

ESTASI ANTICHE E MODERNE

1. Il 4 marzo del 1998 il *Capitan Ciccio*, un motopeschereccio di Mazara del Vallo, fu protagonista di una pesca miracolosa: dai fondali del Canale di Sicilia riemerse un giovane satiro danzante, i cui occhi estatici tornarono dopo secoli a volgersi verso il cielo del Mediterraneo. Era una statua bronzea, che la sera del giorno seguente fu consegnata – e questo fu un secondo miracolo – alla Soprintendenza di Trapani. Dopo il restauro, il bronzo fu esposto nel 2003 a Roma, prima presso la Camera dei Deputati, poi presso i Musei Capitolini, per trovare quindi sede definitiva (ma in Italia non si può mai dire) nella ex chiesa di S. Egidio a Mazara del Vallo.

Negli ultimi dieci anni sul ritrovamento si è accumulata una abbondante bibliografia¹, che tuttavia non trova concordi gli studiosi né in fatto di cronologia né in fatto di stile. Per Paolo Moreno il Satiro sarebbe addirittura di mano di Prassitele (ma inizialmente lo aveva giudicato un prodotto alessandrino della prima età tolemaica), mentre per altri si tratterebbe di un'opera di scuola attica del tardo ellenismo², o anche di età romana³.

Controversie del genere sono abbastanza imbarazzanti, perché rivelano impietosamente quanto poca strada abbiamo fatto in fondo noi storici dell'arte antica nei due secoli e mezzo che ci separano da Winckelmann. L'unico punto su cui tutti sono d'accordo è che si tratti appunto di un satiro (ché tale lo rivelano le orecchie appuntite e il foro di innesto della coda equina in fondo alle reni) che danza sfrenatamente in preda all'ebbrezza dionisiaca (Fig. 1).

Originariamente la figura doveva presentarsi con un tirso nella destra, un *kántharos* nella sinistra e la *pardalide* (la pelle di pantera), sul braccio sinistro (Fig. 2). Queste integrazioni sono sicure, trattandosi di un tipo iconografico documentato nell'arte greca e romana da almeno una

¹ Dopo le prime frettolose notizie apparse sui media, sulla scultura più volte si è espresso P. Moreno in riviste a carattere divulgativo (MORENO 1998; MORENO 2001; MORENO 2003a; MORENO 2003b). Il medesimo studioso ha approfondito la sua valutazione dell'opera in due saggi più ampi (MORENO 2003c e MORENO 2005). Della scultura si sono brevemente occupati anche CITATI 2003 e LOVISETTO 2003. Rilevanti contributi sono venuti da LA ROCCA 2003 e PARISI PRESICCE 2003. Da ricordare anche l'ipotesi avanzata da DI VITA 2003. Sull'opera hanno scritto successivamente DI STEFANO 2004 e BONACASA 2004. In quest'ultimo saggio si troverà tutta la bibliografia precedente, a cui vanno aggiunti i recenti contributi di PASQUIER 2007 e di MARTINEZ 2007.

² Praticamente nessun altro studioso ha fatto propria finora l'attribuzione a Prassitele propugnata da Moreno. La critica più radicale - di merito e di metodo - è senz'altro quella di Bonacasa.

³ Lo sostiene in un breve intervento SETTIS 2003.

settantina di monumenti di varia natura⁴, tra i quali spiccano un cammeo della collezione medicea oggi al Museo Nazionale di Napoli e un *oscillum* in marmo da Pompei, anch'esso a Napoli.

In una matrice di coppa decorata a rilievo di produzione macedone, probabilmente di II secolo a.C., i vari personaggi del *thíasos* dionisiaco sono identificati per nome. Il satiro che più assomiglia a quello di Mazara – l'unica differenza è nella gamba sinistra, che è flessa ma non sollevata da terra – ha un nome che comincia con le lettere MAI (...), e che non si può integrare altrimenti che *mai(nómenos)*. In latino si direbbe *furens*, noi possiamo tradurre con 'fuori di sé', vale a dire in stato di *ékstasis*.

Paolo Moreno, che ritiene il Satiro di Mazara un originale di mano di Prassitele, lo identifica con una delle opere in bronzo di questo maestro ricordate da Plinio il Vecchio (34. 69), ossia con il Satiro *peribóetos*. Il significato più comune di *peribóetos* è 'famoso, rinomato', ma l'aggettivo vale anche 'che grida freneticamente', e nel contesto dei paragrafi 45-47 del *Filebo* di Platone potrebbe intendersi come riferito a coloro che, nell'eccesso del piacere «contraggono le membra, fanno dei sobbalzi, e cadono in uno stato di completa incoscienza che li fa gridare come folli».

