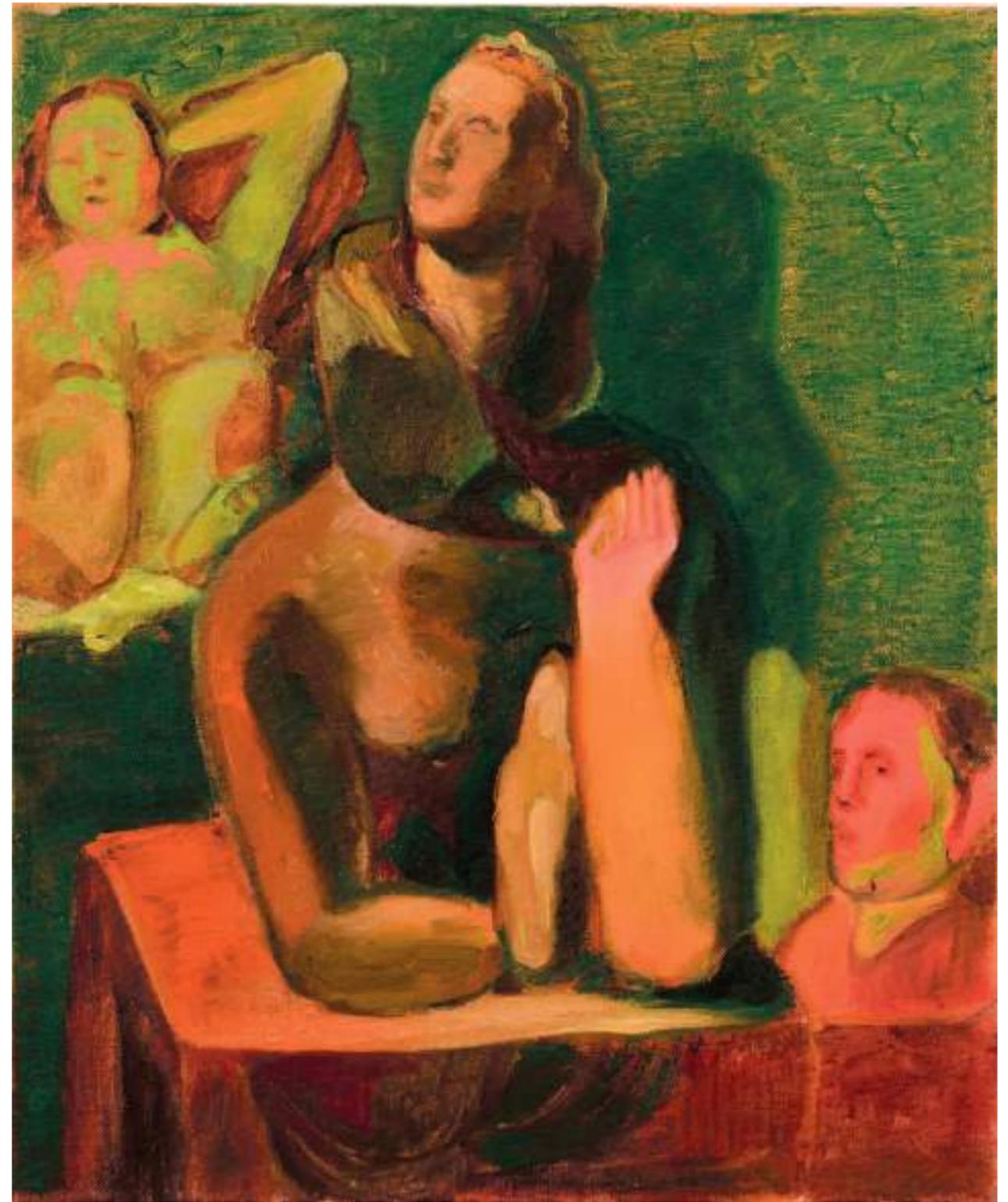






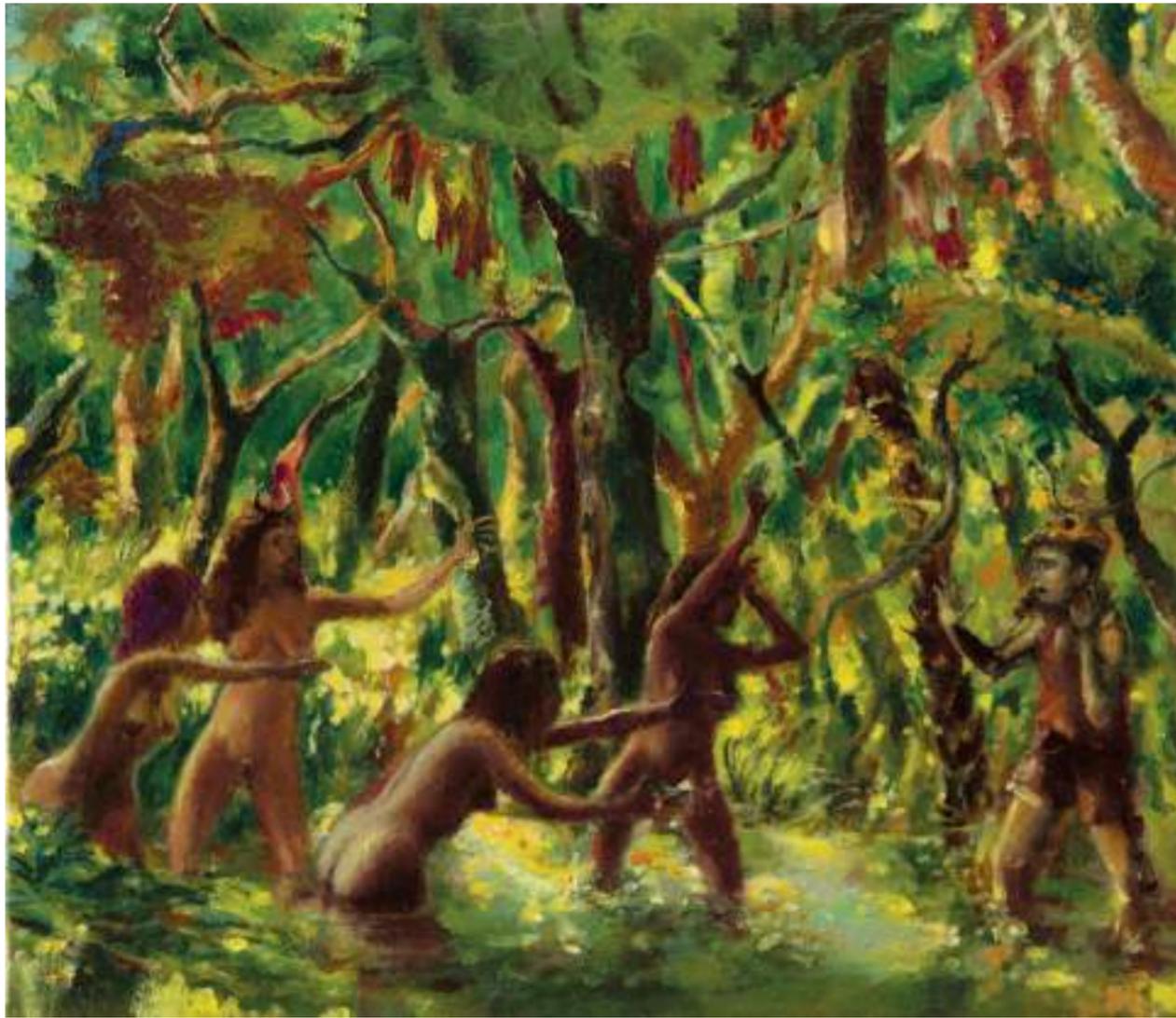
DANAE **REVISITED**

Paola Angelini
Thomas Braida
Chiara Calore
Nebojša Despotović
Luca De Angelis
Zehra Doğan
Barbara De Vivi
Matteo Fato
Christian Fogaroli
Alessandro Fogo
Oscar Giaconia
Giuseppe Gonella
Iva Lulashi
Luisa Mè
Giulio Saverio Rossi
Nicola Samori
Davide Serpetti
Marta Spagnoli
Shafei Xia



Paola Angelini

Il sepolcro di Danae,
2021
Olio su lino
Courtesy Brandstrup
Gallery, Oslo



Thomas Braida

Atteone sporcaccione!
Atteone sporcaccione!,
2019
Olio su tavola
Courtesy Edoardo Monti,
Brescia



