

JAN K. OSTROWSKI

PELLEGRINAGGIO A CITERA,
'FÊTE GALANTE' O 'DANSE MACABRE'

IL 'PELLEGRINAGGIO ALL'ISOLA DI CITERA', dipinto da Antoine Watteau nel 1717 /*tavola 3*/ si annovera fra le opere d'arte europea che costantemente eccitano la curiosità dei critici; esso occupa un posto importante nella letteratura sull'arte del XVIII secolo, ed è stato l'argomento di parecchi lavori monografici. È universalmente considerato il capolavoro di Watteau e uno dei più importanti quadri dell'epoca.

Oltre che dalle qualità artistiche, gli studiosi sono stati spesso attirati dal tema del dipinto; si è cercato di penetrare il pensiero dell'artista e di capire la situazione rappresentata, così piena di poesia e di incanto esoterico. Il problema non è chiaro dall'inizio. Il titolo tradizionale, 'Embarquement pour Cythère', non s'accorda con quello notato nei protocolli dell'Accademia Reale di Parigi, dove il quadro risulta menzionato come 'Le pèlerinage à l'île de Cythère'¹. Questa piccola differenza non è senza importanza per la lettura del contenuto dell'opera. Il problema del titolo è però

marginale. Le ricerche nell'ambito del teatro, tanto importante per tutta la pittura di Watteau, hanno permesso di legare il nostro quadro con un frammento di commedia di Dancourt, *Les trois cousines*, presentata a Parigi nel 1700 e nel 1709. Il dipinto dovrebbe illustrare un ritornello citato molto spesso dai critici, che comincia dai versi:

Venez à l'île de Cythère
en pèlerinage avec nous².

La soluzione è accettata dalla maggior parte degli studiosi, benché esista un'altra possibilità, il legame cioè con la commedia-balletto *La Vénitienne* (Houdar de la Motte, musica de La Barre)³, presentata nel 1705. Sono state inoltre messe in luce anche parecchie rappresentazioni del tema del Pellegrinaggio a Citera che compaiono nell'arte grafica negli anni intorno al 1700⁴, indipendenti dalle fonti letterarie citate e precedenti comunque alla prima realizzazione del soggetto da parte di Watteau nel 1705.

Le ricerche sul significato profondo del quadro, accettando di solito l'azione presentata come partenza per Citera, si sono orientate quasi sempre a sottolineare la sua problematica amorosa. Il rapporto fondamentale con l'elemento scenico, è riconosciuto da tutti come importante per la struttura formale del quadro, ma limitato a fonte di ispirazione, su cui l'artista ha potuto liberamente esprimere un proprio contenuto che si traduceva in una singolare visione artistica. Le interpretazioni della critica variavano nei dettagli. Auguste Rodin vide nelle coppie del primo piano l'illustrazione di tre fasi: dalla persuasione, all'accettazione fino al pieno accordo amoroso⁵. Charles de Tolnay sviluppando quest'idea, aggiunse alla triade rodiniana un complemento erudito: peitho — himeros — pòthos e definì tutto il quadro un grande inno d'amore, una melodia composta di numerosi elementi investiti, secondo lui, di chiaro significato erotico⁶. Gli autori della monografia del quadro nell'inventario del Louvre sottolineano il suo legame con la tradizione letteraria francese dell'amore galante⁷. Hermann Bauer, autore di uno studio minuzioso⁸, si concentra invece sull'aspetto allegorico della rappresentazione, legata al modo

di concepire i problemi d'amore, tipico dell'epoca, pieno di galanteria e poesia. Secondo lui, il pittore non è più un semplice illustratore del testo letterario, ma poeta egli stesso, aggiungiamo, secondo la massima oraziana 'ut pictura poësis'.

Una soluzione diversa, nel frattempo, era stata proposta da Michael Levey. Basandosi sulla designazione originale del quadro come 'Pellegrinaggio' (e non partenza), e sull'analisi della situazione rappresentata, concluse che ci troviamo di fronte all'ultima fase del viaggio sull'isola d'amore, quando cioè, i pellegrini devono già lasciarla, cacciati dal tempo inesorabile⁹.

Occorre chiedersi se le proposte presentate esauriscono le possibilità di interpretazione del quadro. A mio avviso, no. Anticipando il ragionamento, diciamo subito che il famoso dipinto sembra appartenere nel suo 'intrinsic meaning' al genere delle rappresentazioni della 'vanitas humana' e contiene un chiaro riferimento all'idea della morte, sorte inevitabile di ognuno.