Come che sia, il nostro satiro è rappresentato mentre ha raggiunto o è sul punto di raggiungere, attraverso la danza, la totale possessione, la comunione estatica col dio. Sollevandosi sulla punta del piede destro, e tenendo la gamba sinistra flessa, le braccia distese, il torso inarcato, la testa arrovesciata all'indietro, il collo piegato verso la spalla destra, lo sguardo fisso sullo strobilo (la pigna che sta sull'asta del tirso) egli si volge impetuosamente verso destra, in senso orario, con una foga resa quasi palpabile dalle chiome sospinte all'indietro, quasi fossero investite da un turbine.

Nonno di Panopoli (*Dionisiache*, 19. 265-310) descrive la danza di Sileno in maniera molto simile: «volgeva lo sguardo al cielo... puntava sulla gamba destra tesa... e ruotando alzava all'indietro abilmente la gamba arcuata fino alla nuca. E con agile volteggio si torceva abilmente a cerchio... percorrendo ininterrottamente lo stesso circuito a guisa di corona».

Nel Satiro di Mazara il volto è gonfio, come congestionato, e gli occhi sono fissi e inespressivi. Il soggetto, completamente estraniato da sé e da ciò che gli è intorno, è chiaramente proiettato in un'altra dimensione. In effetti possiamo immaginare che le giravolte con la testa all'indietro sommavano all'eccitazione del bere l'effetto di un'affluenza di sangue al cervello, e il suono dei timpani e degli altri strumenti suonati dall'intero corteo di satiri e menadi, la concentrazione dello sguardo su un punto fisso inducevano dopo qualche tempo la *trance*. Più o

⁴ Tutti quelli più significativi sono illustrati nei lavori citati alla nota 1, ai quali per ragioni di spazio siamo obbligati a rinviare.

meno come avviene ancora oggi in Turchia nelle danze dei Dervisci Roteanti (Fig. 3), eredi della setta mistica fondata nel XIII secolo dal grande poeta Jalal ed Din Rûmi.

Al suono del flauto verticale, dei timpani e dei piatti in rame, i dervisci ruotano su se stessi (ma in senso antiorario) fino a raggiungere la *trance*, e qualche testimone sostiene che quando un derviscio raggiunge la pienezza dell'estasi, i suoi piedi non toccano più terra.

Comunque, per tornare all'antichità, lo schema gestuale della statua di Mazara non appartiene solo al satiro. Anche le Menadi sono rappresentate nello stesso atteggiamento, spesso in maniera speculare come in un'ara da Piacenza o nel cratere neoattico dei Musei Capitolini. La creazione più celebre era quella di Skopas, pervenutaci nella copia di Dresda.

Non occorre dilungarsi in esemplificazioni. Basterà dire che nell'immaginario greco-romano lo schema dell'estasi – in sintesi: braccia divaricate e distese, una gamba sollevata da terra, busto e testa inclinati all'indietro – si può applicare a personaggi tanto maschili che femminili.

2. Ora, non occorre essere warburghiani di lungo corso per riconoscere che abbiamo qui a che fare con una tipica *Pathosformel*. Come tutti sappiamo, una *Pathosformel* è per Warburg uno schema compositivo che veicola un contenuto emozionale forte, che può riemergere, magari risemantizzato, dopo una lunga latenza. È proprio quanto accade con la *Pathosformel* dell'estasi.

Intorno al 1470 Antonio del Pollaiuolo eseguì nella villa La Gallina, di proprietà della famiglia Lanfredini, presso Arcetri, l'affresco noto come la *Danza dei Nudi* (Fig. 4)⁵.

È evidente che Pollaiuolo si ispirò all'*imagerie* antica dei satiri danzanti⁶, ma la caccia al modello, che deve ovviamente tener conto di quanto poteva all'epoca essere realmente accessibile all'artista, non è facile. È forse più produttivo battere un'altra pista: una pista indicata dallo stesso Warburg allorquando riconobbe che la *Danza* del Pollaiuolo derivava sì da modelli antichi, ma anche dalle rappresentazioni della *moresca*, la danza popolare alle cui testimonianze pittoriche e grafiche è dedicata la tavola 32 di *Mnemosyne*⁷.

