

Horti Hesperidum
Studi di storia del collezionismo
e della storiografia artistica

Rivista telematica semestrale

LE IMMAGINI VIVE
coordinamento scientifico di Carmelo Occhipinti

L'età medievale
a cura di Carmelo Occhipinti

Roma 2015, fascicolo I, tomo II

UniversItalia

Il presente volume riproduce il fascicolo II (tomo I) del 2015 della rivista telematica
semestrale *Horti Hesperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica*.
Cura redazionale: Filippo Spatafora

Direttore responsabile: CARMELO OCCHIPINTI
Comitato scientifico: Barbara Agosti, Maria Beltramini, Claudio Castelletti, Francesco Grisolia,
Valeria E. Genovese, Ingo Herklotz, Patrick Michel, Marco Mozzo,
Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Ilaria Sforza
Autorizzazione del tribunale di Roma n. 315/2010 del 14 luglio 2010
Sito internet: www.horti-hesperidum.com/

La rivista è pubblicata sotto il patrocinio di



Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"
Dipartimento di Studi letterari, Filosofici e Storia dell'arte

Serie monografica: ISSN 2239-4133

Rivista Telematica: ISSN 2239-4141

Prima della pubblicazione gli articoli presentati a *Horti Hesperidum* sono sottoposti in
forma anonima alla valutazione dei membri del comitato scientifico e di *referee* sele-
zionati in base alla competenza sui temi trattati.
Gli autori restano a disposizione degli aventi diritto per le fonti iconografiche non
individuate.

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

© Copyright 2015 - UniversItalia – Roma

ISBN 978-88-6507-792-4

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice civile è vietata la riproduzione di
questo libro o parte di esso con qualsiasi mezzo, elettronico, meccanico, per mezzo
di fotocopie, microfilm, registrazioni o altro.

INDICE

CARMELO OCCHIPINTI, <i>Editoriale</i>	5
ILARIA SFORZA, <i>Introduzione</i>	13

TOMO I

SIMONE CAPOCASA, <i>L'immagine divina tra Oriente e Occidente. Note sull'iconografia della Dea Madre</i>	39
GIULIA ROCCO, <i>Scene di culto divino e di rituali sacri nel mondo greco tra il Geometrico e l'Orientalizzante</i>	65
RITA SASSU, <i>La dea di Samos. Origini, forme e luoghi del culto di Hera presso il santuario extraurbano</i>	99
ILARIA SFORZA, <i>«Immortali e immuni da vecchiaia per sempre». Sui cani di Alcino in Odissea 7, 91-94</i>	133
ELENA CASTILLO RAMÍREZ, <i>L'odio contro i tiranni: canalizzazione della violenza collettiva nella distruzione delle immagini del leader politico nella Roma imperiale</i>	153
CHIARA BORDINO, <i>Émpsychoi eikónes. Contemplare il martirio attraverso l'immagine e la parola dall'età paleocristiana all'iconoclastia</i>	183
ANASTASIA PAINESI, <i>The influence of ancient ekphrásēis on the painters of the Renaissance: Rosso Fiorentino's Shipwreck of Ajax Minor in the Francis I gallery at the palace of Fontainebleau</i>	235
ABSTRACTS.....	259

TOMO II

KATHARINA WEIGER, <i>Le 'immagini vive' di una Crocifissione e la partecipazione dell'osservatore</i>	9
ULRICH HOFFMANN, "O inanimato Corpo". <i>Trasformazioni e duplicazioni del corpo nell'immagine animata del Filocolo boccaccesco e negli adattamenti tedesco di Floire und Blanche-flor</i>	47
MARIANNE GILLY-ARGOUD, <i>L'incarnation vivante dans les images de sacrements: l'interaction dévotionnelle à travers les porteurs de l'eucharistie dans l'iconographie alpine tardo-médiévale</i>	95
ELENA FILIPPI, <i>L'antropologia di Nicola da Cusa e il tema della «viva imago Dei». Riflessi nella cultura figurativa del Quattrocento</i>	135
FRANCESCA CORSI, <i>Ogier le Danois: dalla corte di Carlo Magno a eroe della Danimarca</i>	177
DONATELLA GAVRILOVICH, <i>Dall'evocazione del testo poetico allo spazio scenico parlante: la sperimentazione sinestetica in Russia</i>	187
ABSTRACTS	211