Incominciamo dalle circostanze relative alla creazione del quadro. Watteau realizzò il tema del 'Pellegrinaggio a Citera' quattro volte. La prima nel 1705 /tavola 4 a/¹⁰, poi probabilmente nel 1713-1715¹¹, nel 1717 (il grande quadro del Louvre oggetto diretto del nostro interesse /tavola 3/), e finalmente nel 1718, quando su commissione di Julienne replicò il suo capolavoro, introducendo però cambiamenti importanti /tavola 4 b/¹². Esistono anche numerosi disegni preparatori. Evidentemente, l'artista rimase affascinato da tale soggetto, che era del resto nell'aria, se lo ritroviamo in vari testi contemporanei e nelle stampe indipendenti da Watteau.

Il quadro del Louvre occupa un posto speciale nell'arte di Watteau. Fu la sua *pièce de réception* per l'Accademia Reale di Parigi, e risultato di parecchi anni di lavoro e di preparazione¹³. La proposta di nominare il pittore membro dell'Accademia fu emessa nel 1712, ed eccezionalmente la scelta del soggetto del quadro d'ammissione fu lasciata all'autore stesso. L'artista però ha impiegato cinque anni per completare l'opera. È noto che Watteau lavorava sempre lentamente e con molta diligenza¹⁴, fatto che sorprende se

messo a confronto con la stesura leggera, quasi da schizzo dei suoi quadri. In questo caso si aggiungeva probabilmente anche la volontà di creare qualche cosa di eccezionale, che esprimesse sotto tutti i riguardi molto più che tutta la sua produzione precedente. Sembra quindi giusto trattare 'L'embarquement' in modo un po' diverso dalle altre opere del maestro, alle quali non si possono applicare tutte le conclusioni qui proposte.

Il quadro del Louvre è chiaramente un momento culminante della serie dei 'Pellegrinaggi a Citera'. Il confronto con la prima formulazione del soggetto (1705) /*tavola 4 a*/ testimonia un cambiamento totale di metodo nella costruzione del quadro: da una presentazione frontale, chiaramente di tipo scenico, dei gruppi e delle figure si passa a linee compositive ondulanti, sfuggenti verso il fondo, affascinanti nella loro leggerezza. L'ultima versione, quella del 1718 /*tavola 4 b*/, pur conservando la composizione generale del quadro del Louvre, gli è però inferiore in freschezza e lievità di esecuzione, mentre il colore, più statico, è lontano dalla sinfonia di toni dorati e pastello dell'originale. Il problema del significato dei quadri è parallelo. In breve, se gli esempi letterari spiegano il contenuto della versione visibilmente illustrativa del 1705, e le interpretazioni che sottolineano la simbologia amorosa, esauriscono la problematica della replica di Berlino, il quadro del Louvre presenta un ulteriore livello di lettura, che fin'ora non è stato approfondito.

Ritengo che una ricerca del significato profondo del nostro quadro sia giustificata, per quanto contraria alle opinioni correnti, che vedono nelle opere di Watteau unicamente i valori pittorici. Infatti, una tale posizione, tipica della seconda metà del XIX secolo, all'epoca di Watteau sarebbe stata inimmaginabile. Le ricerche recenti rinvencono nelle sue opere molti elementi della simbologia mitologica tradizionale e allusioni profonde alle opinioni artistiche, morali e filosofiche del pittore¹⁵.

Passando all'analisi del contenuto del quadro, incominciamo dal fatto principale. Si tratta del viaggio per mare che aspetta i pellegrini. Se sia un viaggio verso l'isola d'amore o il ritorno, non ha per noi importanza decisiva.

Il tema-archetipo della 'partenza', purificato di tutta l'aneddotica letteraria, è sempre triste, e perfino minaccioso. Ogni viaggio può diventare l'ultimo, lo scopo è sempre incerto e il ritorno dubbio. Soprattutto nel caso di viaggi marittimi, quando l'acqua può avere qualche cosa dello Stige ed ogni barcaiolo qualche cosa di Caronte. Quest'ultimo appare come personaggio simbolico anche sui quadri che non hanno niente a che fare con il mito di Ades¹⁶. Nel quadro del 1717 possiamo arrischiarci a un richiamo a Caronte. Tutte le versioni del 'Pellegrinaggio' contengono raffigurazioni della nave, ma ogni volta il pittore l'ha presentata in modo diverso. Nel quadro primo in ordine cronologico, si trova una gondola veneta, guidata da putti, nella replica di Berlino, un veliero. Solo nel quadro del Louvre troviamo chiaramente i due barcaioli nudi, forse uno sdoppiamento del nocchiero mitico /tavola 5/¹⁷.

