

VALENTINA DI ROCCO
Università degli Studi di Roma Tor Vergata

Identità formale e identità autoriale. Un caso di studio: il *Giudizio di Paride*

SOMMARIO

1. Dal sarcofago antico a Manet: la trasformazione del *Giudizio di Paride* nella lettura di Warburg; 2. Una storia di attribuzioni: dalle origini corsiniane al ritrovamento contemporaneo; 3. Warburg e l'enigma autoriale: tra ipotesi, fonti e indizi archivistici; Bibliografia.

Nel suo significato di «essere identico, perfetta uguaglianza», l'identità è garanzia di invarianza, immutabilità delle forme che permette la loro individuazione nel tempo.

Nella prima metà del Novecento, lo storico dell'arte Aby Warburg ha indagato i processi di sopravvivenza e trasformazione di antiche *formule* della figurazione da lui stesso denominate *Pathosformeln*. Il caso in esame riguarda un dettaglio di un antico sarcofago con il *Giudizio di Paride* sopravvissuto inalterato nella elaborazione formale della tradizione artistica e iconografica europea dell'età moderna per ricomparire con un nuovo significato nel *Déjeuner sur l'herbe* (Colazione sull'erba) di Édouard Manet (1863). L'indagine warburghiana sul tema trova concretezza nell'elaborazione di tre progetti, messi a punto tra il 1928 e il 1929: la tavola 55 del *Bilderatlas, Giudizio di Paride senza ascensione*; i cosiddetti *Frammenti tra Manet e Mnemosyne* (Warburg [1928-1929], 2008, pp. 805-816) e soprattutto il testo, probabilmente concepito come accompagnamento al pannello, dal lungo titolo *Il Déjeuner sur l'herbe. La funzione prefigurante delle divinità pagane elementari per l'evoluzione del sentimento*

moderno della natura (Warburg [1928-1929], 2008, pp. 783-804). Con questo studio, Warburg ha tentato di spiegare il senso della *sopravvivenza* della memoria nell'arte, tracciando il percorso della trasmissione del motivo del *Giudizio di Paride* dall'età antica fino alla sua riattivazione nell'arte contemporanea.

1. Dal sarcofago antico a Manet: la trasformazione del *Giudizio di Paride* nella lettura di Warburg

Com'è noto, fu «un ritrovamento casuale ad opera dell'amico Pauli» (Pauli, 1908, pp. 53-55) a innescare la ricerca warburghiana. Rilanciando un'intuizione di Chesneau (1864) all'epoca rimasta sotto silenzio, Pauli rese noto che le tre figure sedute nel *Déjeuner* (fig. 1) imitano fedelmente gli dèi fluviali così come Marcantonio Raimondi li ha incisi in una nota xilografia con il *Giudizio di Paride* (fig. 2), seguendo un disegno – oggi perduto – di Raffaello. Il Sanzio, a sua volta, si era basato sul rilievo di un antico sarcofago che ancora oggi si può vedere a Roma murato nella facciata di Villa Medici (fig. 3).

Analizzando il dettaglio con il gruppo di ninfe e divinità fluviali sui rilievi di alcuni sarcofagi raffiguranti il *Giudizio di Paride*¹ e confrontandolo con la rielaborazione offerta dall'incisione di Raimondi, Warburg osservò il verificarsi di una «trasformazione della dinamica psicologica nella rappresentazione della figura umana». La Ninfa, che negli antichi rilievi solleva il braccio in segno di adorazione nei confronti dell'apparizione divina, nella rielaborazione rinascimentale volge lo sguardo verso un anonimo osservatore terreno. Per Warburg, si tratta di un cambiamento epocale, poiché l'omissione della gestualità fobica nella prova di Raimondi suggerisce una prima forma di emancipazione dell'uomo

¹ Il rilievo del sarcofago con *Giudizio di Paride* murato nella facciata di Villa Medici; il sarcofago di medesimo soggetto murato nel casino di Villa Doria Pamphili; il frammento di sarcofago con il mito di Paride proveniente dalla collezione Ludovisi, oggi nel Museo nazionale romano (Palazzo Altemps) inv. 8563.

dalla soggezione divina, segnando l'avvio di un processo di *de-demonizzazione* che culmina nella *Colazione* di Manet. Nel *Déjeuner*, infatti, la coscienza dello spettatore presupposta dall'incisione si è addirittura rafforzata: non solo la donna nuda, ma anche l'uomo che le sta accanto guarda fuori dal quadro.

