



Ricerche sulle *Giuditta* di Klimt. Uno sguardo warburghiano
Elisa Danesin
Esercizi Filosofici 5, 2010, pp. 31-52
ISSN 1970-0164
link: <http://www.univ.trieste.it/~eserfilo/art510/danesin510>

RICERCHE SULLE *GIUDITTA* DI KLIMT.
UNO SGUARDO WARBURGHIANO.

Elisa Danesin

Filologia, infatti, è quella onorevole arte che esige dal suo cultore soprattutto una cosa, trarsi da parte, lasciarsi tempo, divenire silenzioso, divenire lento, essendo un'arte e una perizia da orafi della parola, che deve compiere un finissimo attento lavoro e non raggiungere nulla se non lo raggiunge lento [...]: leggere bene, cioè leggere attentamente in profondità, guardandosi avanti e indietro, non senza secondi fini, lasciando porte aperte, con dita e con occhi delicati.¹

Nel corso della seguente riflessione faremo nostra quella stessa delicatezza propria di una lenta filologia del dettaglio, la quale mira a rintracciare percorsi oscuri piuttosto che celebrare evidenze.

Lo stesso invito nietzschiano viene colto e incarnato toto corde da Aby Warburg, nostra guida, testimone chiaro ed evidente nell'atteggiamento che sempre lo ha contraddistinto, ossia nella saggezza di un silenzioso accostarsi alle forme. Forme che egli studia nella lentezza e forme di cui, delicato, rintraccia i percorsi come una rete di parentele, rimandi e assenze, presenze nascoste e ritorni fantasmali.

Questo è il piede con cui la presente riflessione sospinge il proprio cammino o la propria danza: oltre il tempo storico e oltre le individualità artistiche, nelle immagini e nel loro dettaglio.

1. Aby Warburg, la guida

Questo scritto è un'indagine volta ad interrogare due opere d'arte dipinte dallo stesso artista e che rappresentano due versioni diverse del medesimo episodio biblico: *Giuditta I* del 1901 e *Giuditta II* del 1909 di Gustav Klimt.

La guida più importante, colui il quale ha tracciato il sentiero del nostro percorso è Aby Warburg, l'intellettuale della storia dell'arte che per primo «a saisi la capacité des images à rompre la surface de la pensée rationnelle et à

¹ Nietzsche, F.W., *Morgenrothe* (1887) in *Nietzsche Werke*, Walter De Gruyter & Co, Berlin 1973; trad. a cura di G. Colli, F. Masini, *Aurora*, Adelphi, Milano 1992, pp. 8-9.

court-circuiter le temps linéaire»², «ha colto la capacità dell'immagine di rompere la superficie del pensiero razionale e di cortocircuitare il tempo lineare»: ha affondato le proprie radici filosofiche in Nietzsche per arrivare a cogliere l'importanza degli studi rivoluzionari di Freud. Una figura eccezionale che ha cercato e ottenuto un rapporto esclusivo con le immagini. Ha creato un legame intenso tra studioso e forme, dove l'opera d'arte è concepita come sintomo di una memoria collettiva, come manifestazione di qualcosa di sotterraneo e talvolta patologico, e dove l'immagine stessa si muove nella spirale del tempo inattuale, slegata da concetti come eredità, influenze, imitazioni. Dove storia e arte, infine, non sono la rigida gerarchizzazione di periodi, stili e correnti che si alternano, ma dove il tempo si rivela impuro e scandito da ritorni e fantasmi di presenze molto antiche.

2. Tra tempo e forme: i fantasmi e i sintomi

Secondo Aby Warburg la produzione artistica è la risultante di due movimenti oscillanti: *ethos* e *pathos*. Per una completa e autentica comprensione dell'opera d'arte, non è possibile quindi esaminare i due movimenti separatamente: l'*ethos*, l'elemento tra i due legato al sapere e alla funzione del razziocinio, è tanto importante e insostituibile quanto l'elemento patetico, legato più ad un ambito inconscio, pulsionale.

Con il termine *Pathosformel*, formula di *pathos*, lo storico dell'arte conia una definizione che sancisce la definitiva unione tensiva tra i due elementi.

Georges Didi-Huberman, attento studioso di Warburg e del suo metodo, riconosce nelle «formule di *pathos*» una certa affinità con la nozione di dionisiaco formulata da Nietzsche ne *La nascita della tragedia* e con gli studi descritti da Freud sulle dinamiche pulsionali.

L'opera di Warburg e quella di Freud sembrano infatti rappresentare gli esiti di una analoga ricerca nelle regioni dell'«irrazionale»: entrambi hanno indagato tra le pieghe della cultura, nei suoi aspetti più oscuri e inattuali e ne hanno riportato alla luce sopravvivenze e messo in evidenza rimozioni.

Warburg in questo senso infatti muove la sua lettura delle immagini attraverso un modello di temporalità inattuale: il *Nachleben*, sopravvivenza. Questo è il luogo in cui lo storico incontra Nietzsche, nel rifiuto di una concezione storicistica e gerarchizzata del tempo e dell'arte: è grazie allo studio della seconda *Considerazione Inattuale* di Friedrich Nietzsche intitolata *Sull'utilità e il danno e della storia per la vita*, dove il filosofo espone quanto non sia corretto intendere la storia ed il passato in base a epoche, stili rigidi,

² Wood, C.S., «Londres-New York- Los Angeles: Les errances posthumes d'Aby Warburg», in Matthias Waschek (ed.), *Relire Warburg*, Musée du Louvre, Paris 2007, p. 6.

gerarchie fisse, che Warburg coglie la pericolosità di una tale scorrettezza epistemologica e ne intravede i prolungamenti nell'ossequioso tentativo di frazionare l'arte e la sua storia in periodi, stili e correnti caratteristicamente determinati.

Entrambi abbracciano ed esigono una concezione temporale che tenga conto, riconosca e rigetti un simile strutturalismo rigido della cultura umana, applicando alla loro visione delle cose una critica tale che renda inutilizzabili e scorrette le nozioni di «influenza», «eredità», «imitazione», «ripresa di».

In secundis è interessante osservare che lo stesso Warburg nel corso dei suoi studi approda laddove un altro pioniere stava giungendo: costui è Sigmund Freud e il luogo è quello del *sintomo*.³

La nozione di sintomo è molto complessa, ma generalmente indica una forma visibile a cui soggiace una serie di forze inconce: grazie a tali forze, come fossero dei ponti, è possibile accedere alle dinamiche pulsionali, cioè a quelle formazioni psichiche che, sebbene rimosse, continuano ad agire sotto la soglia della coscienza. Il sintomo perciò è inteso come una via che indirettamente, cioè per spostamento, porta sotto il livello della coscienza. Per Freud è rappresentabile come una caduta verso il corporeo del materiale psichico rimosso, un suo spezzettamento ed una sua resa esplicita che, nella sua incomprendibilità, ne dichiara un continuo e potenziale ritorno.⁴

Anche per Aby Warburg il sintomo è la manifestazione di qualcosa che persiste e sopravvive nel tempo del *Nachleben*. Come ricorda Georges Didi-Huberman secondo Warburg «non ci sono nella cultura come nella psiche, né distruzioni, né restituzioni complete: per questo lo storico deve essere attento ai sintomi, alle ripetizioni e alle sopravvivenze».⁵

Il sintomo dunque è il luogo di intreccio tra la temporalità del *Nachleben* e la visibilità di forme attraverso le quali le dinamiche inconce si manifestano, deviando da qualsiasi esito prevedibile. Se dovessimo rappresentare con un'immagine come il sintomo si verifici, questa assomiglierebbe al risveglio imprevedibile di un fossile che si agita, scalpita e rompe il normale corso delle cose. Come un residuo vitale che dopo una lunga assenza si ripresenta.⁶

In un saggio del 1908 Freud individua la forma attraverso la quale il dissepolto, il rimosso che ritorna, preferisce manifestarsi. Tale forma è quella dei

³ Didi-Huberman, G., *L'immagine sopravvivente. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Editions de Minuit, Paris 2002; trad. *L'immagine insepolta*, Bollati Boringhieri, Torino 2006, p. 256.