Gli eroi dei quadri si comportano diversamente di fronte alla nave. Nel primo, la gondola non è ancora arrivata alla riva, nell'ultimo — la folla sale con fiducia a bordo. Solo nella versione del Louvre il corteo delle coppie si ferma senza entrare nella nave, come se i fedeli d'amore s'accorgessero d'improvviso che specie di viaggio li aspetta. Questo interrompersi dell'azione, difficile a spiegare, introduce nel quadro un elemento di tensione che non esiste negli altri, e sembra illustrare l'opposizione tra le forze di vita e di morte. Quest'ultima spinge la gente verso la loro fine (ricordiamo la direzione del movimento, dalla destra alla funesta *sinistra*), l'altra cerca di allontanare l'inevitabile.

Per la nave del quadro del Louvre, si tratta, allora, della barca di Caronte, oppure di un *beau lit*, decorato con chiari simboli erotici, come lo vuole de Tolnay? Probabilmente sono possibili ambedue le interpretazioni nello stesso momento, i due significati sono in accordo con la simbologia complessa della rappresentazione.

La differenza fra il quadro del Louvre e quello di Berlino che si segnala qui sopra non è l'unica. La composizione del quadro del 1717 è chiusa dalla parte destra da una statua — erma di Venere, signora dell'isola d'amore /tavola 6/. Questa particolare rappresentazione può avere un certo contenuto simbolico. Il motivo della colonna o della

figura a erma è spesso legato con la simbologia della morte. L'associazione ha le sue radici in Erasmo, che adottò un'immagine dell'antico dio Terminus, con il motto *cedo nulli* come suo emblema personale, in quanto gli *faceva pensare alla morte*¹⁸. Questa interpretazione di Terminus ebbe, in seguito, una grande popolarità grazie all'Alciati¹⁹. I pilastri a erme si ritrovano spesso nell'architettura delle tombe. Naturalmente, non si può investire di una simbologia mortuaria tutte le innumerevoli rappresentazioni delle erme. In Watteau stesso si ritrovano erme anche prive evidentemente di questo contenuto. Nel quadro del Louvre l'erma di Venere sembra però avere un significato nascosto, e probabilmente non si tratta di un puro caso che nella versione di Berlino sia stata sostituita da una statua a piena figura.

Anche Amore, figlio ed aiutante di Venere, è rappresentato nel quadro del Louvre in una maniera poco comune. Tutto accovacciato, siede sull'arco e la feretra (è solo lui di tutti gli amorini che possiede questi attributi). È vestito come gli adulti; cioè con un mantello da pellegrino. Timidamente tira il vestito della donna che gli siede accanto, come se presentisse dove la porterebbe la decisione che ella appunto sta prendendo. Questa rappresentazione di Amore non sembra un puro scherzo. Un'immagine molto simile illustra la nozione di *amore domato* nell'*Iconologia* del Ripa /tavola 7 a/ ²⁰. L'arco e la faretra sotto i piedi, ma anche la posa e il movimento della figura sembrano testimoniare che il pittore s'ispirò all'incisione dell'*Iconologia*. Nel Ripa, Amore è vinto dal tempo e dalla miseria, e il povero dio tiene nelle mani, appunto, i loro simboli. In Watteau mancano questi attributi e la sconfitta di Amore diviene un elemento nel contesto più largo del contenuto del quadro. Un'idea vicina all'*amore domato* si ritrova anche in Rubens, in un disegno di 'Venere infreddolita', che illustra il proverbio *Sine Baccho et Cerere friget Venere*²¹. Dal putto infreddolito, che vanamente cerca di coprirsi, ai geni velati della morte delle tombe barocche, c'è solo un passo. Quest'associazione di Amore e genio di morte, derivante dai sarcofagi antichi, si ritrova già nel XII secolo e sopravvive consciamente o inconsciamente, quasi fino ai nostri tempi²². Anche questo motivo fu cambiato nel quadro di

Berlino, dove il posto di *amore domato* è occupato da un putto nudo, pieno di gioia, privo dell'arco e del mantello, non diverso dai suoi fratelli.