La *moresca*, oltre che nel nord Europa, era nota anche in Italia. Warburg inserisce nel suo atlante la facciata dipinta di una casa di Bussoleno, in Piemonte, con un danzatore nello schema del satiro in estasi (Fig. 5)⁸, ma studi recenti hanno dimostrato che è documentata, e proprio negli stessi anni della decorazione della villa di Arcetri, anche a Firenze, dove appare caratterizzata da ebbrezza e sfrenatezza sessuale.

⁵ Cfr. da ultimo WRIGHT 2005, pp. 102- 113.

⁶ Cfr. GELUSSI 2003, che riprende un precedente articolo della stessa studiosa (GELUSSI 2002). Su Pollaiuolo e l'antico si vedano anche SHAPLEY 1919; VICKERS 1977; FUSCO 1979.

⁷ Cfr. KOOS ET AL. 1996. Sulla *moresca* e Warburg vedi da ultimo CARERI 2003.

⁸ La foto illustra la replica dell'edificio realizzata nel 1884 all'interno del *Borgo Medievale*, nel parco del Valentino a Torino.

Pollaiuolo abbandona i tratti grotteschi della *moresca* e nobilita le sue figure facendone dei danzatori *all'antica* (si noti che il cammeo mediceo con satiro estatico già ricordato fu acquisito circa il 1471, dunque in data assai prossima agli affreschi), spogliandole di abiti e di attributi, ma mantenendone il carattere dionisiaco. Warburg definì appunto le pitture «una ronda dionisiaca».

La *Pathosformel* antica, nata per rappresentare il rituale di una religione liberatoria, qual è quella di Dioniso, viene ripresa ora per esprimere quell'entusiasmo per la vita e per la sensualità mondana così intensamente sentito nel Rinascimento. Il bisogno primitivo di un movimento eccitato, libero da vincoli, trova uno sbocco se non nella realtà almeno nelle immagini. La *Pathosformel* dell'estasi riemerge quindi agli inizi dell'età moderna con una valenza quasi terapeutica. «Il rinascimento italiano classicheggiante – scrive Warburg – riscoprì nei satiri pagani uno sbocco più appropriato per le sue passioni represses».

Anche gli *spiritelli* che Donatello scolpì nella teatrale cantoria del Duomo di Firenze riprendono la stessa *Pathosformel*, col risultato di trasfondere nel gioco fanciullesco una sfrenatezza bacchica che contrasta con l'innocenza dell'età, un'energia così intensa da risultare inquietante.

Non sappiamo a cosa fosse destinato lo studio michelangiolesco conservato al Louvre (Fig. 6), ma la figura esprime un abbandono estatico simile ai nudi del Pollaiuolo, e allo stesso tempo un'intima tensione.

Nell'età barocca la *Pathosformel* viene impiegata in quadri di argomento religioso per rappresentare l'estasi mistica. È il caso del *S. Francesco che riceve le stimmate* di Orazio Gentileschi (1620 circa), oggi nella chiesa romana di S. Silvestro in capite (Fig. 7) dove la gamba piegata propria del satiro roteante si adatta al gradino di pietra che fa da sostegno al santo, ma per il resto la gestualità è la medesima.

Non è questa la sede per seguire nell'arco dei secoli tutte le riprese moderne della *Pathosformel*. In una personalissima scelta vorrei includere però una delle ballerine che Degas dipinse tra il 1873 e il 1878, oggi al Musée d'Orsay di Parigi (Fig. 8), e l'artista circense di Seurat, del 1891, anch'essa al Musée d'Orsay (Fig. 9). In entrambe la gestualità dell'estasi esprime un intenso piacere sensuale, la voluttà di concedersi interamente all'ammirazione di un pubblico.

L'emozione profonda di fondersi con la natura si avverte nel menadismo dei due personaggi femminili di una tela di Picasso (Fig. 10), al Museo Picasso di Parigi. Non credo poi di sbagliare inserendo nella serie un nudo di Balthus, del 1948 (Fig. 11): basta infatti ruotare l'immagine in senso orario perché il relax domestico in un interno borghese si trasformi in qualcosa di meno innocente: un languoroso abbandono evocante erotici appagamenti.

Accanto alla pittura va menzionata anche un'altra arte, quella più intrinsecamente legata allo spirito dionisiaco, ossia la danza. È d'obbligo in proposito citare Isadora Duncan. La danzatrice

americana nel 1903 visitò la Grecia, con l'intenzione di recuperare attraverso i monumenti figurati la gestualità della danza greca. In seguito a quella visita decise di fondare una scuola di danza in cui avrebbe insegnato a giovani a riaccostarsi al modo antico di esprimersi col corpo. Abbandonati il tutù, le scarpette a punta, la calzamaglia, Isadora danzava in teatro a piedi nudi (Warburg, che assistette a un suo spettacolo, osservò però che non aveva dei bei piedi) e in abiti alla greca. Delle foto la ritraggono mentre nel teatro di Dioniso ad Atene dà corpo proprio alla nostra *Pathosformel* (ma con i calzari) (Fig. 12)⁹.