In questa plurisecolare catena di rimandi e trasformazioni, Warburg individuò un anello importante di congiunzione in un'anonima rielaborazione del soggetto, fortuitamente rintracciata durante una gita a Villa d'Este nel 1928 (fig. 4). A differenza della prova di Raimondi, nella quale la liberazione dall'influsso del destino astrologico è ancora compromessa dalla presenza in cielo di una soverchiante teofania, in questa versione la scena mitologica è inserita in una veduta priva di divinità. Raffigurando il *Giudizio di Paride* in «un paesaggio olandese», l'anonimo artista era stato il primo conosciuto da Warburg ad omettere ogni allusione alla sfera celeste, trasformando la composizione del soggetto sacro in una scena di campagna. La collocazione del mito in un'ambientazione bucolica, infatti, sopprime la presenza di qualsivoglia volontà «pagana intenta a causare dei minacciosi eventi», mostrando il percorso verso l'affrancamento dalla primitiva superstizione che si esprime nella libera umanità di Manet.

2. Una storia di attribuzioni: dalle origini corsiniane al ritrovamento contemporaneo

Così, negli ultimi mesi di vita Warburg cercò di risalire all'identità dell'anonimo artista, senza mai venirne veramente a capo. Con la sua scomparsa, il 26 ottobre 1929, l'indagine sul dipinto rimase incompiuta e quel pittore che tanto lo aveva ossessionato resta ancora oggi senza un nome. Complice la tarda pubblicazione del testo sul *Déjeuner* (Carchia, 1984, pp. 40-45) l'anonima prova del *Giudizio di Paride* non ha destato alcun interesse negli studi storici artistici. Persasi traccia della sua collocazione dopo il ritiro dalla Villa tiburtina nel 1933 e noto solo attraverso una vecchia fotografia in bianco e nero, il quadro ha iniziato a suscitare una

relativa attenzione solo a partire dal primo decennio del Duemila. Tale estemporaneo interesse, tuttavia, ha finito per basarsi su ipotesi non convalidate da studi approfonditi, generando una serie di fraintendimenti. In numerosi contributi elaborati nell'ambito degli studi warburghiani, infatti, il dipinto è stato erroneamente identificato come «decorazione parietale», a causa di un'errata traduzione della parola tedesca *Wandschmuck*, già presente nella prima traduzione italiana del testo sul *Déjeuner*, pubblicata nel 1984 da Carchia in «aut-aut»: «Nel Museo etnologico di Villa d'Este si può vedere una decorazione parietale all'incirca del 1630, che rappresenta il *Giudizio di Paride*»².

Negli anni, nuovi e diversi malintesi hanno accompagnato le pur non numerose menzioni del dipinto. Il caso forse più significativo è quello del Catalogo della mostra berlinese sul *Bilderatlas* (Ohr, 2021), che nonostante il lavoro di controllo e correzione delle didascalie delle opere presenti nei singoli pannelli restituisce sul *Giudizio* informazioni inesatte.

Il recente reperimento dell'opera, individuata nell'ambito delle mie ricerche di dottorato, e l'identificazione di materiale inedito ad essa pertinente, permette ora, per la prima volta, di ricostruire con esattezza documentaria la complessa vicenda attributiva di questa interessante versione del mito di Paride.

L'indagine sul quadro prende le mosse da un importante confronto tra Aby Warburg e Federico Hermanin, allora direttore della Galleria nazionale d'arte antica di Palazzo Corsini. Consultato nel 1929 in merito al dipinto tiburtino, Hermanin indicò a Warburg la sua provenienza dalla «Galleria Corsini» (Warburg, Bing, 2005, p. 60). La circostanza, documentata nel *Diario* warburghiano, trova

² Ma l'errore torna anche in Pinotti (2013, pp.1-17) – «une décoration pariétale réalisée autour de 1630, aujourd'hui conservée à la Villa Este à Tivoli» –, in un articolo di Frankfort-Wedepohl (2014, pp. 455-476) – «Among the wall decorations of the Ethnological Museum of the Villa d'Este one sees a Judgement of Paris of about 1600, a blend of the antique scene with Dutch landscape» –, in un contributo a cura della «Rivista Engramma» (Seminario Mnemosyne 2016, pp. 11-52) – «Nicolaes Berchem (da Marcantonio Raimondi), *Il giudizio di Paride*, ca. 1630, decorazione parietale, Villa d'Este, Tivoli».