L'ultima infine delle differenze importanti fra il quadro del Louvre e quello di Berlino: un paesaggio, eccezionale per Watteau, con sfondo di monti velati dalla nebbia, completamente eliminato nella replica. Visto dall'alto, ricorda agli studiosi i paesaggi di Bruegel, ed anche quelli di Leonardo e distingue il 'Pellegrinaggio' di Parigi fra quasi tutta la produzione di Watteau. L'aggiunta alla scena principale di un vasto sfondo di paesaggio, con un fiume misteriosamente serpeggiante, o piuttosto un golfo di mare con le rive frastagliate e monti inaccessibili in lontananza, introduce nel quadro un senso di gravità cosmica e di riflessione sulla vanità dell'uomo, polvere miserabile in confronto alla forza ed ai misteri della Natura. Nella maggior parte delle sue opere, Watteau non tocca tale problematica, contentandosi delle quinte basse degli alberi o dell'architettura. La creazione di questo paesaggio insolito non può essere casuale, e oltre ai valori compositivi arricchisce il quadro di certi contenuti, sui quali il pittore non voleva o non poteva tornare nella replica. Il quadro di Berlino è così molto meno problematico sul piano formale e contenutistico, benché non si possa negare una vera maestria nel rivestire il fondo di una nebbia quasi impressionistica di colori vibranti.

Le considerazioni precedenti possono essere riassunte in due affermazioni di base. Primo — il 'Pellegrinaggio' nella versione del Louvre contiene molti elementi che possono essere decifrati come allusioni alla morte; secondo — essi furono tutti eliminati nella replica di Berlino. Si può tentare di spiegare le differenze fra il quadro creato dalla necessità interna dell'artista e la replica dipinta su commissione. Nell'epoca in cui l'opera fu creata si decifravano facilmente i contenuti che oggi invece devono essere soggetto di ricerche minuziose. E quella non era un'epoca (almeno per l'ambiente di Watteau) che avrebbe voluto rinunciare alle gioie della vita terrestre per la contemplazione dell'eternità, o per una meditazione morale. Si può rischiare l'affermazione che il mercante commissionando il proprio quadro non desiderasse le allusioni nascoste di tipo *vanitas*, che

aveva introdotto nella sua principale *fête galante* il pittore profondamente immerso nella sua arte e oppresso dalle vicissitudini tristi della sua vita. Fra il numero enorme delle riproduzioni grafiche del XVIII secolo dei quadri di Watteau, si ritrovano le tre versioni del 'Pellegrinaggio', ad eccezione appunto del capolavoro del Louvre²³.

Come fonti della composizione del 'Pellegrinaggio' si citano di solito 'Il giardino d'amore' di Rubens e un disegno di Jordaens, assai vicino per la composizione generale. Vale la pena però di mettere in luce un altro probabile esempio, che, inoltre, conferma in un certo modo la proposta lettura di contenuto del quadro.

Negli anni venti del nostro secolo è ricomparso un quadro attribuito a Bruegel, e ormai nuovamente sparito, rappresentante 'Le gioie di Santa Maria Maddalena' /tavola 8/²⁴. Il soggetto raro, che si riferisce al primo e mondanico periodo della vita della santa, deve mettere in evidenza il punto di svolta nella sua vita e testimoniare la vanità delle gioie terrestri²⁵. Era anche un pretesto comodo per presentare le scene che il XVIII secolo avrebbe chiamato *fêtes galantes*. L'attribuzione a Bruegel è dubbia, ma il quadro è tanto vicino al 'Pellegrinaggio', che sopprime la possibilità di un suo influsso su Watteau non è un rischio eccessivo. L'autore delle 'Gioie di Santa Maria Maddalena' si basava su una stampa simile di Luca di Leyda /tavola 9/ che dipendeva a sua volta da Dürer²⁶, fatto che crea una sorprendente genealogia, benché indiretta, del quadro di Watteau. La scena della danza di Santa Maria Maddalena si svolge in un bel giardino, dove stanno passeggiando le coppie galanti. Una di loro potrebbe essere un esempio diretto del gruppo centrale di Watteau. Ancora più interessante è però il fatto che l'azione si svolge sulla riva del mare, dalla quale parte una barca. Non può trattarsi di una rappresentazione storica. La Maddalena fece un viaggio marittimo, ma verso la fine della vita, recandosi in Francia meridionale, per propagare la nuova fede. Messa a confronto con la scena della sua vita precedente, piena dei peccati, la nave deve corrispondere a un inevitabile viaggio eterno. Aggiungiamo che il solito modo di rappresentare la Maddalena penitente esprime chiaramente l'idea del memento mori, nel

drastico contrasto fra una bella donna e l'inseparabile teschio.

Anche ammettendo che nel nostro quadro esista un livello corrispondente alla nozione *vanitas*, non si possono però completamente negare le interpretazioni che accentuano la simbologia amorosa della scena. Ci sembra pure che sia possibile una conciliazione delle due soluzioni, imitando le 'Concordantiae' dei neoplatonici, alle concezioni dei quali ci appelleremo fra poco.