⁴ Freud, S., *Hysterie* (1886), in *Gesammelte Werke* (18 voll.), S. Fischer, Francoforte (1940-1950); trad. *Isteria*, in Id., *Opere*, vol. 1, Bollati Boringhieri, Torino 1977, pp. 50-54.

⁵ Didi-Huberman, G., *L'immagine insepolta*, cit., pp. 299-300.

⁶ Ivi, p. 310.

gesti corporei espressi attraverso il linguaggio motorio. Il medico infatti scrive di «fantasie tradotte nella dimensione motoria, proiettate sulla motricità, figurate in forma pantomimica». ⁷ Precedentemente, nel 1889, Nietzsche aveva riconosciuto nello stato dionisiaco un luogo di sfogo: pensava ad uno stato che utilizzasse «la forza del rappresentare, del riprodurre, del trasfigurare, del trasformare, ogni specie di mimica e di arte da commedianti» ⁸ come canalizzazione di ciò che è rimosso e improvvisamente si risveglia. È chiaro e interessante come i due studiosi concordino con il ritenere che il sintomo si rende visibile attraverso l'espressione gestuale delle forme: Warburg infatti, lettore di entrambi, coglie la riflessione comune e riconduce il riconoscimento del sintomo presente nelle immagini all'analisi della gestualità delle forme – formule di pathos. In altri termini, secondo Warburg, nell'arte i sintomi si esprimono proprio attraverso formule corporee, gestuali, ostentate, figurate, le quali altro non sono che formule di pathos: per poter cogliere il sintomo nella sua natura di rottura, strappo, disturbo, secondo lo storico è necessario esaminare queste formule di pathos attraverso l'ipotesi di una sintomatologia psichica. Ciò è esattamente quanto la presente riflessione si propone di fare.

3. Giuditta I e Giuditta II: due donne diverse

È sufficiente guardare le due Giuditta klimtiane una accanto all'altra per notare che sono molto differenti: potrebbero sembrare dipinte da due artisti diversi. Nella prima versione l'oro è una presenza rilevante: il suo uso è riservato agli elementi di decoro ossia lo sfondo, le vesti e il collare, i quali nell'economia del quadro occupano quasi metà della tela. L'incarnato di Giuditta è roseo, l'atteggiamento è diretto e sensuale. Nella seconda versione di Giuditta invece, sembra raffigurata un'altra donna: il motivo decorativo dorato è inesistente, la veste e lo sfondo sono connotati da tinte forti e contrastanti. L'incarnato è pallido, quasi esangue, l'atteggiamento è di fuga e ferino. Completamente diverso si evince sia anche il modo di vivere l'atto che entrambe hanno appena compiuto: da una parte c'è fierezza, espressione di sfida, un'ostentata sensualità che nasconde la minaccia di evirazione; dall'altra c'è una sfuggente – e forse inconsapevole – ferinità. Ma cosa sta dietro a queste due Giuditta, una così diversa dall'altra? Perché dipingerne due? In altri termini: qual è il rapporto che soggiace alle due raffigurazioni?

⁷ Freud, S., *Allgemeines über den Hysterischen Anfall* (1908), in *Gesammelte Werke* (18 voll.), S. Fischer, Francoforte (1940-1950); trad. *Osservazioni generali sull'attacco isterico*, in Id., *Opere*, vol. 5, Bollati Boringhieri, Torino 1977, p. 441.

⁸ Nietzsche, F.W., *Gottendämmerung* (1888), in *Nietzsche Werke*, Walter De Gruyter & Co, Berlin 1973; trad. a cura di Sossio Giametta, *Crepuscolo degli idoli*, Adelphi, Milano 2006, p. 114.

3.1 Giuditta I: l'opera

Gustav Klimt dipinge la prima versione dell'eroina biblica nel 1901, riproducendo su tela una modella d'eccezione: Adele Bloch-Bauer, un'aristocratica di origine ebrea dalla bellezza non accesa.⁹ L'opera, come tutte quelle realizzate in seguito ai quadri della Facoltà, non è stata prodotta su commissione, ma è frutto della libera produzione dell'artista viennese.

La tela misura 82 x 42 cm e si trova incastonata in una cornice di rame, la cui creazione era stata commissionata al fratello Georg, che porta la scritta sbalzata JUDITH UND HOLOFERNES come titolo che introduce il tema dell'opera.

Giuditta è ritratta frontalmente, fino a sotto l'ombelico. La tela è divisa, nella ricorrente poetica klimtiana, nell'elemento ornamentale e nell'elemento anatomico, stretti in un intreccio inestricabile e tensivo. Il decoro ricade sullo sfondo della tela dove si stilizza in alberi con motivo ispirato allo stile miceneo e alla necropoli di *Dyplon*, e sull'abbigliamento dell'eroina composto da veste e gioielli e che, come da episodio biblico, risulta curato e prezioso. Come possiamo constatare dal confronto con la fonte scritta, Klimt ha mantenuto la stessa accuratezza nell'abbellimento dell'eroina:

[...] si tolse il sacco di cui era rivestita, depose le vesti di vedova, poi lavò con acqua il corpo e lo unse con profumo denso; spartì i capelli del capo e vi impose il diadema. Poi si mise gli abiti da festa, che aveva usati quando era vivo suo marito Manàsse. Si mise i sandali ai piedi, cinse le collane e infilò i braccialetti, gli anelli e gli orecchini e ogni altro ornamento che aveva e si rese molto affascinante agli sguardi di qualunque uomo che l'avesse vista.¹⁰

Le parti anatomiche sono molto realistiche: la pelle nuda richiama l'attenzione e risulta quasi trasparente. In primo piano l'eroina seminuda tiene – o trattiene – appoggiata a sé la testa appena mozzata del generale Oloferne, che viene dipinta non interamente.

L'attenzione è catturata dal volto di Giuditta-Adele: la complessità dell'espressione le conferisce un'aura teatrale-pantomimica, infatti l'inclinazione della testa, lo sguardo, le labbra semiaperte e le gote arrossate convergono in un'espressione che connota un alto grado di sensualità e dichiara una pretesa di empatia rispetto allo spettatore. Decidendo di dipingere Giuditta nel momento subito successivo alla decapitazione di Oloferne, Klimt decide di renderla ancora testimone espressiva della sensualità con cui aveva sobillato il

⁹ Relativamente ai rapporti tra Klimt e Adele Bloch-Bauer e all'attenzione per il primitivismo che la mutilazione subita dalla donna di parte di una mano può aver evocato nell'artista, rimando a Clair, J., *Le nu et la forme. Klimt ed Picasso en 1907*, Gallimard, Paris 1988; trad. *Il nudo e la forma*, Abscondita, Milano 2008, p. 77 sgg.

¹⁰ AA.VV., *Bibbia Concordata Antico Testamento*, Meridiani Mondadori, Milano 1982, *Giuditta*, X 3-4.

generale nemico: un'abilità seduttiva rintracciata sul volto e sottolineata dalla seminudità.

La mimica di Giuditta suggerisce oltremodo una certa soddisfazione in seguito all'omicidio: in particolare lo sguardo e l'inclinazione della testa, come se guardasse dall'alto al basso, le conferiscono un'aria impenitente in atteggiamento di sfida.

3.2 Il mito: la cacciatrice di teste

Gustav Klimt utilizza le figure del mito e dell'antichità come allegorie di situazioni a lui contemporanee: ad esempio nel 1897 progetta la copertina del primo numero di *Ver Sacrum*, in quel caso manifesto dell'affermazione della vittoria della giovane arte secessionista sulla vecchia tradizione artistica, avvalendosi del mito di Teseo e del Minotauro. Rappresenta infatti le due figure nell'episodio dell'uccisione: Teseo proteso in avanti, nudo, che colpisce mortalmente il Minotauro. Il pittore utilizza questo mito per esprimere quanto un'arte giovane possa sconfiggere la tradizione colossale: è così, attraverso l'utilizzo del mito in senso allegorico che egli si esprime caricando di un valore contemporaneo alcune figure che appartengono al passato, ma che nella profondità dei loro messaggi, sono eterne.

Quando Klimt dipinge Giuditta parte da alcune premesse: innanzitutto non è un'opera commissionatagli; in secondo luogo egli non è religioso; terzo, lavora in virtù di una libertà di espressione che si rende portatrice di idee e talvolta di posizioni personali.