Un po' più tardi, nei primi anni Venti del Novecento, sarà la famosa danzatrice Nikolska a far rivivere, danzando nuda sull'Acropoli, l'estasi orgiastica della Menade, come testimoniano alcune foto della grande fotografa di origine greca Nelly.

Ma se una qualunque donna di oggi vuole provare l'estasi non è necessario che vada sull'Acropoli. Secondo i pubblicitari è sufficiente indossare un capo di abbigliamento di una certa marca (Fig. 13). E tutti, donne e uomini, possono trasumanare mangiando le insalate di una nota catena di *fast food* (Fig. 14).

3. È tempo però di mettere a fuoco un altro aspetto importante della questione.

È ben noto che le *Pathosformeln* di Warburg contengono una carica energetica non polarizzata, straordinariamente intensa ma neutra. È nel processo di attualizzazione che si determina la valenza positiva o negativa. *Mnemosyne* è un gigantesco serbatoio di possibilità, ogni gesto repertoriato è gravido di significati anche diversi tra loro e perfino opposti¹⁰.

Ebbene, questo è esattamente quanto accade con la *Pathosformel* che fin qui abbiamo chiamato dell'estasi.

Partiamo dal mondo antico. La giovane rappresentata in un sarcofago romano, oggi a Mantova (Fig. 15), non è una menade che si abbandona a una danza orgiastica ma una donna che sta morendo tra atroci sofferenze. È Creusa, la giovane figlia di Creonte, re di Corinto, che il padre aveva destinato a Giasone a patto che ripudiasse Medea, ma che quest'ultima sopprime donandole un abito stregato che brucia più del fuoco. Il sarcofago figura nella tavola 5 di *Mnemosyne*, insieme a una stampa cinquecentesca ispirata a questo o a un altro sarcofago con le storie di Medea e Giasone.

Il culmine del dolore e il culmine del piacere, il tormento e l'estasi si possono dunque esprimere nell'antichità mediante lo stesso schema gestuale.

⁹ Cfr. SENTI-SCHMIDLIN 1999, fig. 45.

¹⁰ Sul concetto di *Pathosformel* vedi da ultimo BARASH 1991; SETTIS 1997; EFAL 2000; AGAMBEN 2004.

E non solo nell'antichità. In un disegno di Baccio Bandinelli (Fig. 16) vediamo come la frenesia bacchica della menade può essere tradotta da un artista del primo manierismo nello strazio della Maddalena sotto la croce. E nel *Sardanapalo* di Delacroix (Fig. 17) la giovane odalisca è folgorata dalla morte in uno schema molto simile.

L'agonia di Creusa, lo struggersi della Maddalena, la morte dell'odalisca sono situazioni patemiche estreme – come lo è del resto la beatitudine dell'estasi – ma la nostra *Pathosformel* si presta a rendere anche altre situazioni di angoscia.

Nel raffigurare il ratto di Persefone da parte di Hades i sarcofagi di età romana adottano lo stesso schema gestuale, e infatti Warburg include nella medesima tavola 5 una figura tratta da un sarcofago oggi agli Uffizi (Fig. 18). Si tratta – con le varianti del caso – di un'iconografia molto diffusa, usata per rendere il terrore di una creatura sottratta con la violenza ad una data condizione esistenziale e trascinata in un'altra ad essa ignota, e come tale si adatta a tante figure mitologiche oggetto di ratto.

In età moderna la formula è ripresa dal Giambologna per il ratto di Europa, di Deianira e delle Sabine (Fig. 19).

Per il ratto delle Sabine la usò anche il Sodoma, mentre il Beccafumi (Fig. 20) la usò per il ratto di una fanciulla di Locri da parte del figlio di Zaleuco, e Pelagio Palagi per il ratto di Elena da parte di Teseo e Piritoo.

Cosa accomuna – è ormai giunta l'ora di chiederci – l'estasi del satiro e della menade all'agonia di Creusa, alla pena lancinante della Maddalena, all'angoscia di Persefone o di Europa, al panico della Sabina o della fanciulla locrese stuprata?