Mors e *Amor* fanno volentieri passeggiate insieme, e siccome usano armi simili, avvengono sbagli spiacevoli²⁷. La storia di un tragico scambio degli archi, raccontata dall'Alciati, esprime in forma abbreviata uno dei più popolari temi della letteratura mondiale, che appare in innumerevoli versioni, dall'idea spirituale dell'amore platonico fino alle concezioni perverse e sadiche dell'epoca romantica e decadente. Per l'atmosfera generale, piena di delicatezza sublimata, e per l'uso della simbologia mitologica, più vicina a Watteau sembra essere la concezione di amore-morte sviluppata dai neoplatonici del Rinascimento, come Pico della Mirandola, Pierio Valeriano, Leone Ebreo, e perfino Baldassare Castiglione²⁸. Secondo loro, l'amore, e proprio l'amore ideale, è necessariamente legato alla morte. Gli esempi sono forniti dalle unioni delle divinità con i mortali, che spesso potevano realizzarsi o ottenere la stabilità solo dopo la morte di questi (Bacco e Arianna, Marte e Rhea, Diana e Endimione). Tipicamente per il sincretismo rinascimentale, si aggiungevano come analogie gli esempi dei profeti dell'Antico Testamento (Abramo, Isacco, Giacobbe, Mosè, Aronne) e perfino San Paolo, che desideravano la morte per raggiungere il vero Amore. Di conseguenza — la strada verso l'amore ideale passa attraverso la morte. Secondo Pico, Orfeo non ricuperò Euridice perché penetrò nell'Ades grazie alla forza della sua arte, e non fu capace di decidersi a lasciare per sempre il mondo dei vivi. Sviluppando questo ragionamento la morte diviene condizione per ogni perfezione, e l'idea platonica dell'amore la sua immagine poetica.

Alla base di queste opinioni si ritrovano vari testi antichi, ma anche l'interpretazione dei rilievi di sarcofagi, contenenti spesso la rappresentazione di amori fra dei e mor-

tali. Abbiamo già menzionato l'identificazione di Amore con il genio della morte. Allo stesso circolo di temi appartiene fra gli altri la rappresentazione di Leda con il cigno, modello per la Notte della tomba di Lorenzo de' Medici²⁹. Michelangelo esprimeva opinioni simili anche nella sua poesia, seguendo del resto una tradizione lirica risalente al Petrarca³⁰.

Nell'arte si trovano in maggioranza rappresentazioni esprimenti il problema discusso in modo semplificato, contrapponendo la vita terrestre alla vita eterna. Tra le rappresentazioni classiche di vanità riscontriamo spesso un elemento d'amore concepito come amore carnale, degno di condanna³¹. Come esempio interessante di unificazione dei vari motivi di questo genere, possiamo citare una xilografia cinquecentesca, con Adamo e Eva ai lati dell'albero della Sapienza /tavola 7 b/³². Sul tronco dell'albero, in forma di scheletro umano, è avvolto il serpente che sta tentando la donna con la mela. Tutti i livelli di contenuto dell'immagine sono tanto eloquenti che un commento non pare necessario; vale la pena però di menzionare il contesto: la xilografia orna la prima pagina di un trattato sull'arte della levatrice!

Le opere pittoriche che unificano armonicamente gli elementi dell'amore e della morte sono molto più rare, benché probabilmente si potrebbero spiegare in questo senso parecchie pitture misteriose. Watteau non poteva quindi appoggiarsi direttamente ad una tradizione iconografica. Non è necessario neppure pensare che conoscesse le concezioni neoplatoniche ricordate qui sopra. Si trattava solo di presentare un parallelo molto vicino, secondo me, non solo per il contenuto ma anche per il linguaggio espressivo.

La più famosa delle *fêtes galantes* non è quindi un quadro che afferma incondizionalmente la gioia della vita e glorifica la forza dell'amore. Questo aspetto non ottimistico è stato del resto da lungo tempo osservato dagli studiosi. Già i Goncourt parlavano della *tristesse musicale*³³, e dopo di loro si ritrovano spesso le constatazioni dell'atmosfera di malinconia emanante dal quadro, che è stata meglio interpretata dal Levey.

Così, la nostra lettura del mito di Citera non è del tutto

senza precedenti. Probabilmente l'interpretazione più prossima è quella di Baudelaire, che, quasi esattamente 140 anni dopo Watteau, diede una deprimente visione dell'isola d'amore, sulla quale il viaggiatore s'imbatte non già in delizie, ma nella vista terrificante di un impiccato divorato dagli uccelli e dalle fiere, nel quale riconosce... se stesso³⁴. L'importanza del dipinto per l'opera di Baudelaire è nota³⁵. Si può quindi supporre che la visione gli fu suggerita da una lettura personale del quadro di Watteau, forse congiuntamente con un'altra opera famosa contenente un'idea simile: 'La gazza sulla forca' di Bruegel (Darmstadt, Landesmuseum), nella quale la composizione generale, e soprattutto il paesaggio, è stranamente vicina al 'Pellegrinaggio'.