conferma nella menzione del quadro negli inventari della collezione corsiniana, alla quale esso sembra appartenere almeno dal 1784, quando è citato un anonimo dipinto con questo soggetto (Borsellino, 2017, II, p. 329). L'opera si trovava nel secondo appartamento, fuori dalla galleria pubblica, dove sembra rimanere fino ai primi anni del XIX secolo. Nel 1829 il dipinto passò stabilmente nella quarta camera del I piano, dove è registrato un «*Giudizio di Paride* di maniera incognita» (ivi, pp. 509-532). Con l'apertura al pubblico della Galleria, nel 1838, lo sconosciuto pittore del *Giudizio* iniziò ad essere associato al nome di Giulio Romano. L'attribuzione al pittore manierista è, di fatto, la prima proposta per il *Giudizio di Paride*, come si evince dalle tabelle descrittive delle opere (Borsellino, II, 2017) stampate a uso dei visitatori nel 1838 (Inv. 1838 ca. /T1) nel 1845, (Inv. 1845 ca. /T2) e nel 1867 (Inv. 1867 ca. /T3).

In quegli anni, l'attribuzione a Giulio Romano era accettata e riproposta nelle *Guide di Roma* di Nibbi (1863, p. 485), Rufini (1869, p. 243) e Barbier de Montault (1870, p. 384.), ma sorprendentemente messa in discussione da un viaggiatore che, al pari dei propri colleghi, aveva utilizzato le *Tablettes Corsini* per la descrizione della collezione romana: l'editore Bædker (1869, p. 15). Nella sua selezione di opere eccellenti, al numero 47 è citato un quadro di «Poelenburg (?), paysage avec le jugement de Pâris d'après Raphael». Tale precoce messa in questione dell'attribuzione a Giulio è ribadita nell'inventario corsiniano compilato nel 1877 (Borsellino, 2017, II, pp. 658-695), ma nuovamente convalidata in occasione dell'atto di vendita di Palazzo Corsini allo Stato italiano, sottoscritto nel 1883 (Borsellino, 2017, II, pp. 696-743).

Nel XX secolo la suggestione che l'opera spettasse al pittore cinquecentesco lasciò il campo a una nuova ipotesi attributiva, che la collocava nel XVII secolo e in area nordica. Quando, infatti, nel 1911, il *Giudizio di Paride* fu trasportato a Castel Sant'Angelo in occasione dell'Esposizione internazionale per l'arte, archeologia e la storia, esso venne esposto nella sezione delle *Mostre Retrospective* dedicate alla *Vita degli stranieri* e catalogato come «anonimo olandese del XVII secolo» (Archivio centrale di Stato, 1052.3: Pos.

2 Musei – Roma. Tivoli. Museo Civico (1911), sottoserie 1908-24, divisione I). Nel 1915 il *Giudizio* fu trasferito in deposito temporaneo presso il Museo civico di Tivoli, dove si intendeva dar vita a un Museo del paesaggio romano, e la difficoltà di giungere a una attribuzione plausibile sfociò in una disputa che vide contrapposti i nomi del pittore fiammingo Giovannino delle Vite (Jan Miel, 1599-1663) e dell'olandese Nicolaes Berchem (1620-1683). Nei verbali relativi alla consegna del quadro rinvenuti nell'Archivio di Palazzo Barberini, infatti, il *Giudizio di Paride* è talvolta riferito alla «Scuola di Nicolas Berchem», talvolta alla mano di Jan Miel (Roma, Archivio della direzione della Galleria nazionale d'arte antica di Palazzo Barberini, fasc. Villa d'Este). L'attribuzione al pittore fiammingo è ribadita anche in un contributo di Saporì apparso nel 1916, nel quale il *Giudizio di Paride* di Miel è descritto come «la stampa di Marcantonio Raimondi trasferita di un paesaggio moderno» (1916, p. 427). Dopo il 1916 non vi sono altre menzioni significative del dipinto, almeno fino al 1927 quando a causa dello stato di abbandono in cui versavano le opere nel Museo civico di Tivoli, Hermanin provvide al loro trasferimento presso il Museo etnologico di Villa d'Este, dove l'anno seguente avvenne il fatale incontro con Warburg (Roma, Archivio centrale di Stato, 254.15. Pos. 3 Gallerie e Pinacoteche. Roma, Galleria d'arte antica e Gabinetto nazionale delle stampe, Palazzo Corsini. Varie). Ritirato dalla Villa nel 1933, il *Giudizio* è in deposito esterno presso il Senato della Repubblica sin dal 1952 (Vodret Adamo, 1987, pp. 55-80; Bernardini, 1987, pp. 81-100).