Il contesto dell'opera e in generale della vita del pittore è importante: agli inizi del Novecento Vienna è investita da un vortice di forze contrastanti tra le quali ha grande rilevanza la battaglia a favore di una nuova donna libera ed emancipata. In tutta Europa infatti si anela ad una donna che possa prendere parte agli sport, alla danza, che possa smettere le stecche e i colletti rigidi: mosse dall'esigenza di libertà, le donne iniziano così in quel periodo ad indossare i pantaloni e a fumare.¹¹

Come da carattere, nel corso di questa onda riformatrice Klimt non rilascia commenti o vere e proprie prese di posizione documentabili: se non vogliamo azzardare l'ipotesi di un certo coinvolgimento etico nella questione, dobbiamo rimanere su un livello più cauto, sostenendo che probabilmente Klimt può aver estetizzato il problema e riportato su tela la sua personale visione di ciò che gli stava accadendo intorno. La cosa interessante e mai banale è che, con la sua opera, Klimt ha voluto rendere testimone della situazione rivoluzionaria non una

¹¹ Gombrich, E.H., *Aby Warburg. An intellectual Biography*, The Warburg Institute, University of London, London 1970; trad. *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano 2003, p. 102.

donna dei suoi tempi, ritratta in pose e abbigliamenti maschilini o mentre fuma, ma la donna stessa che da episodio biblico illo tempore aveva utilizzato l'arma della sensualità, che le appartiene per natura, per uccidere un uomo e decretare una definitiva par condicio. Il fascino dell'opera presa qui in esame sta proprio nel fatto che non si vedono religione, divinità, popoli in guerra: Klimt coglie semplicemente il dato scarno, lo scheletro dell'episodio – una donna seduce e ammazza un uomo con le proprie mani. Proprio grazie a questa sua delicata attenzione alla figura originale che per prima vinse una battaglia dei generi, Klimt riesce a farci distogliere lo sguardo dai fatti e avvenimenti storici e ci concede uno spazio vuoto, intervallare nel quale è possibile interpretare, ipotizzare. Per poter dare respiro all'immagine. O restituirla.

Aby Warburg dedica il pannello 47 del *BilderAtlas* alla presenza femminile che nella storia delle immagini è connotata da atavica doppiezza di angelo custode e di cacciatrice di teste: questa entità a cui lo storico dell'arte dedica molti anni dei suoi studi e della sua vita, è la figura di *Ninfa*, definita da Georges Didi-Huberman come un essere «mortale e immortale, addormentata e danzante, posseduta e possedente, segreta e aperta, casta e provocante, violata e ninfomane, soccorrevole e fatale, protettrice di eroi e rapitrice di uomini, essere della dolcezza ed essere dell'assillo».¹²

È così che lo studioso francese, raccogliendo l'opera di Warburg, inizia ad esaminare fino a dove Ninfa sia in grado di annidarsi, in quali figure e con quali conseguenze morfologiche e simboliche.¹³

Nella storia delle immagini Giuditta è considerata come una figura dalla forte ambivalenza: la sua doppiezza si riconduce chiaramente all'entità del suo gesto. Si tratta infatti di una donna che si rende sensuale agli occhi di chi vuole uccidere ed è perciò portatrice contemporaneamente di piacere e di morte. Aby Warburg nota come il portare con sé la testa mozzata non la renda solamente vicina ad una cacciatrice di teste, ma anche ne testimoni la parentela con Ninfa,¹⁴ con la quale ha in comune il ventaglio delle ambivalenze descritto poco sopra da Didi-Huberman. Questa volta Ninfa si annida nell'ambiguità del significato di cui Giuditta, per Klimt, è allegoria: il genere femminile che rivendica la propria autonomia e lo fa attraverso il gesto più forte, l'uccisione di un uomo. La parentela tra Giuditta e Ninfa dunque si rintraccia nel medesimo modo di agire ambivalente: laddove prima c'era la donna seducente, ora c'è una

¹² Gombrich, E.H., *Una biografia intellettuale*, cit., p. 321.

¹³ Didi-Huberman, G., *Ninfa Moderna. Essai, sur le drapé tombé*, Gallimard, Paris 2002; trad. *Ninfa Moderna*, Il saggiatore, Milano 2004, p. 15.

¹⁴ Forster, K.W.; Mazzucco, K., *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, Bruno Mondadori, Milano 2002, p. 136.

cacciatrice di teste; laddove prima c'era una cesta di frutta, ora c'è il sacco con la testa di Oloferne.¹⁵

Un'ambiguità che riconduce Giuditta nella giusta famiglia semantica e che, ad Aby Warburg in primis, fa avvertire il potere perturbante che ne scaturisce: in una lettera inviata all'amico Jolles, egli descrive l'effetto che Ninfa gli causa, ossia una sensazione di aporia molto particolare, addirittura paralizzante: «Ho perso la ragione. [...] Certo, sembrava l'incarnazione del movimento... ma non era facile amarla... Chi è? Da dove viene? Dove l'ho incontrata? Voglio dire, millecinquecento anni prima. Viene da un nobile lignaggio greco, e la sua antenata ha avuto una relazione con qualcuno dell'Asia Minore, dell'Egitto o della Mesopotamia?».¹⁶

3.3 Decapitazione come evirazione

Perdere la ragione, come perdere la testa: così opera Giuditta, parente di Ninfa.

Come Ninfa fa perdere la testa col suo potere aporetico, così Giuditta porta con sé il prodotto della sua decapitazione.

Nel saggio del 1922 *La testa di Medusa* e in quello del 1923 *L'organizzazione genitale infantile*, Sigmund Freud svolge uno studio sul valore psichico della decapitazione/evirazione. Nel primo saggio citato il medico austriaco associa la decapitazione all'evirazione riconoscendo in entrambe lo stesso meccanismo affettivo. Nel secondo Freud riconduce il meccanismo affettivo mosso dall'evirazione all'esperienza infantile vissuta dal bambino quando per la prima volta vede i genitali femminili: la prima sensazione di orrore, disgusto e paura è generata dal pensiero che la donna sia stata vittima di evirazione. In principio quindi il bambino riconosce nel pene l'unico organo genitale comune a tutti; di conseguenza, di fronte alla sua assenza, teme lui stesso di subire una simile mutilazione.¹⁷ Proprio in virtù di questa dinamica, Freud osserva che quando il bambino vede i genitali femminili concependoli come organo mutilato, associa alla donna vista nuda una condotta di colpa. Così il medico austriaco vi riconosce un valore apotropaico: cogliendo l'evirazione come una punizione per un cattivo comportamento, il bambino teme che ciò possa succedere anche a lui. Da qui si giustifica l'orrore iniziale e la paura conseguente.

¹⁵ Cfr. D. Ghirlandaio, *Natività del Battista*, 1486-1490. Cappella Tornabuoni, Santa Maria Novella, Firenze, con S. Botticelli. *Ritorno di Giuditta a Betulia*, 1472-73. Galleria degli Uffizi, Firenze.

¹⁶ Gombrich, E.H., *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, cit., p. 102.

¹⁷ Freud, S., *Das Medusenhaupt* (1922), in *Gesammelte Werke* (18 voll.), S. Fischer, Francoforte (1940-1950); trad. *La testa di Medusa*, in Id., *Opere*, vol. 9, Bollati Boringhieri, Torino 1977, pp. 415-416.

Lo stesso meccanismo affettivo viene ricondotto alla visione della testa decapitata. La testa mozzata, ossia la testa di Medusa che sebbene mozzata mantiene il potere di pietrificare chi la guarda, come spiega Freud nel saggio del 1922, è il prodotto dell'evirazione esattamente come l'organo genitale femminile visto come orrenda rimanenza dell'unico e vero genitale maschile. Il medico austriaco sostiene che lo stesso effetto pietrificante e paralizzante alla vista, in ordine, di Medusa e dell'organo genitale femminile, corrisponde all'erezione del pene e viene vissuta come una consolazione: come a dire «costui ha ancora un pene, e di ciò si rassicura diventando rigido».¹⁸

Nell'indagine freudiana quindi l'evirazione rappresenta il perturbante presentimento di morte: a causa della mutilazione del pene l'uomo perde la possibilità di dar prova – attraverso l'erezione – della sua capacità di sfidare e di intimidire¹⁹, percependosi così vulnerabile.