Mi pare si possa rispondere che in tutti questi casi abbiamo a che fare con personaggi che soggiacciono a una forza soverchiante: può essere quella di un dio che ti possiede e ti trasporta in un'altra dimensione, ovvero quella di un veleno mortale che ti consuma, di una pena insostenibile che ti annienta, di un rapitore che ti riduce all'impotenza e ti violenta. Scontrandosi con forze tanto più grandi di lui, il soggetto non può che soccombere, abbandonarsi, annullarsi. La *Pathosformel* che voglio ancora chiamare dell'estasi significa plasticamente l'istante in cui – volenti o nolenti, provando piacere o dolore o forse entrambe le cose – si recede da un precedente modo di essere e ci si consegna ad una vertiginosa, insondabile alterità.

Giuseppe Pucci

Università degli Studi di Siena

e-mail: pucci@unisi.it

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN 2004: G. Agamben, *Nymphae*, «Aut-Aut» 321-323 (2004), pp. 53-67.
- BARASH 1991: M. Barash, “*Pathos formulae*”: *Some Reflections on the Structure of a Concept*, in *Imago hominis. Studies in the Language of Art*, Vienna 1991, pp. 119-127.
- BONACASA 2004: N. Bonacasa, *Il satiro bronzeo di Mazara tra realtà e utopia*, «*Sicilia antiqua*» 1 (2004), pp. 87-109.
- CARERI 2003: G. Careri, *Aby Warburg. Rituel, Pathosformel et forme intermédiaire*, «*L’Homme*» 165 (2003), pp. 41-76.
- CITATI 2003: P. Citati, *Il Satiro, un capolavoro che inebria chi guarda*, «*La Repubblica*» del 19 aprile 2003.
- DI STEFANO 2004: C.A. Di Stefano, *Il satiro di Mazara del Vallo. Dal mare al museo*, «*Sicilia antiqua*» 1 (2004), pp. 81-86.
- DI VITA 2003: A. Di Vita, *Il Satiro di Mazara era una “tutela”?*, in *Archeologia del Mediterraneo. Studi in onore di Ernesto De Miro*, Roma 2003, pp. 293-299.
- EFAL 2000: A. Efal, *Warburg’s “Pathos Formula” in Psychoanalytic and Benjaminian Contexts*, «*ASSAPH*» 5 (2000), pp. 221-238.
- FUSCO 1979: L. Fusco, *Antonio Pollaiuolo’s use of the Antique*, «*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*» 42 (1979), pp. 257-263.
- GELUSSI 2002: M. Gelussi, *La Danza di nudi di Antonio del Pollaiuolo (1460-75). Un’ipotesi di riconoscimento di modelli iconografici antichi tratti dai sarcofagi dionisiaci ellenistico-romani*, «*Engramma*» 21, nov.-dic. 2002 (<http://www.egramma.it/rivista/saggio/italiano/novembre02/saggio.html>).
- GELUSSI 2003: M. Gelussi, *Epifanie del 'Satiro danzante': dal Rinascimento all'antico (e ritorni)*, «*Engramma*» 28, nov. 2003 (http://www.egramma.it/egramma_v4/rivista/saggio/28/028_gelussi_satiro.htm).
- KOOS ET AL. 1996: M. Koos, G. Swoboda, W. Pichler, W. Rappl (Hrsg.), *Begleitmaterial zur Ausstellung «Aby M. Warburg: Mnemosyne»*, Hamburg 1996.
- LA ROCCA 2003: E. La Rocca, *Il satiro di Mazara e le movenze dissonanti del corpo*, «*Sicilia Archeologica*» 101 (2003), pp. 41-52.
- LOVISETTO 2003: L. Lovisetto, *Scheda sul Satiro di Mazara del Vallo: dati e interpretazioni*, «*Engramma*» 28, nov. 2003 (http://www.egramma.it/egramma_v4/rivista/saggio/28/028_lovisetto_satiro.htm).
- MARTINEZ 2007: L. Martinez, *Les Satyres de Praxitèle*, in PASQUIER - MARTINEZ 2007, pp. 284-291.
- MORENO 1998: P. Moreno, *L'estasi del Satiro*, «*Archeo*» 161, luglio 1998, pp. 98-99.
- MORENO 2001: P. Moreno, *Il Derviscio di Prassitele*, «*Kalós*» 13.3 (2001), pp. 4-11.
- MORENO 2003a: P. Moreno, *L'estasi del Satiro e l'arte di Prassitele*, «*Archeo*» 217 (marzo 2003), pp. 110-115.
- MORENO 2003b: P. Moreno, *Prassitele in fondo al mare: il satiro di Mazara*, «*Archeologia Viva*» 100 (luglio-agosto 2003), pp. 72-77.