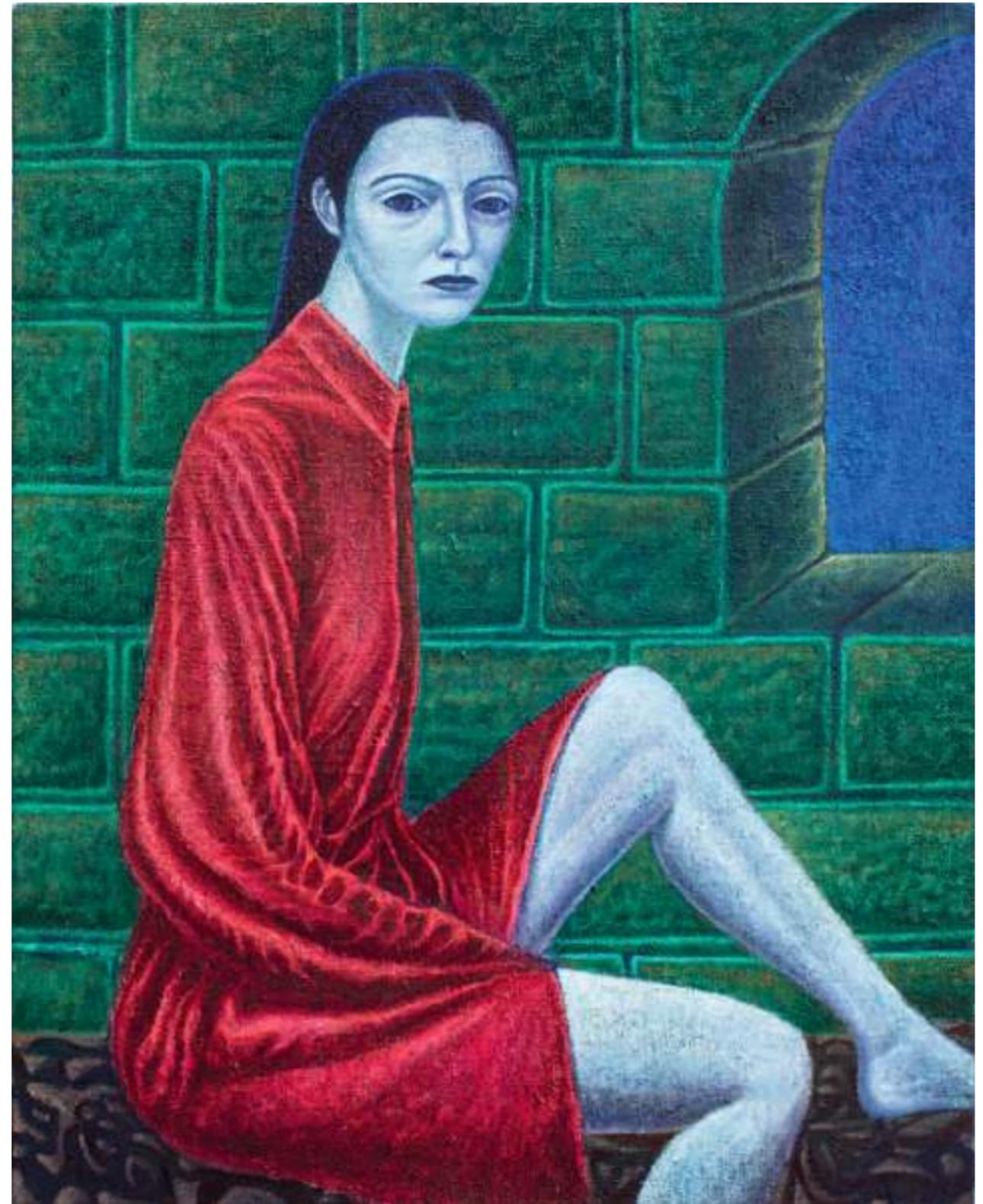
Thomas Braida

*Mare di bicarbonato
e cioccolato*,
2019
Olio su tavola
Courtesy Edoardo Monti,
Brescia