Per finire — passiamo al paragone dell' 'Embarquement' con la danza della morte³⁶, per render conto, in un certo modo, del paradosso contenuto nel titolo dell'intervento. Il corteo delle coppie galanti si dirige verso la fine della sua esistenza, come ipnotizzato da una musica impercettibile da parte dello spettatore. Questo elemento di musica e di ballo nell'opera del pittore, studiato tante volte, permette di constatare che egli ha presentato la vita appunto come una danza. Senza fare un gioco di parole, si può quindi introdurre la nozione della danza di morte. Anche questa ha le sue radici negli spettacoli teatrali, anche essa presenta la vita come un gioco di fronte alla fine inesorabile. A prima vista, le differenze della rappresentazione di queste idee simili sembrano essere limitate alle differenze di linguaggio figurativo, che da una parte introduce i *mortualia* terrificanti, e dall'altra usa una poetica serena di *fête galante*. Una diversità di base esiste invece nello scopo della creazione di ambedue le rappresentazioni. Le danze della morte, usando i simboli eloquenti, avevano un chiaro ruolo didattico. Il 'Pellegrinaggio a Citera', con un contenuto simile, esprime però poco e molto, cioè, l'*état d'âme* e il modo di vedere il mondo da parte dell'artista, che fu il principale e l'unico nemico di se stesso³⁷. Senza affermare che le danze della morte del tardo medio evo abbiano potuto influenzare direttamente Watteau, ma anche non escludendo una tale possibilità — questo paragone è inevitabile conseguenza della proposta lettura del quadro.

NOTE

¹ E. Michel, H. de Vallée, R. Aulanier, *Watteau. L'Embarquement pour Cythère, Monographies des Peintures du Musée du Louvre. Inventaire critique et détaillé du Département des Peintures*, Tours, s.d., p. 7. Nel testo originale le parole 'Le pèlerinage à l'île de Cithère' sono cancellate e sostituite dalla definizione 'fête galante'.

² L. de Fourcaud, *A. Watteau. Scènes et figures théâtrales*, in 'Revue de l'art ancien et moderne', XV, 1904, p. 207.

³ G. Macchia, *La vocazione teatrale di Watteau*, in *L'opera completa di Watteau*, Classici dell'arte, Milano, 1968, p. 7. Per i contatti di Watteau con il teatro cfr. I. Boerlin-Broedbeck, *Antoine Watteau und das Theater*, Basel, 1973.

⁴ E. Dacier, *Autour de Watteau. L'île de Cythère avant 'l'Embarquement'*, in 'Revue de l'art ancien et moderne', LXXI, 1937, pp. 247-250.

⁵ A. Rodin, *L'art. Entretiens réunis par P. Gsell*, Paris, 1932, p. 91.

⁶ C. de Tolnay, *L'embarquement pour Cythère de Watteau au Louvre*, in 'Gazette des Beaux-Arts', 1955, I, pp. 91-102.

⁷ E. Michel, H. de Vallée, R. Aulanier, *op. cit.*, pp. 9-12. Cfr. anche H. Adhémar, *Watteau, sa vie, son œuvre*, Paris, 1950, passim.

⁸ H. Bauer, *Wo liegt Kythera? Ein Deutungversuch an Watteau 'Embarquement'*, in *Wandlungen des Paradiesischen und Utopischen. Studien zum Bild eines Ideals. Probleme der Kunstwissenschaft*, t. 2, Berlin, 1966, pp. 251-278; cfr. anche M. Eisenstadt, *Watteau - Fêtes galantes und ihre Ursprünge*, Berlin, 1930.

⁹ M. Levey, *The Real Theme of Watteau's Embarcation for Cythera*, in 'The Burlington Magazine', 103, 1961, pp. 180-185.

¹⁰ Parigi, collezione Heugel, cfr. H. Adhémar, *op. cit.*, p. 205, n. 33; *L'opera completa di Watteau cit.*, p. 90, n. 14.

¹¹ 'Bon voyage', quadro perduto, noto attraverso la stampa di B. Audran, cfr. E. Dacier, A. Vauffart, *Jean de Julienne et les graveurs de Watteau au XVIII^e siècle*, Paris, 1922-1929, n. 35; H. Adhémar, *op. cit.*, p. 227, n. 193; *L'opera completa di Watteau cit.*, p. 116, n. 177.