MORENO 2003c: P. Moreno, *Il Satiro di Prassitele*, in R. Petriaggi (cur.), *Il Satiro danzante* (Catalogo della Mostra di Roma, Camera dei Deputati), Roma 2003, pp. 102-113.

MORENO 2005: P. Moreno, *Satiro in estasi di Prassitele*, in R. Petriaggi (cur.), *Il Satiro danzante di Mazara del Vallo, Il restauro e l'immagine, Atti del Convegno, Roma, 3-4 giugno 2003*, Napoli 2005, pp. 198-227.

PARISI PRESICCE 2003: C. Parisi Presicce, *Il satiro mainómenos di Mazara del Vallo: un possibile contesto originario*, «Sicilia Archeologica» 101 (2003), pp. 25-40.

PASQUIER 2007: A. Pasquier, *Praxitèle aujourd'hui ? La question des originaux*, in PASQUIER - MARTINEZ 2007, pp. 86-88.

PASQUIER - MARTINEZ 2007: A. Pasquier - J.-L. Martinez (éds), *Praxitèle* (catalogo della mostra al Louvre, 23 marzo - 28 giugno 2007), Paris 2007.

SENTI-SCHMIDLIN 1999: V. Senti-Schmidlin, *Der Tanz als Bildmotiv. Ludwig von Hoffmann 1861-1945*, Bern, Berlin, 1999.

SETTIS 1997: S. Settis, *Pathos und Ethos, Morphologie und Funktion*, «Vorträge aus dem Warburg-Haus» 1 (1997), pp. 33-73 (= "Pathos" ed "Ethos", morfologia e funzione, «Moderna. Semestrata di teoria e critica della letteratura» 6. 2 (2004), pp. 23-34).

SETTIS 2003: S. Settis, *Il Satiro di Mazara del Vallo e i suoi modelli*, «Il Sole 24 Ore» del 13 luglio 2003, ripubblicato in «Engramma» 28, nov. 2003 (http://www.egramma.it/egramma_v4/rivista/saggio/28/028_settis_satiro.htm).

SHAPLEY 1919: F. R. Shapley, *A Student of Ancient Ceramics, Antonio Pollajuolo*, «The Art Bulletin» 2.2 (1919), pp. 78-86.

VICKERS 1977: M. Vickers, *A Greek Source for Antonio Pollaiuolo's Battle of the Nudes and Hercules and the Twelve Giants*, «The Art Bulletin» 59 (1977), pp. 182-187.

WRIGHT 2005: A. Wright, *The Pollaiuolo Brothers. The Arts of Florence and Rome*, New Haven & London, 2005.

DIDASCALIE DELLE ILLUSTRAZIONI

Fig. 1 – Statua di *Satiro danzante*. Bronzo. Mazara del Vallo, Museo del Satiro.

Fig. 2 – Ricostruzione grafica del *Satiro danzante* (da BONACASA 2004).

Fig. 3 – Il Satiro di Mazara e un moderno Derviscio roteante (da MORENO 2001).

Fig. 4 – Antonio del Pollaiuolo, *Danza dei Nudi*, Affresco. Arcetri, Villa La Gallina.

Fig. 5 – Riproduzione di una casa di Bussoleno. Torino, Borgo Medievale.

Fig. 6 – Michelangelo Buonarroti, *Nudo maschile*. Disegno. Parigi, Louvre.

Fig. 7 – Orazio Gentileschi, *S. Francesco che riceve le stimmate*. Olio su tela (1620 circa). Roma, Chiesa di S. Silvestro *in capite*.

Fig. 8 – Edgar Degas, *L'Etoile*. Pastello (1877 circa). Parigi, Musée d'Orsay.

Fig. 9 – Georges Seurat, *Le cirque*. Olio su tela (1891). Parigi, Musée d'Orsay.

Fig. 10 – Pablo Picasso, *Due donne che corrono sulla spiaggia*. Olio su tela (1922). Parigi, Musée National Picasso.

Fig. 11 – Balthus, *Nudo con gatto*. Olio su tela (1948). Melbourne, National Gallery of Victoria.

Fig. 12 – Isadora Duncan danza nel Teatro di Dioniso ad Atene. Foto di Raymond Duncan (1903).

Fig. 13 – Pubblicità della Murphy&Nye (2003 circa).

Fig. 14 – Pubblicità della McDonald's (2004).

Fig. 15 – Sarcofago romano con scene del mito di Medea. Marmo (II sec. d.C.). Mantova, Palazzo Ducale.