Chiara Calore

Senza titolo,
2020
Olio su tela
Courtesy Galleria
Giovanni Bonelli, Milano



Luca De Angelis

La torre verde,
2021
Olio su lino



Nebojša Despotović

Danae e Perseo,
2021
Acrilico e olio su tela
Courtesy Boccanera
Gallery Trento/Milano

Nebojša Despotović

I ask, no answer,
2021
Acrilico e olio su tela
Courtesy Boccanera
Gallery Trento/Milano





Barbara De Vivi

Golden hour,
2021
Tecnica mista su tela,
stampa digitale su carta
Courtesy Galleria
Marcolini, Forlì



Zehra Doğan

Yekbûn (Unity),
2020
Acrilico, carta
dorata su tappeto
Courtesy Prometeo
Gallery, Milano

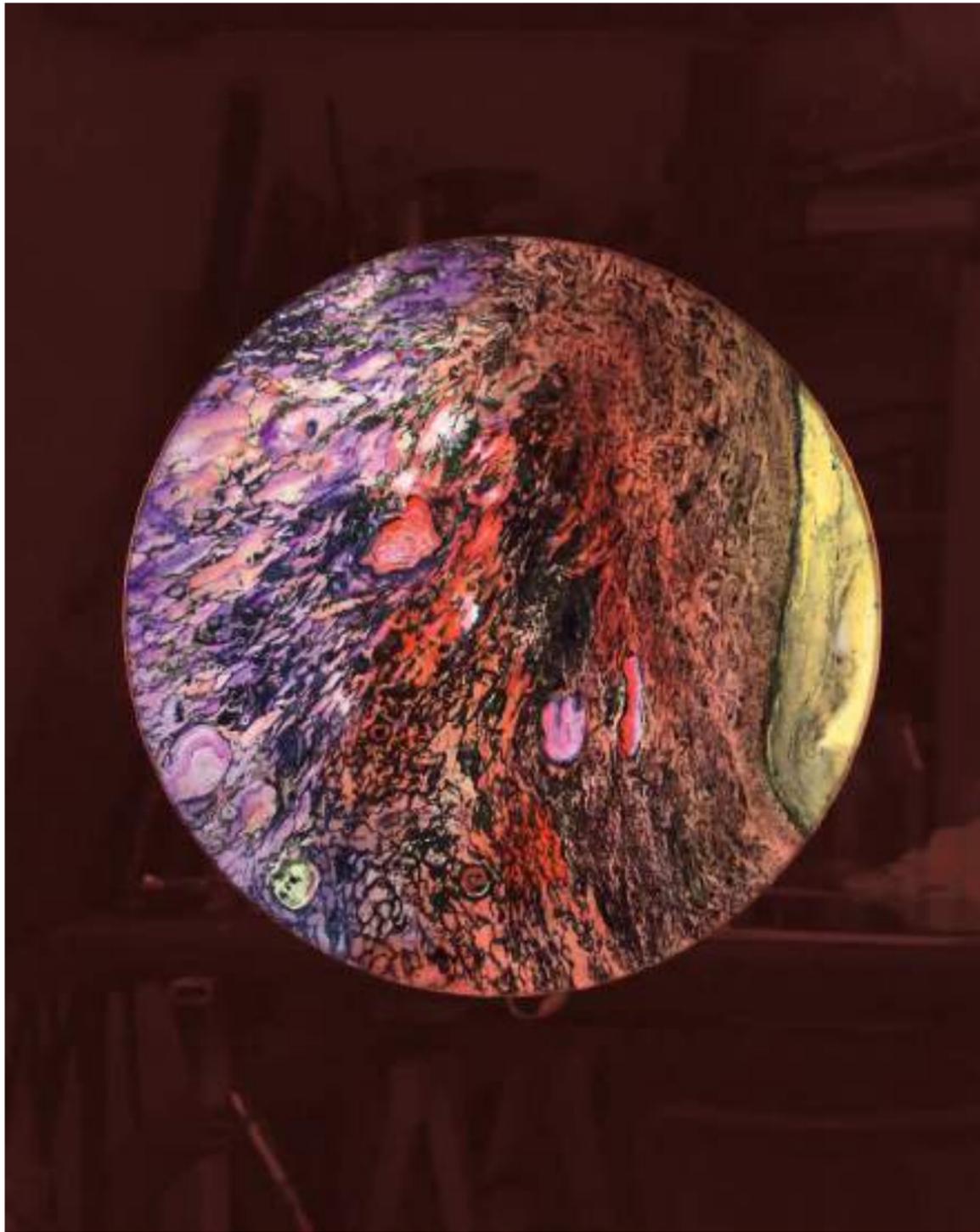


Matteo Fato

Ricevette una pioggia d'amore: non le piacque ma, con qualche straccio e rifacendo la fine, poteva andare (per tre secondi), 2021