¹² Berlino, Charlottenburg, H. Adémar, *op. cit.*, p. 227 n. 195; *L'opera completa di Watteau cit.*, pp. 117-118, n. 185.

¹³ Nel Gabinetto delle Stampe a Dresda si trova un disegno che ripresenta una delle figure del quadro del 1705 e il cavaliere inginocchiato inserito nelle tre versioni posteriori (cfr. K. T. Parker, *The Drawings of Antoine Watteau*, New York, 1970, pp. 32 e 41, fig. 3). Fra i primi schizzi e la realizzazione finale sono quindi passati circa dodici anni.

¹⁴ Probabilmente proprio al lavoro sull' 'Embarquement' si riferiscono le parole di Crozat, che nel 1716 diceva a Rosalba Carriera che Watteau era 'très long dans tout ce qu'il fait', cfr. E. Dacier, A. Vauffart, *op. cit.*, p. 51; M. Levey, *op. cit.*, p. 181.

¹⁵ D. Panofsky, *Gilles or Pierrot, Iconographic Notes on Watteau*, in

'Gazette des Beaux Arts', 1952, I, pp. 318-340; A. P. de Mirimonde, *Statues et emblèmes dans l'œuvre de Watteau*, in 'La Revue du Louvre et des Musées de France', 12, 1962, pp. 11-20.

¹⁶ Cfr. p. e. la 'Fuga in Egitto' di Poussin (Dulwich College Gallery), C. Mitchell, *Poussin's 'Flight into Egypt'*, in 'Journal of the Warburg Institute', I, 1937-1938, pp. 340-343.

¹⁷ Il disegno dei nocchieri è ispirato dal quadro di Rubens con la 'Pesca miracolosa' (Malines, Notre-Dame), cfr. H. Adhémar, *op. cit.*, p. 11. Questa constatazione non esclude l'interpretazione proposta, e la simbologia profonda della nave degli apostoli la può anche approfondire.

¹⁸ E. Wind, *Aenigma Termini*, in 'Journal of the Warburg Institute', I, 1937-1938, pp. 66-69; E. Panofsky, *Erasmus and the Visual Arts*, in 'Journal of the Warburg Institute', XXII, 1969, pp. 215-216. I due autori sottolineano l'evoluzione delle opinioni di Erasmo, per cui il motto *cedo nulli* doveva originalmente esprimere la fermezza umanistica. La seconda interpretazione e il legame con la morte doveva servire come difesa contro i rimproveri delle simpatie per la Riforma e il paganesimo. Questa seconda interpretazione è molto più nota, cfr. p. e. J. Huizinga, *Erasmus*, Milano, 1958, p. 231; A. Tenenti, *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento (Francia e Italia)*, Torino, 1957, pp. 253-255.

¹⁹ A. Alciati, *Emblemata...*, Antverpiae, 1621, pp. 109 e 350.

²⁰ C. Ripa, *Della più novissima Iconologia...*, Padova, 1630, p. 32.

²¹ M. Rooses, *Rubens' Leben und Werke*, Stuttgart-Berlin-Leipzig, 1890, pp. 186-187, fig. p. 184.

²² E. Panofsky, *Renaissance and Resuscitations in Western Art*, London, 1970, p. 94.

²³ E. Michel, H. de Vallée, R. Aulanier, *op. cit.*, p. 15.

²⁴ F. Winkler, *Ein neues Bild des Bauernbreughel*, in 'Pantheon' 1928, II, pp. 456-461.

²⁵ L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, tomo 3, parte 2, Paris, 1958, pp. 853-854.

²⁶ J. Lavalleye, *Lucas van Leyden, Pieter Breughel der Aeltere. Das gesammte graphische Werk*, Wien-München, s. d., figg. 117, 118. L'incisione si ispira al disegno di Dürer 'Le gioie del mondo' (Oxford, Ashmolean Museum, ripr. C. White, *Dürer, the Artist and his Drawings*, London, 1971, p. 65, n. 15) e all'incisione 'Passeggiata' (ripr. R. W. Schuller, K. G. Boon, *The Graphic Art of Albrecht Dürer, Hans Dürer and the Dürer School*, Amsterdam, 1971, p. 78, n. 83). Nell'incisione di Dürer vediamo in uno schietto nascondimento dietro un albero l'annuncio della problematica complessa di questo tipo di rappresentazioni.

²⁷ A. Alciati, *op. cit.*, pp. 184-185.

²⁸ E. Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London, 1958, pp. 130-135.

²⁹ Tutto il passaggio è basato su E. Wind, *op. cit.*

³⁰ A. Tenenti, *op. cit.*, pp. 372-374.