Come è evidente, nella Giuditta klimtiana compare una donna che utilizza la sua sensualità per decapitare un uomo. L'immagine dell'opera potrebbe rappresentare, in ordine con la nostra ipotesi, la raffigurazione di una donna che cerca l'emancipazione e compie il gesto più forte per ottenerla: decapita l'uomo, ossia lo castra, gli fa perdere non solo la virilità, dato che si tratta di un problema di generi – maschile e femminile – e di ruoli, ma gli presagisce la morte sociale.

L'uomo viene così castrato e perde il suo potere: il momento scelto e raffigurato sulla tela è quello appena successivo al «capovolgimento dei ruoli» e Giuditta rappresenta una donna che ha finalmente da poco raggiunto la sua emancipazione, la sua libertà – anche sessuale –, e contemporaneamente è portatrice della testa dell'uomo decapitato, evirato, privato del suo potere.

In conclusione, oltre ad una rinnovata attenzione all'effetto perturbante dato dal contrasto stilistico tra decoro e dato anatomico che domina l'opera e che nella sua tensione irrisolta fa da veicolo all'elemento dionisiaco, riconosciamo l'effetto aporetico dato da Giuditta cacciatrice di teste come parente di Ninfa, parentela data dalle comuni ambivalenze, e possiamo infine individuare l'elemento perturbante rappresentato dalla presenza della testa di Oloferne che ci rimanda alla testa di Medusa, al terrore e alla paura dell'evirazione, e che avvalorata la nostra ipotesi sull'utilizzo del mito da parte di Gustav Klimt.

4. Giuditta II: l'opera

Nel 1909 Gustav Klimt, dopo essere uscito dal gruppo della Secessione e aver fondato il *Klimtgrupp*, dipinge la seconda versione di Giuditta. Il formato è

¹⁸ Freud, S., *La testa di Medusa*, cit., pp. 415-416.

¹⁹ *Ibidem*.

sensibilmente diverso rispetto alla prima tela: questa volta Klimt segue le influenze del giapponismo e ritrae l'eroina in formato *kakemono*, ossia allungato e incorniciato da due larghe bande di legno dipinto d'oro «leggermente bombate verso l'interno e tagliato senza spessore in alto e in basso».²⁰ È evidente quanto la precedente tela cinta dalla cornice si sia qui mutata in manifesto: la scena ritratta finisce col sembrare un elemento intervallare che si trova tra due «vuoti» dorati. Tuttavia l'artista viennese anche sulla tela del 1909 mantiene la sua peculiarità tragica, tenendo aperto il dialogo tensivo tra decoro ed elemento anatomico e giungendo ad avere esiti diversi. Vediamo dove.

In primis si noti che Giuditta non è più l'affascinante Adele: al suo posto viene ritratta un'altra modella. I colori sono nuovi: Klimt vede appropriate delle tinte molto forti che creano sia un contrasto tra loro, sia con l'incarnato nudo della donna. Lo sfondo non è più rappresentato da un motivo orientaleggiante-esotico come poteva essere il precedente ispirato a Micene, ma è un fondale monocromatico, intervallato da crisografie circolari e rettangolari che, nella simbologia comunemente riconosciuta a Klimt, rappresentano il genere femminile e il genere maschile.

In primo piano appare Giuditta: la sua figura è riportata quasi interamente, e due terzi del suo corpo sono coperti e ornati da una veste variopinta, a motivo geometrico, con una netta prevalenza di triangoli, spirali e rettangoli. La parte anatomica è resa sempre con grande cura ed efficacia. Due linee bianche ondulate sottolineano il percorso che l'occhio dello spettatore deve fare, e suggeriscono un'idea di movimento: è come se abbracciassero la figura della donna e polarizzassero l'attenzione su una sua zona sensibile, nevralgica.

Giuditta stavolta non è più ritratta frontalmente in pianta stabile, anzi. Qui è sorpresa mentre si muove verso un luogo alla sua destra, offrendo così il lato sinistro all'osservatore. La sensazione di movimento che emana è data soprattutto dalla postura. Giuditta infatti appare inarcata, protesa: la linea della veste, nella seconda metà del quadro, ci suggerisce la presenza di una gamba colta nel compimento di un passo, e la testa ed il collo non sono perpendicolari con il resto del corpo.

È evidente che Giuditta si sta muovendo e ciò non le permette di esporsi allo sguardo dell'osservatore: infatti la donna in questa posizione non può – o non vuole – offrire il suo sguardo e la sua espressione. In primo piano appare tuttavia un neo marcato che le denota una certa femminilità, assieme ai seni scoperti quasi in modo ostentato e ai bracciali che, come da episodio biblico, le cingono i polsi. È interessante notare quanto alla prima versione di Giuditta, resa così sfrontata e diretta all'interno di un vero e proprio confronto con l'osservatore, Klimt avesse conferito un altissimo grado di femminilità, di

²⁰ Scotton, F., *Cà Pesaro. Galleria Internazionale d'Arte Moderna*, Marsilio Editori, Venezia 2002, p. 50.

sensualità quasi gridata: era una Giuditta – Ninfa – cacciatrice di teste, testimone del rovesciamento dei ruoli nella società contemporanea al pittore. Come un monito, una minaccia, quella Giuditta metteva in guardia ogni possibile altro sottomissore.

La seconda interpretazione, invece, a causa probabilmente di questa attitudine alla fuga, non fa della sensualità un dato precipuo. Ma sebbene sia possibile riconoscerle un particolare fascino, c'è un dettaglio che irrompe prepotente e ci distrae: le mani, centrali nella tela, incorniciate dalle linee-di-suggerimento bianche, ci appaiono estremamente ingioiellate ma anche incredibilmente nervose.

4.1 Il dettaglio e la sua carica

In occasione di un seminario ad Amburgo nel 1925 Aby Warburg afferma che «il buon Dio abita nel dettaglio».²¹

Hermann Usener – uno dei docenti che ha maggiormente influenzato il giovane Warburg – nei suoi corsi di mitologia sosteneva che «è nei punti più piccoli che risiedono le forze più grandi».²² È così che entrambi gli studiosi, con parole diverse, intendevano attribuire ad un luogo minimo – come il dettaglio in relazione all'intera opera d'arte – la forza di un valore espressivo che quasi sempre si sviluppa in profondità e parla attraverso il tempo inattuale del *Nachleben*.

Warburg ha potuto riconoscere, nel corso dei suoi studi, che il sintomo sceglie proprio il dettaglio per infrangere la superficie: è manifestandosi sotto forma di formula di pathos che investe e carica il dettaglio di forza ed energia pulsionale. Per provare come il dettaglio delle mani così nervose e contratte di Giuditta II abbia natura sintomale, sarà necessario seguire le quattro clausole di analisi warburghiane.

4.2 La prima clausola: l'identificazione

La prima clausola riguarda l'identificazione. Il riconoscimento del soggetto sulla tela non è il punto di arrivo di questo tipo di indagine, quanto invece quello di inizio: in virtù del concetto di *Nachleben* la riflessione è volta ad indagare sulla vita inattuale di Giuditta.

La donna raffigurata nella tensione della fuga è simile ad un uccello variopinto: il volto inespressivo, il seno scoperto e le mani arpionate alla veste,

²¹ Didi-Huberman, G., *L'immagine insepolta*, cit., p. 448.

²² Ivi, p. 449.

come artigli bianchi e nervosi sono elementi che ci suggeriscono una natura ferina. Klimt non riporta alcun elemento che intervenga a favore di una sua femminilità umana, a differenza della prima versione di Giuditta-Adele (1901).

Tutta l'immagine è permeata da un potere evocativo che rinvia all'antica concezione di una donna simile alla fiera, guidata e sopraffatta da istinti violenti. Eric Dodds, sostenitore del fatto che lo studio dei costumi di un popolo antico possa rivelarne le dinamiche più pulsionali, riconosce nelle «donne selvagge, che perdevano la propria personalità umana per assumerne temporaneamente un'altra»²³ la figura delle baccanti, il cui comportamento secondo la tradizione ricade su Dioniso. Dioniso per i Greci è *Lysios*: «Liberatore»; ma da cosa? E come?