3. Warburg e l'enigma autoriale: tra ipotesi, fonti e indizi archivistici

Quando Warburg si trovò di fronte il quadro per la prima volta, dunque, il dipinto era già stato accostato alla mano di diversi artisti, ma nessuna delle attribuzioni era considerata attendibile al punto da essere ritenuta valida e definitiva. Nel *Diario* personale dello studioso l'opera viene citata per la prima volta il 2 dicembre 1928 come «il quadro di un fiammingo (all'incirca 1560)

che colloca il *Giudizio di Paride* di Giulio Romano (Manet) in un paesaggio olandese italianizzante» (Warburg, Bing [1928-1929], 2005, p. 13). Il 27 gennaio 1929, durante un secondo sopralluogo a Villa d'Este, l'anonimo fiammingo assunse per Warburg l'identità del pittore olandese seicentesco Berchem. Sulla base di questa indicazione, è stato suggerito (Frankfort, Wedepohl, 2014, p. 458) che l'attribuzione warburghiana al pittore fosse dovuta alla lettura del *Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII Jahrhunderts* (1907-1928) di Hofstede de Groot: «following Cornelis Hofstede de Groot, he [Warburg] thought this painting was by Nicolaes Berchem and continued to call it "the Berghem"».

Questa monumentale opera in dieci volumi fu certamente nota a Warburg il quale, tuttavia, non la utilizzò come fonte per il suo studio sul *Giudizio di Paride*. Basterebbe, a confermarlo, già solo leggere le pagine del IX volume dedicate all'opera di Berchem. Si scoprirebbe, infatti, che il *Giudizio* che in esse è descritto non corrisponde a quello osservato da Warburg in Villa d'Este, bensì alla versione della collezione Liechtenstein di Vienna (fig. 5), differente sia nel numero sia nella disposizione delle figure. La confusione tra le due versioni risulta anche in un recente contributo di Kopp (2017, p. 9), nel quale il *Giudizio* di Liechtenstein è inteso, a torto, come il dipinto osservato da Warburg durante il soggiorno italiano. Diversamente, un raffronto tra i dati raccolti sul dipinto e le informazioni desumibili dalla corrispondenza e dal *Diario* di Warburg consente di proporre una ipotesi strutturata in merito alle suggestioni dello studioso circa la paternità del quadro. Si consideri, ad esempio, la seguente lettera a De Groot nella quale, esprimendo le proprie perplessità sulla «precedente denominazione Berghem», Warburg lascia intendere che nel 1929 l'attribuzione al pittore olandese era ormai desueta:

Tivoli, ho trovato un dipinto olandese che mi ha incuriosito per la quasi comica combinazione tra paesaggio olandese e presenza di divinità pagane [...] tuttavia, le mie conoscenze su questi argomenti misti non sono abbastanza approfondite e ritengo che la precedente denominazione, Berghem, sia naturalmente sbagliata.

Mi rivolgo quindi alla vostra conoscenza superiore per sapere a quale, o quali, pittori potrebbe essere attribuito un tale dipinto (WIA GC/23431, Warburg, Aby a Hofstede de Groot, Cornelis 02/02/1929).

In questa missiva, inoltre, Warburg suggerisce un dettaglio linguistico estremamente significativo. Il riferimento all'insolita denominazione "Berghem" con la presenza dell'affricata post alveolare sonora in luogo della sorda suggerisce la conoscenza di una fonte specifica, la quale, evidentemente, non era il *Catalogo* di De Groot. Non solo, infatti, in alcuni documenti d'archivio precedentemente citati il nome del pittore è registrato in questa particolare forma, ma l'osservazione diretta dell'opera ha permesso di verificare la presenza, sul retro del dipinto, di una iscrizione in cui il nome «N. Berghem, Il Giudizio di Paride» è posto accanto al vecchio numero di inventario 899, associato al *Giudizio* almeno dal 1911. Con ogni probabilità, dunque, è per queste vie che Warburg trasse quell'informazione fondamentale. Ciò spiegherebbe anche perché l'amburghese si ostinasse a chiamare il pittore «Berghem» e non Berchem e giustificerebbe la sua caparbia di fronte ai dubbi sollevati da collaboratori e colleghi quantomeno rispetto alla fattura olandese dell'opera.