EDITORIALE

CARMELO OCCHIPINTI

Vide da lontano un busto grandissimo; che da principio immaginò dovere essere di pietra, e a somiglianza degli ermi colossali veduti da lui, molti anni prima, nell'isola di Pasqua. Ma fattosi più da vicino, trovò che era una forma smisurata di donna seduta in terra, col busto ritto, appoggiato il dosso e il gomito a una montagna; e non finta ma viva; di volto mezzo tra bello e terribile, di occhi e di capelli nerissimi; la quale guardavalo fissamente; e stata così un buono spazio senza parlare, all'ultimo gli disse: «Chi sei?»

G. LEOPARDI, *Dialogo della natura e di un islandese*

Poco prima che si chiudesse l'anno 2013, nel sito internet di «Horti Hesperidum» veniva pubblicato il *call for papers* sul tema delle «Immagini vive».

Nonostante la giovane età della rivista – giravano, ancora, i fascicoli delle sole prime due annate –, sorprendentemente vasta fu, da subito, la risposta degli studiosi di più varia formazione: archeologi, medievisti, modernisti e contemporaneisti. In poche settimane, infatti, il nostro *call for papers* si trovò a essere rilanciato, attraverso i siti internet di diverse università e istituti di ricerca, in tutto il mondo. Risonanza di gran lunga inferiore, nonostante l'utilizzo degli stessi canali, riuscivano invece a ottenere le analoghe iniziative di lì a poco condotte da «Horti Hesperidum» su argomenti specialisticamente meglio definiti come quello della *Descrizione di tutti i Paesi Bassi* (1567) di Lodovico Guicciardini (a proposito dei rapporti artistici tra Italia e Paesi nordici nel XVI secolo), e del *Microcosmo della pittura* (1667) di

Francesco Scannelli (a proposito del collezionismo estense nel XVIII secolo).

Evidentemente era il tema in sé, quello appunto delle «Immagine vive», a destare una così inaspettata risonanza. Tanta risonanza si dovrebbe spiegare – mi sembra – in ragione di una nuova e sempre più diffusa esigenza, molto sentita ormai da parte degli studiosi di storia artistica (sollecitati, più o meno consapevolmente, dagli accadimenti del mondo contemporaneo): l'esigenza, cioè, di indagare certa qualità 'attiva' che le immagini avrebbero posseduto nel corso della storia, nelle epoche, nei luoghi e nei contesti sociali e religiosi più diversi prima che esse diventassero, per così dire, gli 'oggetti' – in un certo senso 'passivi' – della moderna disciplina storico-artistica, prima cioè che le stesse immagini si 'trasformassero' in 'reperti', diventando, così, non necessariamente qualcosa di 'morto' (rispetto a una precedente 'vita' perduta), bensì diventando, in ogni caso, qualcosa di 'diverso' da ciò che originariamente esse erano state. Già per il solo fatto di essere 'guardate' sotto una prospettiva disciplinare come quella della storia dell'arte, che è vincolata a proprie istanze di astrazione e di scientificità (in funzione, per esempio, delle classificazioni o delle periodizzazioni), le immagini non hanno fatto altro che 'trasformarsi': ma è vero che, per loro stessa natura, le immagini si trasformano sempre, per effetto della storia e degli uomini che le guardano, e dei luoghi che cambiano; tanto più, oggi, le immagini continuano a trasformarsi per effetto dei nuovi *media* i quali, sottraendole a qualsivoglia prospettiva disciplinare, ce le avvicinano nella loro più imprevedibile, multiforme, moderna 'vitalità'.