Nell'antica Grecia, osserva Dodds, era diffuso un costume morale particolarmente sentito come un fardello: si trattava della solidarietà familiare e dei suoi vincoli. Dall'età arcaica, infatti, era comune il precetto secondo cui la famiglia rappresentava un'unità morale, nella quale la vita del figlio era il prolungamento della vita del padre: «i debiti morali del padre si ereditavano esattamente come si ereditavano quelli pecuniari».²⁴ Questo tipo di logica del vivere non dava scampo: un destino inesorabile, contro il quale era inutile ogni tentativo di cambiamento. Proprio all'interno di questo clima ansiogeno e restrittivo si colloca Dioniso il Liberatore che nel suo aspetto di dio *demotikòs* «dio del popolo» capace di essere accessibile a tutti, perfino agli schiavi,²⁵ offriva agli individui la possibilità temporanea di cambiare personalità e non essere più se stessi, attraverso il *mainesthai*, «il folleggiare/l'essere posseduto». Questo atteggiamento che veniva profuso agli individui, perlopiù donne, implicava lo stato di dispersione di sé, ovvero di *èkstasis*, «estasi»: ciò significava uscire fuori da sé fino alle alterazioni più profonde della personalità. L'estasi telestatica o rituale, tipica di Dioniso, come venne catalogata da Platone nel *Fedro*,²⁶ assolveva quindi alla funzione psicologica di soddisfare e svincolare l'aspirazione dell'individuo a respingere ogni responsabilità.

Il rituale dionisiaco svolgeva quindi una funzione catartica²⁷ in senso psicologico, tale per cui «purgava l'individuo da quegli impulsi irrazionali contagiosi che, contenuti e repressi, avrebbero provocato eccessi di danzomania e analoghe manifestazioni di isterismo collettivo; Dioniso risolveva tali impulsi offrendo loro uno sfogo rituale».²⁸

²³ Dodds, E.R., *The Greeks and the Irrational*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1950; trad. *I Greci e l'Irrazionale*, La Nuova Italia, Firenze 1978, p. 321.

²⁴ Dodds, E.R., *I Greci e l'Irrazionale*, cit. p. 43.

²⁵ Euripide, *Le Baccanti*, trad. a cura di V. Di Benedetto, BUR, Milano 2004, v. 421 sgg.

²⁶ Platone, *Fedro*, trad. a cura di R. Velardi, BUR, Milano 2006, 265 A.

²⁷ Euripide, *Le Baccanti*, cit., v. 77.

²⁸ Dodds, E.R., *I Greci e l'Irrazionale*, cit., p. 101.

Dodds nota che lo stesso rituale dionisiaco consisteva in eccessi di danzomania e in manifestazioni di isterismo collettivo: questa era la cura dionisiaca per le tensioni e le ansie. Secondo Erodoto «Dioniso induce la gente a comportarsi da pazzi».²⁹ Era, infatti, il dio del *mènos* che è quello stato d'animo che possiamo associare sia al furore dionisiaco, sia alla forza vitale, all'ardore che colpiva gli eroi omerici: il *mènos* coglieva l'eroe come soddisfacimento di una preghiera rivolta agli dei, e si manifestava come una scarica di energia che gli donava nuovo slancio e fiducia. È allo stesso modo che Giuditta rivolge a Dio una preghiera affinché la assista nel gesto estremo dell'omicidio di Oloferne: «Signore, Dio d'ogni potenza, guarda propizio in quest'ora all'opera delle mie mani per l'esaltazione di Gerusalemme. [...] Dammi forza, Signore Dio d'Israele, in questo momento».³⁰

Questa richiesta di forza riguarda le mani. Esse sono l'oggetto cui la divinità dovrebbe guardare in modo propizio, e Giuditta stessa concentra su di esse il valore patetico del gesto: per mezzo delle sue mani compirà la decapitazione e vuole assicurarsi che, nel momento più importante dal quale dipende la salvezza del suo popolo, non venga loro meno la forza.

4.3 Euripide e il menadismo

In *Le Baccanti* Euripide descrive il menadismo come un consesso di donne – *bàkkeia* – le quali si recano su un'altura ad anni alterni, portando il tirso e partecipando agli invasamenti delle donne più anziane: i momenti principali erano le *orgia* estatiche, la *oreibasìa*, la danza sui monti che si svolgeva di notte a metà dell'inverno, ma l'apice della cerimonia consiste nello *sparagmòs*. Si tratta della caccia e dello smembramento delle prede a mani nude, e termina nell'*homofagia*, ossia nel cibarsi della preda cruda prima che il sangue ne fosse completamente colato.³¹ Nella tragedia si aprono due scene molto forti sullo *sparagmòs*: nella prima le baccanti lo esercitano sul bestiame tebano, nella seconda la preda invece è Penteo, il re di Tebe che non accetta Dioniso come divinità – e con lui le menadi – e per punizione viene dilaniato proprio dalla madre Agave invasata.

In *Le Baccanti*, la natura del tratto non umano proprio delle menadi viene chiarita in diversi luoghi da dove si evince che queste donne, oltre a non avere una personalità umana, sono fortemente immerse in atteggiamenti e comportamenti ferini. La descrizione del rituale dionisiaco che Penteo si fa fare dallo schiavo mandato in ispezione è molto cruda. L'uomo assiste alle scene più

²⁹ Erodoto, *Le Storie*, trad. a cura di Colonna A., Bevilacqua F., UTET, Roma 2006, IV, 79.

³⁰ AA.VV., *Bibbia Concordata Antico Testamento*, *Giuditta*, cit., X 4-6.

³¹ Per quanto riguarda la sopravvivenza di questo tipo di rituali all'interno di culti a noi contemporanei e non, rimando a Dodds, E.R., *I Greci e l'Irrazionale*, cit.

ambigue: dall'allattamento di gazzelle o cuccioli di lupo,³² alla caccia selvaggia delle prede durante la quale le menadi stesse si attribuivano la definizione di cagne,³³ alla loro corsa sulle vaste piane leggere e agili come uccelli³⁴ e come puledre.³⁵ Sono donne in continuo movimento, cacciatrici ferine che non solo si comportano come animali, ma sentono di esserlo e che, con la morte di Penteo, si riveleranno delle cacciatrici di teste.

Appare chiaro ora che la posizione e il movimento di fuga di Giuditta e la sua somiglianza ad una fiera, nell'accezione di passaggio dallo stato umano al ferino, connotano una forte analogia con la donna che per antonomasia esce da se stessa e si fa animale danzante, la baccante. È possibile perciò concludere con l'ipotesi che Giuditta II appartenga alla famiglia semantica delle baccanti.

4.4 La seconda clausola: il dettaglio come elemento anormale La rottura del continuum

In base alla seconda clausola, un dettaglio dal valore sintomale deve essere un elemento intrusivo, d'eccezione, il cui carattere non è disvelante, ma è patologico, anormale. Nell'opera il dettaglio della mani non rappresenta un orpello vezzoso o un luogo dove l'artista ha dato prova del suo talento di pittura sul particolare: in Giuditta II le mani sono un dettaglio che irrompe e squarcia il *continuum* della tela. Per riconoscere in tale dettaglio una natura sintomale, è utile riflettere sulla natura dei concetti di patologico e di sintomo riconosciuta anticamente.

Generalmente i Greci concepivano gli stati di tensione come l'effetto di cause esteriori riconducibili ad esempio all'eredità morale lasciata dalla famiglia oppure all'azione inesorabile di Moira, del destino.

Per primo Platone riconduce, all'interno delle *Leggi*, la natura di tali stati di disagio ad un involontario e inconsapevole malfunzionamento della mente: «*Deĩmata di'exin faũlen tès psychès tĩna*», «fobie o stati ansiosi dovuti a cattive condizioni mentali».³⁶ Qui il filosofo sposta il focus dell'immaginario collettivo: traspone la causa dei disagi nervosi da causa esteriore a un ambito interno all'uomo, localizzato molto precisamente nella mente e nei suoi funzionamenti anormali. Attraverso questo brano contenuto nelle *Leggi*, Platone compie il primo passo di un lungo percorso che si interessa alla mente umana e al suo funzionamento.

³² Euripide. *Le Baccanti*, cit., vv. 699-700.

³³ Ivi, vv. 730-733.