³¹ J. Bialostocki, *Kunst und Vanitas*, in *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*, Dresden, 1966, p. 214.

³² L'incisione si trova in J. Ruff, *De conceptu e generatione hominis...*, Francoforti ad Moenum, 1580, p. 1.

³³ J. e E. de Goncourt, *L'art du Dix-huitième siècle*, Paris, 1873, p. 14.

³⁴ Ch. Baudelaire, *Les fleurs du mal et les poésies diverses*, Paris, 1927, pp. 133-134, CXXII, *Un voyage à Cythère*.

³⁵ W. Drost, *L'inspiration plastique chez Baudelaire*, in 'Gazette des Beaux Arts', I, 1957, pp. 321-336.

³⁶ Per la genesi e il significato della danza della morte cfr. p. e. E. Mâle, *L'art français de la fin du Moyen Age. L'idée de la mort et la danse macabre*, in 'Revue des deux mondes', 32, 1906, pp. 647-679; S. Kozaky, *Geschichte der Totentänze*, Budapest, 1936-1944; J. M. Clark, *The Dance of Death in the Middle Ages and the Renaissance*, Glasgow, 1950; A. Tenti, *La vie et la mort à travers l'art du XV^e siècle*, Paris, 1952.

³⁷ Espressione di A. de Caylus, *La vie d'Antoine Watteau*, in J. e E. de Goncourt, *op. cit.*, p. 43.



3 - Antoine Watteau: 'Pellegrinaggio a Citera'

Parigi, Louvre



4a - Antoine Watteau: 'Pellegrinaggio a Citera'
Parigi, coll. Heugel (secondo l'incisione del de Larmessin)



4b - Antoine Watteau: 'Pellegrinaggio a Citera'

Berlino, Charlottenburg



5 - Antoine Watteau: 'Pellegrinaggio a Citera' (part.)

Parigi, Louvre



6 - Antoine Watteau: 'Pellegrinaggio a Citera' (part.)

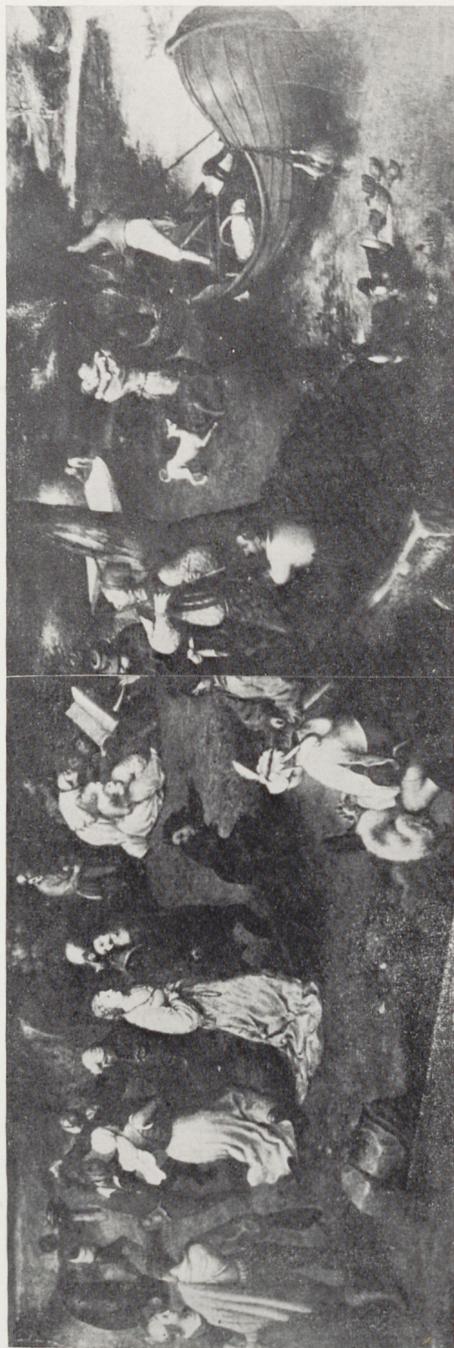
Parigi, Louvre



7b - 'Adamo ed Eva', incisione da J. Ruff,
De conceptu et generatione hominis, Francofurti ad Moenum, 1580



7a - 'Amore domato', incisione da C. Ripa,
Della più novissima Iconologia, Padova, 1630



8 - Scuola fiamminga della seconda metà del XVI sec.: 'Gioie di Santa Maria Maddalena'

ubicazione ignota



9 - Luca di Leyda: 'Gioie di Santa Maria Maddalena' (incisione)