Fig. 16 – Baccio Bandinelli, *Deposizione dalla Croce*. Inchiostro su carta (1530 circa). Parigi, Ecole des Beaux-Arts.

Fig. 17 – Eugène Delacroix, *La morte di Sardanapalo* (particolare). Olio su tela (1827). Parigi, Louvre.

Fig. 18 – Sarcofago romano con il mito di Persefone. Marmo (II sec. d.C.). Firenze, Uffizi.

Fig. 19 – Giambologna, *Il ratto delle Sabine*. Marmo (1583). Firenze, Loggia dei Lanzi.

Fig. 20 – Domenico Beccafumi, *La giustizia di Zaleuco di Locri* (particolare). Affresco (1530 circa). Siena, Palazzo Pubblico, Sala del Concistoro.



Figura 1.



Figura 2.



Figura 3.

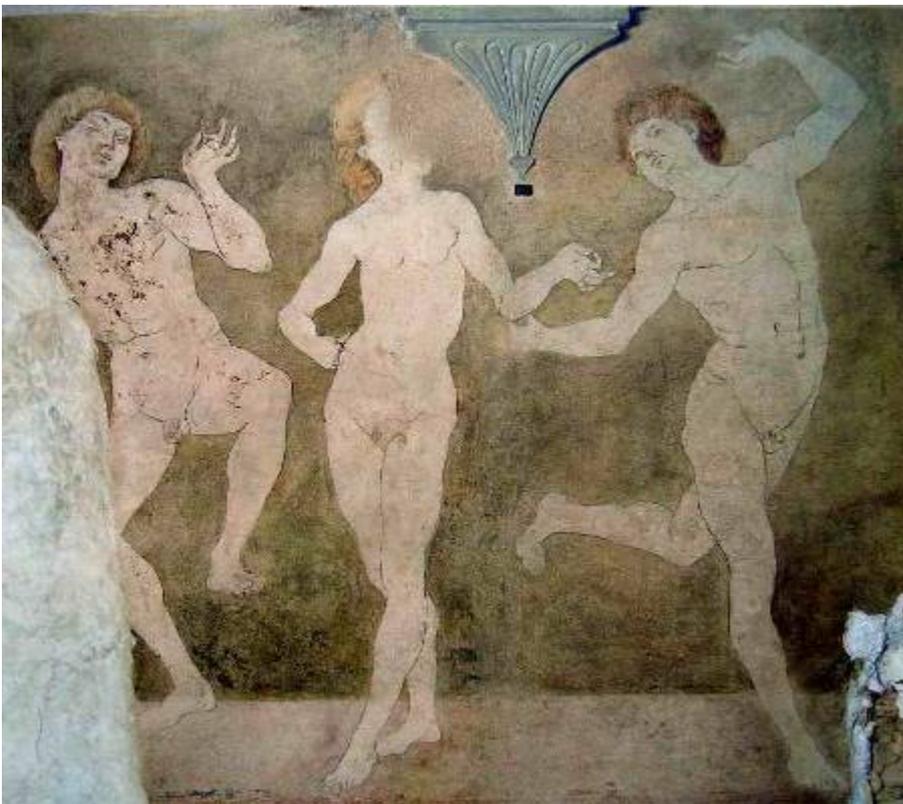


Figura 4.



Figura 5.

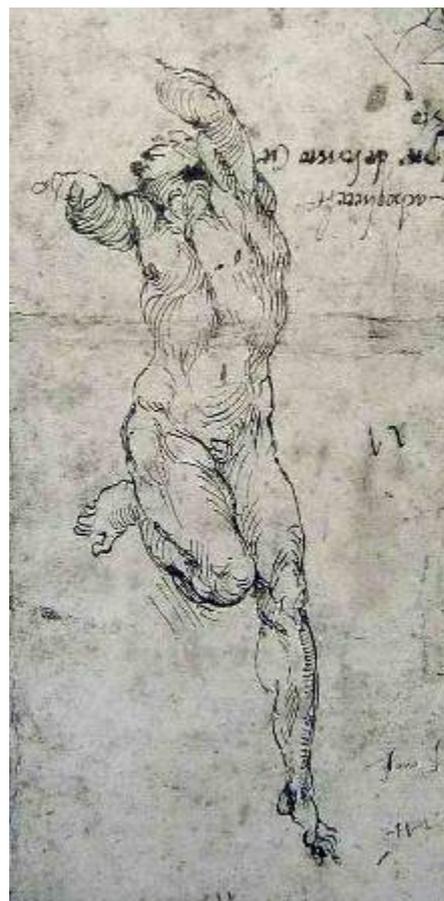


Figura 6.