³⁴ Ivi, vv. 747-748.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Platone, *Leggi*, trad. a cura di F. Ferrari, S. Poli, BUR, Milano 2005, 790 E.

4.5 Freud e Nietzsche: isteria e dionisiaco

Il contributo decisivo a questo genere di studi è dato da Sigmund Freud che dedica gran parte della sua vita allo studio della patologia isterica. In *Opere* ne descrive la genesi e la sintomatologia attraverso l'analisi di svariati casi da lui presi in cura. È d'interesse notare che il lessico usato dal medico austriaco e le situazioni descritte sono molto vicini alle immagini che abbiamo del rituale dionisiaco e al lessico usato per la sua analisi. Freud sostiene che i soggetti isterici traspongono «l'eccitamento della collera dalla reazione adeguata ad altre reazioni» e si sentono sollevati purché questo eccesso di energia «venga consumata tramite qualche forte innervazione nervosa». ³⁷ In forte somiglianza con l'aspetto motorio del menadismo, Freud definisce questi stati ansiosi nel loro passaggio alla manifestazione dinamica, come «fantasie tradotte nella dimensione motoria, proiettate sulla motricità, figurate in forma pantomimica». ³⁸

Come sottolineato precedentemente, Nietzsche, il sensibilissimo sismografo, ³⁹ nell'opera *La nascita della tragedia* dà una definizione di dionisiaco che non è distante da quanto studiato da Freud: nello stato dionisiaco

l'intero sistema degli affetti è eccitato e potenziato, in modo che questo scarica in una volta tutti i suoi mezzi espressivi e al tempo stesso tira fuori e mette in rilievo la forza del rappresentare, del riprodurre, del trasfigurare, del trasformare, ogni specie di mimica e di arte da commedianti. L'essenziale sta nella facilità della metamorfosi, nell'incapacità di non reagire. ⁴⁰

Non è sorprendente questa vicinanza tra definizioni di attacco isterico e stato dionisiaco: entrambe tentano di descrivere gli stati dell'irrazionale e Dodds stesso vi riconosce un rapporto di filiazione, di scaturimento dell'una dall'altra e conclude che «l'antica catarsi magico-religiosa finì per essere staccata dal suo contesto religioso e applicata nel campo della psichiatria professionale». ⁴¹

Come detto prima, il rituale dionisiaco rappresenta il momento in cui l'individuo con ogni inibizione perde anche l'identità, e con questa perdita si

³⁷ Freud, S., *Studi sull'isteria*, cit., p. 349.

³⁸ Freud, S., *Meine Ansichten über die rolle der sexualität in der atologie der neurosen* (1905), in *Gesammelte Werke* (18 voll.), S. Fischer, Francoforte (1940-1950); trad. *Le mie opinioni sul ruolo della sessualità nell'etiologia delle nevrosi*, in Id., *Opere*, vol. 5, Bollati Boringhieri, Torino 1977, p. 441.

³⁹ Aby Warburg cit. in Didi-Huberman, G., *L'immagine insepolta*, cit., p. 112.

⁴⁰ Nietzsche, F.W., *Gottendammerung* (1888), in *Nietzsche Werke*, Walter De Gruyter & Co, Berlin 1973; trad. a cura di Sossio Giametta, *Crepuscolo degli idoli*, Adelphi, Milano 2006, p. 114.

⁴¹ Dodds, E.R., *I Greci e l'Irrazionale*, cit., p. 112.

garantisce la possibilità di non essere socialmente perseguibile per i propri gesti: il rituale fa uscir di sé e garantisce incolpevolezza.

Freud, molto più tardi, cura i suoi pazienti affetti da isteria per mezzo di sedute di psicanalisi: uno stato di trance guidato che permetteva al paziente di rivivere l'attacco isterico in tutta la sua violenza. In questo modo il medico attua una regressione fino alla causa scatenante, con la conseguente sublimazione dell'episodio. Uno degli elementi più interessanti è rappresentato dal fatto che la violenza dell'attacco isterico guidato dal medico era esattamente la stessa di quella che colpiva il soggetto da cosciente durante un attacco isterico: infatti Freud testimonia che «l'analizzato non ricorda assolutamente nulla degli elementi che ha dimenticato e rimosso [...] egli piuttosto mette in atto. Egli riproduce quegli elementi non sotto forma di ricordi, ma sotto forma di azioni; li ripete ovviamente senza rendersene conto».⁴²

Dodds sottolinea come entrambe le due situazioni così distanti nel tempo, attraverso la messa in atto di uno stato anormale permettano lo sgravio di un fardello, una guarigione.

Nello specifico, nel 1886 Freud osserva che i sintomi isterici si formano mediante la conversione dell'eccitamento psichico in somatico e la sintomatologia comprende tre fasi:

la prima fase, la fase epiletticoide, assomiglia a un normale accesso epilettico [...]. La seconda, la fase dei *grand mouvements*, comprende movimenti ampi, come i cosiddetti spasmi *a salaam*, le posizioni ad arco (*arc de cercle*), contorsioni, e via dicendo. In tali movimenti si sviluppa una forza che è a volte paurosamente grande. Per distinguere questi movimenti da un accesso epilettico, bisogna osservare che i movimenti isterici vengono condotti sempre con un'eleganza e una coordinazione che stanno in stridente contrasto con la goffaggine e la brutalità degli eccessi epilettici [...]. La terza fase, quella 'allucinatoria' dell'attacco isterico, delle *attitudes passionelles*, si manifesta con atteggiamenti e movimenti caratteristici di scene appassionate e movimentate, allucinate dal paziente, che spesso accompagna le sue mosse con le parole corrispondenti. Nel corso di tutto l'attacco la coscienza può essere mantenuta, ma per lo più va svanita.⁴³

L'insieme di sintomi ricondotti alla patologia isterica sono evidentemente paragonabili al menadismo e al ventaglio dei suoi comportamenti: quando Euripide descrive il menadismo, lo fa attraverso immagini di movimenti convulsi, aggressività, perdita di coscienza.

⁴² Freud, S., *Die infantile Genitalorganisation* (1923), in *Gesammelte Werke* (18 voll.), S. Fischer, Francoforte (1940-1950); trad. *L'organizzazione genitale infantile*, in Id., *Opere*, vol. 9, Bollati Boringhieri, Torino 1977, pp. 355-356.

⁴³ Freud, S., *Isteria*, cit., pp. 44-45.

Non è difficile notare come i movimenti elegantemente condotti e coordinati nonostante le convulsioni che Freud riferisce come sintomo isterico, siano molto vicini all'immagine in cui le baccanti con estrema grazia danzano nei loro attacchi convulsi. Infine, nel saggio *Isteria*, Freud riconduce il sintomo delle paralisi motorie – con conseguente atrofia – all'alterazione della distribuzione normale della quantità stabile di eccitamento nel sistema nervoso, affermando che «nelle forme gravi d'isteria c'è una tendenza generale della muscolatura a rispondere con contratture». ⁴⁴ Forse le mani di Giuditta sono colpite da una contrattura data dall'isterismo?

4.6 La terza clausola: il dettaglio come elemento del sopravvivente

Giuditta come cacciatrice di teste, sfuggente, che porta con sé la testa di Oloferne e ci perturba mettendo in primo piano quelle sue mani-artigli-isteriche, è pericolosamente vicina alla figura che conclude l'euripidea *Le Baccanti*: Agave. Secondo la tragedia, dopo aver dilaniato il figlio Penteo in preda al menadismo la donna torna trionfante a Tebe ancora in veste di cacciatrice, portando con sé come un trofeo la testa del figlio infilata nel tirso, credendo fosse la testa di un leone. Fiera della sua forza, così si rivolge ai Tebani:

Voi che abitate la rocca di Tebe dalle belle torri,
correte a vedere questa preda,
che abbiamo preso noi, figlie di Cadmo,
e non con giavellotti di Tessaglia dalle cinghie di cuoio,
non con le reti, ma solo con la forza di queste mani candide:
e allora, perché vantarsi e procurarsi invano
strumenti di guerra da chi fabbrica armi?
Noi solo con queste mani abbiamo catturato l'animale
e le sue membra le abbiamo fatte a pezzi con queste stesse mani. ⁴⁵

Cadmo suo padre, inorridito dalla ferocia e dall'inconsapevolezza che guida Agave, sfoga il suo dolore per la perdita dell'amato nipote: «O pena infinita! Io non posso guardare / lo scempio compiuto da queste vostre mani disgraziate». ⁴⁶

Elemento interessante e ridondante consiste nel fatto che in molti luoghi della tragedia trova una certa risonanza la caratterizzazione violenta e mortifera delle mani delle baccanti, in contrasto con il candore delle mani femminili. Dapprima nelle immagini dello *sparagmòs* del bestiame che lo schiavo di Penteo riferisce: l'accento è posto sulle mani delle donne che, veloci come battiti di palpebre, spolpano le carni dei tori appena dilaniati con forza e ferocia;

⁴⁴ Freud, S., *Isteria*, cit, p. 50.