Bibliografia

- Bædker, K. (1869), *Italie manuel du voyageur par K. Bædker*, XII: *L'Italie centrale et Rom*, Coblenz, Karl Bædker.
- Barbier de Montault, X. (1870), *Les musées et galeries de Rome. Catalogue général de tous les objets d'art qui y sont exposés*, Rome, Spithöver.
- Bernardini, M.G. (1987), *La "Terza Galleria"; i depositi fuori sede*, in «Quaderni di Palazzo Venezia», V, pp. 81-100.
- Borsellino, E. (2017), *La collezione Corsini di Roma dalle origini alla donazione allo Stato italiano. Dipinti e sculture, Appendice documentaria*, II parte, Roma, Efesto.
- Carchia, G. (1984), *Il "Déjeuner sur l'herbe" di Manet. La funzione di modello delle divinità pagane elementari in rapporto alla evoluzione del moderno sentimento della natura*, in «aut-aut», 199-200, pp. 40-45.

- Chesneau, E. (1864), *L'art et les artistes modernes en France et en Angleterre*, Paris, Didier.
- Frankfort, H., Wedepohl, C. (2014), *Manet and the Italian Antiquity*, in «Bruniana & Campanelliana», 20, 2, pp. 455-461.
- Hofstede de Groot, C. (1907-1928), *Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts*, Esslingen, P. Neff, pp. 455-476.
- Kopp, L. (2017), *Das Urteil des Paris. Eine ikonologische Untersuchung des Paris-Mythos in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts*, Karlsruhe, Karlsruher Institut für Technologie.
- Nibbi, A. (1863), *Itinéraire de Rome et de ses environs, rédigé par Antoine Nibby d'après celui de Vasi*, 8^e édition, Rome, Valentini.
- Ohr, R. (2021), *Aby Warburg, Bilderatlas Mnemosyne. Das Original: Katalog zur Ausstellung 21.08.-31.10.21*, Berlin, Hatje Cantz Verlag.
- Pauli, G. (1908), *Raffael und Manet*, in «Monatshefte für Kunstwissenschaft», I, 1, pp. 52-55.
- Pinotti, A. (2013), *Archéologie des images et logique rétrospective. Note sur le «Manétisme» de Warburg*, in «Images re-vues», IV, pp. 1-17.
- Rufini, A. (1869), *Guide de Rome et de ses environs: orné de planches et de la carte topographique de la ville avec les indications qui peuvent importer au voyage*, Rome, Imprimerie Forense.
- Sapori, F. (1916), *Il Museo civico di Tivoli*, in «Rassegna d'arte antica e moderna», I, 6, pp. 97-105.
- Seminario Mnemosyne (2016), *Figure della Malinconia attraverso l'Atlante della memoria. Galleria ragionata delle immagini del Bilderatlas*, in «La Rivista di Engramma», 140, pp. 11-52.
- Vodret Adamo, R. (1987), *La "Terza Galleria": origini e storia della dispersione delle opere d'arte*, in «Quaderni di Palazzo Venezia», 5, pp. 55-80.
- Warburg, A. ([1928-1929] 2008), *Il Déjeneur sur l'herbe. La funzione prefigurante delle divinità pagane elementari per l'evoluzione del sentimento moderno della natura*, in Id., *Opere*, vol. II: *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, a cura di M. Ghelardi, Torino, Aragno, pp. 793-804.
- Id. ([1928-1929] 2008), *Frammenti tra Manet e Mnemosyne*, in Id., *Opere*, vol. II: *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, cit., pp. 805-815.
- Warburg, A., Bing, G. ([1928-1929] 2005), *Diario romano (1928-1929)*, Torino, Aragno.



Figura 1. Édouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863. © Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais.



Figura 2. Marcantonio Raimondi (da Raffaello), *Giudizio di Paride*, 1510-20. © Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, inv. 19.74.1.



Figura 3. Rilievo su sarcofago romano con *Il Giudizio di Paride*, Roma, Villa Medici.



Figura 4. Anonimo del XVII secolo, *Il Giudizio di Paride*, Roma Senato della Repubblica. Fotografia concessa dal Prof. Alessandro Cosma.