Olio su lino, cassa da trasporto e mensola in multistrato e specchio, pittura pennello su straccio
Courtesy Monitor Rome, Lisbon, Pereto





Christian Fogarolli

Moelle Rouge,
2020
Pigmento, olio, carbone,
specchio, legno
Courtesy Galleria
Alberta Pane, Paris/
Venice - Galleria
Mazzoli, Modena/Berlin/
Düsseldorf



Christian Fogarolli

Moelle Violette,
2021
Pigmento, olio, carbone,
specchio, legno
Courtesy Galleria
Alberta Pane, Paris/
Venice - Galleria
Mazzoli, Modena/Berlin/
Düsseldorf



Oscar Giaconia

UPD,
2021
Tecnica mista su fibra
cellulosica alla gelatina
plasticizzata in teca
di salpa ai leganti
proteici e silicone
Courtesy Monitor Rome,
Lisbon, Pereto

Alessandro Fogo

Danae,
2021
Olio su lino





Giuseppe Gonella

More of you,
2021
Olio su tela
Courtesy Galleria
Giovanni Bonelli, Milano
– Artemis Gallery,
Lisbona



Giuseppe Gonella

More of you,
2021
Serie di bozzetti,
tecnica mista
Courtesy Galleria
Giovanni Bonelli, Milano
– Artemis Gallery,
Lisbona



Luisa Mè

Not sellable sea,
2021
Olio, acrilico e ricamo su
tela e feltro

Iva Lulashi

IBIDEM,
2019
Olio su tela
Courtesy Prometeo
Gallery, Milano



Iva Lulashi

Plenilunio,
2019
Olio su tela
Courtesy Prometeo
Gallery, Milano





Giulio Saverio Rossi

Black drop effect - Danae,
2021
Olio su lino
Courtesy CAR DRDE,
Bologna

Nicola Samori

Beccatoio,
2021
Affresco
Courtesy Monitor Rome,
Lisbon, Pereto





Marta Spagnoli

Discendente,
2021
Olio su tela
Courtesy Galleria
Continua, San Gimignano

Davide Serpetti

*The Doors of Perception /
Le Porte della Percezione,*
2021
Olio, acrilico e spray
acrilico su tela,
cornice bicromatica
con foglia oro
Courtesy mc2 gallery,
Milano





Shafei Xia

*Do you want to
play with me,*
2021

Acquarello su carta
di sandalo intelata
Courtesy P420,
Bologna

La Fondazione Francesco Fabbri ONLUS è stata costituita per concorde volontà della famiglia Fabbri, del Comune di Pieve di Soligo e del Consorzio BIM-PIAVE di Treviso per ricordare Francesco Fabbri, Deputato al Parlamento, Senatore della Repubblica e Ministro di Stato, tramandarne l'alta testimonianza di uomo politico e il suo costante impegno per lo sviluppo sociale, economico e culturale della collettività regionale e nazionale. La Fondazione non persegue fini di lucro, il suo ruolo è quello di essere strumento di sviluppo culturale, sociale ed economico delle nostre comunità. La missione è perseguita attraverso lo sviluppo di programmi e azioni culturali da ideare, coordinare e promuovere in una logica di "rete". Opera nell'ambito del territorio del Veneto e in particolare della Provincia di Treviso nei settori dell'assistenza, dell'istruzione e formazione, della promozione e valorizzazione nel campo artistico, culturale e storico, dell'innovazione, della tutela e valorizzazione della natura e dell'ambiente.

www.fondazionefrancescofabbri.it

**Fondazione
Francesco Fabbri
Onlus**

Piazza Libertà, 7
31053
Pieve di Soligo (TV)

t 334 9677948
segreteria@fondazionefrancescofabbri.it
www.fondazionefrancescofabbri.it

I sostenitori
della Fondazione