5

Figura 7.



Figura 8

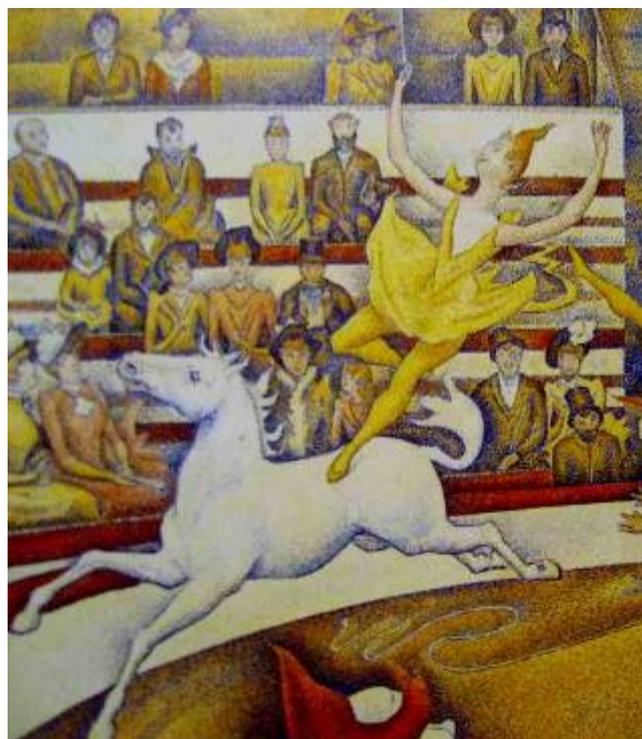


Figura 9.



Figura 10.

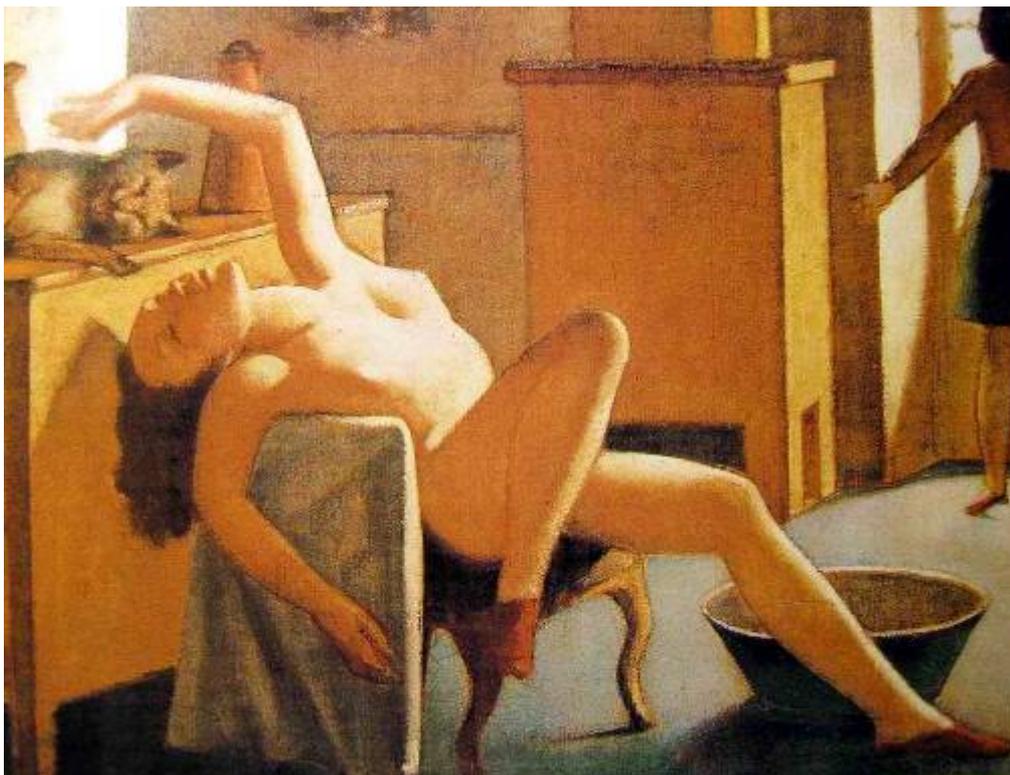


Figura 11.



Figura 12.



Figura 13.



Figura 14.



Figura 15.



Figura 16.



Figura 17.



Figura 18.

Sotto, da sinistra, Figura 19 e Figura 20.