⁴⁵ Euripide. *Le Baccanti*, cit., vv. 1205-1210.

⁴⁶ Ivi, v. 1245.

descrive i tori che «crollavano a terra con tutto il peso del corpo / schiantati da migliaia di mani di giovani donne». ⁴⁷ Altrettanto, nella scena del secondo *sparagmòs* Euripide non risparmia immagini crude ed investe di nuovo le mani di un potere mortifero incredibile: «fu il dio che aggiunse alle mani vigore» ⁴⁸ come se agissero indipendenti e autonome nello squartamento di Penteo. Così in Ovidio nel libro III delle *Metamorfosi*, la scena dello *sparagmòs* di Penteo termina con i versi «non citius frondes autumnii frigore tactas / iamque male haerentes alta rapit arbore ventus, / quam sunt membra viri manibus direpta nefandis», ⁴⁹ «non più veloce il vento strappa dalla cima degli alberi le foglie battute dal freddo d'autunno e ormai appese ad un filo, di quanto le membra dell'uomo vengono disperse da mani nefande».

La scena finale vede le baccanti dalle mani insanguinate ⁵⁰ giocare a palla con i brandelli di Penteo: è l'effetto del *mènos* che, come muta la personalità della donna in cacciatrice ferina, così muta le candide mani in artigli. Nell'ottica del *Nachleben* le mani di Giuditta II sono pervase da una forza antica: un *pathos* tale che riecheggia da Euripide alla tela di Klimt e riconferma la loro connotazione mortifera fino a renderle delle *formule di pathos*.

4.7 La quarta clausola: il dettaglio per spostamento

La quarta e ultima clausola prevede che il riconoscimento della natura sintomale del dettaglio delle mani rappresenti una chiave di lettura dell'opera non per ingrandimento, ma per spostamento.

Nel corso dell'indagine non è previsto che il dettaglio rappresenti un elemento disvelante la verità nascosta dell'opera, qualora ci sia; nemmeno si applica uno studio sulla storia iconografica della rappresentazione formale delle mani nel corso della storia dell'arte. Questo particolare approccio è permesso dalla natura sintomale del dettaglio: solo in virtù di esso si è aperto il cammino ad ipotesi che hanno spostato l'identità della donna in un campo semantico a lei affine, quello delle menadi; sempre per spostamento, l'ipotesi si è evoluta attraverso una seconda affinità introdotta dalle mani: la somiglianza comportamentale tra le baccanti e la donna colpita da isteria.

All'interno di questo percorso fatto di continui intrecci e somiglianze, contrasti e affinità, le mani rappresentate in Giuditta II sono un dettaglio dalla natura sintomale, un *campo dinamoforo* che opera quasi autonomamente all'interno del dipinto: sono il luogo attraverso cui alcune dinamiche pulsionali

⁴⁷ Euripide, *Le Baccanti*, cit., vv. 741-744.

⁴⁸ Ivi, v. 1125.

⁴⁹ Nasone, O.P., *Metamorfosi*, trad. a cura di Bernardini Marzolla P., Einaudi, Torino 2005, III vv. 729-731.

⁵⁰ Ivi, vv. 1135-1136.

dalle radici antiche risalgono e si manifestano, sono l'incrinatura della superficie che permette la risalita a ciò che soggiace, a ciò che è nascosto e creduto morto. Si tratta di un dettaglio dalla natura fantasmale che ricompare ricco e sorprendente.

Quelle di Giuditta II sono delle mani dove l'esuberanza della vita si intreccia con l'esuberanza della morte.

In *L'immagine insepolta*, Didi-Huberman scrive:

Che cos'è, infine, quel momento in cui si scontrano e si intrecciano il presente del pathos e il passato della sopravvivenza, l'immagine del corpo e il significante del linguaggio, l'esuberanza della vita e l'esuberanza della morte, la depense organica e la convenzione rituale, la pantomima burlesca e il gesto tragico? Che cos'altro è quel momento se non quello del sintomo, questa eccezione, questo disorientamento del corpo e del pensiero, questa 'rottura del principio di individuazione', questa 'risalita dal più profondo' che solo la psicanalisi freudiana, contemporanea a Warburg, permette di pensare?⁵¹

Alla luce della nostra rilettura dell'opera, si nota infine che la stessa affinità che Didi-Huberman ha individuato tra la psicanalisi freudiana e il metodo warburghiano nella comune scelta di far riaffiorare l'elemento oscuro e spaesante che spesso si cela nei loro oggetti di studio, è una affinità che vale anche per il rituale dionisiaco: è l'atteggiamento di disorientamento proprio del menadismo che permette ad un intero popolo la risalita di ciò che c'è di più profondo e omesso.

5. Confronto conclusivo

Giuditta I e Giuditta II sono due interpretazioni di un unico episodio: una donna che uccide l'uomo. Da una parte si vede la donna moderna che evira l'uomo soppressore; dall'altra una madre – menade in *trance* che porta come trofeo la testa del figlio appena dilaniato e che crede sia quella della sua preda, di un leone.

Entrambe, quindi, sono cacciatrici di teste, con moventi ed esiti diversi. Klimt infatti riporta lo stesso episodio biblico per testimoniare due modi differenti di essere cacciatrici di teste: la prima mette in atto un gesto spinto dalla volontà, spinta da un'idea reazionaria. È una donna forte, che si presenta frontale allo spettatore e uccide per difendersi e con la speranza di riportare un equilibrio di sessi e di ruoli in una società ormai a senso unico: uccide il suo Oloferne che potrebbe essere chiunque, e attraverso quell'atto estremo sa di

⁵¹ Didi-Huberman, G., *L'immagine insepolta*, cit., p. 250.

essere l'artefice di un frammento di giustizia in più. L'altra invece uccide, ma è in *trance*, in fuga, completamente in preda al furore o alla malattia di cui la mano è sintomo: non si accorge nemmeno di aver ucciso la creatura che più ama al mondo, suo figlio. Quella che Klimt dipinge è una donna trasparente, dalla mente fragile: una figura la cui consistenza plastica è resa dalla veste cangiante e la cui forza è data da quell'eccitamento che ha doppia natura di invasamento divino e di patologia isterica. Giuditta – Agave infatti è mossa da qualcosa di cui non si capacita, che non scaturisce dalla sua volontà, ma va aldilà della sua stessa identità: non è più donna, ma animale e isterica.

Tra i molti ritratti, nel 1901 Klimt dipinge una donna volubile ed emancipata, nel 1909 dipinge una madre in fuga, in preda all'irrazionale e che agisce fuori da sé. Ovviamente non possiamo, e non osiamo, addentrarci nelle motivazioni che hanno mosso il pittore nella scelta e nella resa dei suoi soggetti, ma possiamo ipotizzare che Klimt abbia voluto trasporre su tela due casi della declinazione dello stesso sostantivo: donna-che-uccide-uomo.

In altre parole, quando due figure dallo stesso nome e destino si palesano contemporaneamente, si parla di *sosia*.⁵² Questa figura, come ci insegna la mitologia greca, non è l'originale ma non è nemmeno altro da esso: è somiglianza e distanza contemporaneamente, parentela ed estraneità. Il *sosia*, come sosteneva Rank, è legato al suo originale dallo stesso nome e dal medesimo destino: questo vale anche per le due Giuditta. Sono figurativamente diverse, ma oltre al nome, si incontrano nell'azione che è nel loro destino, ossia l'uccisione di un uomo. Inoltre in virtù del rifiuto della nozione lineare di tempo e avendo accolto il *Nachleben* come modello temporale su cui abbiamo impostato l'analisi delle due opere, sarà una logica conseguenza respingere la correttezza epistemologica della denominazione di «prima» e «seconda». Come abbiamo detto sopra, tra le due Giuditta è vivo il rapporto tra due *sosia* di un modello archetipo ben chiaro nella mente di Klimt: la donna che uccide l'uomo. È inesatto, perciò, avallare il distinguo storicistico di «prima» e «seconda»: nessuna delle due è l'originale e, di conseguenza, non c'è una raffigurazione che segue l'altra, entrambe sono due cacciatrici di teste sotto le mentite spoglie di un'eroina biblica. Sono due varianti sul tema di Giuditta che uccide Oloferne, meglio: di una donna che uccide un uomo.

Questa lettura a contatto con le forme è nata come esigenza di ipotizzare un contraltare rispetto all'indagine storico-artistica tradizionale e prodotta con lo scopo di restituire alle due immagini un respiro, una volatilità che è possibile solo in virtù di una concezione inattuale del tempo. Solo così si è potuto vedere come entrambe avessero da dire molto più di quanto fosse pensabile.

⁵² A tale proposito rimando a Rank, O., *Der Doppelgänger*, Leipzig-Wien, Wien 1914; trad. a cura di Bellingacci I., *Il doppio*, SE, Milano 2001.

BIBLIOGRAFIA

AA.VV., *Bibbia Concordata Antico Testamento*, Meridiani Mondadori, Milano 1982.

Clair, J., *Le nu et la forme. Klimt ed Picasso en 1907*, Gallimard, Paris 1988; trad. *Il nudo e la forma*, Abscondita, Milano 2008.

Didi-Huberman, G., *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Editions de Minuit, Paris 2002; trad. *L'immagine insepolta*, Bollati Boringhieri, Torino 2006.

Didi-Huberman, G., *Ninfa Moderna. Essai, sur le drapé tombé*, Gallimard, Paris 2002; trad. *Ninfa Moderna*, Il saggiatore, Milano 2004.

Dodds, E.R., *The Greeks and the Irrational*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1950; trad. *I Greci e l'Irrazionale*, La Nuova Italia, Firenze 1978.

Erodoto, *Le Storie*, trad. a cura di Colonna A., Bevilacqua F., UTET, Roma 2006.

Euripide, *Le Baccanti*, trad. a cura di V. Di Benedetto, BUR, Milano 2004.

Forster, K.W.; Mazzucco, K., *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, Bruno Mondadori, Milano 2002.

Freud, S., *Hysterie* (1886), in *Gesammelte Werke* (18 voll.), S. Fischer, Francoforte (1940-1950); trad. *Isteria*, in Id., *Opere*, vol. 1, Bollati Boringhieri, Torino 1977.

Freud, S., *Studien über Hysterie* (1886), in *Gesammelte Werke* (18 voll.), S. Fischer, Francoforte (1940-1950); trad. *Studi sull'isteria*, in Id., *Opere*, vol. 1, Bollati Boringhieri, Torino 1977.

Freud, S., *Meine Ansichten über die rolle der Sexualität in der atologie der neurosen* (1905), in *Gesammelte Werke* (18 voll.), S. Fischer, Francoforte (1940-1950); trad. *Le mie opinioni sul ruolo della sessualità nell'etiologia delle nevrosi*, in Id., *Opere*, vol. 5, Bollati Boringhieri, Torino 1977.

Freud, S., *Zwangshandlungen und Religionsübungen* (1907), in *Gesammelte Werke* (18 voll.), S. Fischer, Francoforte (1940-1950); trad. *Azioni ossessive e pratiche religiose*, in Id., *Opere*, vol. 5, Bollati Boringhieri, Torino 1977.

Freud, S., *Die «kulturelle» Sexualmoral und die moderne Nervosität* (1908), in *Gesammelte Werke* (18 voll.), S. Fischer, Francoforte (1940-1950); trad. *La morale sessuale culturale e il nervosismo moderno*, in Id., *Opere*, vol. 5, Bollati Boringhieri, Torino 1977.

Freud, S., *Allgemeines über den Hysterischen Anfall* (1908), in *Gesammelte Werke* (18 voll.), S. Fischer, Francoforte (1940-1950); trad. *Osservazioni generali sull'attacco isterico*, in Id., *Opere*, vol. 5, Bollati Boringhieri, Torino 1977.

Freud, S., *Das Unheimeliche* (1919), in *Gesammelte Werke* (18 voll.), S. Fischer, Francoforte (1940-1950); trad. *Il perturbante*, in Id., *Opere*, vol. 9, Bollati Boringhieri, Torino 1977.

Freud, S., *Das Medusenhaupt* (1922), in *Gesammelte Werke* (18 voll.), S. Fischer, Francoforte (1940-1950); trad. *La testa di Medusa*, in Id., *Opere*, vol. 9, Bollati Boringhieri, Torino 1977.

Freud, S., *Die infantile Genitalorganisation* (1923), in *Gesammelte Werke* (18 voll.), S. Fischer, Francoforte (1940-1950); trad. *L'organizzazione genitale infantile*, in Id., *Opere*, vol. 9, Bollati Boringhieri, Torino 1977.

Gombrich, E.H., *Aby Warburg. An intellectual Biography*, The Warburg Institute, University of London, London 1970; trad. *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano 2003.

Nasone, O.P., *Metamorfosi*, trad. a cura di Bernardini Marzolla P., Einaudi, Torino 2005.

Nietzsche, F.W., *Über Wahrheit und Lüge* (1870-1873), in *Nietzsche Werke*, Walter De Gruyter & Co, Berlin 1973; trad. *Verità e menzogna*, Newton Compton, Roma 2005.

Nietzsche, F.W., *Die Geburt der Tragödie* (1872), in *Nietzsche Werke*, Walter De Gruyter & Co, Berlin 1973; trad. a cura di Sossio Giametta, *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano 2006.

Nietzsche, F.W., *Unzeitgemasse Betrachtungen, Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* (1874), in *Nietzsche Werke*, Walter De Gruyter & Co, Berlin 1973; trad. a cura di Sossio Giametta, *Considerazione Inattuale. Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Adelphi, Milano 2006.

Nietzsche, F.W., *Zur Genealogie der Moral* (1887), in *Nietzsche Werke*, Walter De Gruyter & Co, Berlin 1973; trad. a cura di Sossio Giametta, *La genealogia della morale*, Adelphi, Milano 2006.

Nietzsche, F.W., *Morgenrothe* (1887) in *Nietzsche Werke*, Walter De Gruyter & Co, Berlin 1973; trad. a cura di G. Colli, F. Masini, *Aurora*, Adelphi, Milano 1992.

Nietzsche, F.W., *Gottendämmerung* (1888), in *Nietzsche Werke*, Walter De Gruyter & Co, Berlin 1973; trad. a cura di Sossio Giametta, *Crepuscolo degli idoli*, Adelphi, Milano 2006.

Platone, *Fedro*, trad. a cura di R. Velardi, BUR, Milano 2006.

Platone, *Leggi*, trad. a cura di F. Ferrari, S. Poli, BUR, Milano 2005.

Rank, O., *Der Doppelgänger*, Leipzig-Wien, Wien 1914; trad. a cura di Bellingacci I., *Il doppio*, SE, Milano 2001.

Scotton, F., *Cà Pesaro. Galleria Internazionale d'Arte Moderna*, Marsilio Editori, Venezia 2002.

Warburg, A., *Sandro Botticellis «Geburt der Venus» und «Frühling»*. *Eine Untersuchung über die Vorstellungen vor den Antike in der Italienischen Frührenaissance*, Hamburg-Leipzig 1893; trad. a cura di E. Cantimori, *Botticelli*, Abscondita, Milano 2003.

Warburg, A., *Gesammelte Schriften. Der Bilderatlas MENMOSYNE*, 1929; trad. a cura di M. Ghelardi, *Opere. Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, Nino Aragno editore, Torino 2001.

Warburg, A., *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, a cura di G. Bing, La Nuova Italia, Firenze 1996.

Wood, C.S., «Londres-New York-Los Angeles: Les errances posthumes d'Aby Warburg», in Matthias Waschek (ed.), *Relire Warburg*, Musée du Louvre, Paris 2007; <http://webpace.yale.edu/wood/>.