Il fatto è che, immersi come siamo nella civiltà nuova del digitale – la civiltà delle immagini virtuali, de-materializzate, de-contestualizzate che a ogni momento vengono spinte fin dentro alla nostra più personale esistenza quotidiana per ricombinarsi imprevedibilmente, dentro di noi, con i nostri stessi ricordi, così da sostanziare profondamente la nostra stessa identità – ci siamo alla fine ridotti a non poter più fare a meno di questo flusso magmatico che si muove sul *web* e da cui veniamo visceralmente nutriti, e senza il quale non riusciremmo proprio a decidere alcunché, né a pensare, né a scrivere, né a comunicare, né a fare

ricerca. In questo modo, però, le immagini che per via digitale, incessantemente, entrano per così dire dentro di noi sono immagini del tutto prive della loro materia, del loro stesso corpo, perché internet, avvicinandocelo, ce le impoverisce, ce le trasforma, ce le riduce a immateriali parvenze. Ma così diventa addirittura possibile – ed è questo per molti di noi, come lo è per molti dei nostri studenti, un paradosso davvero mostruoso – diventa possibile, dicevo, studiare la storia dell'arte senza quasi che sentiamo più il bisogno di andare a vedere le opere d'arte, quelle vere, senza cioè riconsiderarle concretamente in rapporto, per esempio, all'esperienza nostra del 'paesaggio' di cui esse sono state e continuano a essere parte: non può che venirne fuori, ormai, una storia dell'arte fatta di opere ridotte alla parvenza immateriale la quale, distaccatasi dalle opere d'arte 'vere', non conserva di esse alcuna idea di fisicità, né possiede la benché minima capacità di coinvolgimento emotivo che derivava anticamente dalla 'presenza', dalla 'corporeità', dal rapporto col 'paesaggio' e col 'contesto', nonché dalle tradizioni e dai ricordi che, dentro quel 'paesaggio', dentro quel 'contesto', rivivevano attraverso le immagini, vivevano nelle immagini. La storia dell'arte ha finito per ridursi, insomma, a una storia di immagini 'morte', staccate cioè dai contesti culturali, religiosi, rituali da cui esse provenivano: in fondo, è proprio questo tipo di storia dell'arte, scientificamente distaccata dalla 'vita', a rispecchiare bene, nel panorama multimediale e globalizzato che stiamo vivendo, il nostro attuale impoverimento culturale.

In considerazione di quanto detto, questa miscellanea sulle «Immagini vive» è stata pensata anzitutto come raccolta di testimonianze sugli orientamenti odierni della disciplina storico-artistica la quale – oggi come non mai afflitta, per di più, dall'arido specialismo accademico che l'ha ridotta alla più mortificante inutilità sociale –, ambisce, vorrebbe o dovrebbe ambire, alla riconquista dei più vasti orizzonti della storia umana, nonché alla ricerca dei legami profondi che uniscono il passato al presente e, dunque, l'uomo alla società e le civiltà, seppure lontane nello spazio o nel tempo, l'una all'altra.

Ebbene questi due fascicoli della V annata (2015) di «Horti Hesperidum», ciascuno diviso nei due tomi che ora finalmente presentiamo, raccolgono i contributi di quanti, archeologi, medievisti, modernisti e contemporaneisti, abbiano voluto rispondere al nostro *call for papers* intervenendo su argomenti sì molto diversi, però tutti collegati a un'idea medesima: quella di verificare, nel passato come nel presente, una certa qualità 'attiva' che sia storicamente appartenuta, o appartenga, alle immagini.

Esattamente come lo enunciavamo nel sito internet di «Horti Hesperidum», alla fine del 2013, era questo il contenuto del nostro *call for papers*:

La rivista semestrale «Horti Hesperidum» intende dedicare il primo fascicolo monografico del 2015 al tema delle “Immagini vive”. Testimonianze letterarie di varie epoche, dall'antichità pagana all'età cristiana medievale e moderna, permettono di indagare il fenomeno antropologico dell'immagine percepita come presenza “viva”, capace di muoversi, parlare, interagire con gli uomini.

Saranno prese in particolare considerazione le seguenti prospettive di indagine:

1. Il rapporto tra il fedele e l'immagine devozionale
2. L'immagine elogiata come viva, vera, parlante, nell'*ekphrasis* letteraria
3. L'iconoclastia, ovvero l'“uccisione” dell'immagine nelle rispettive epoche

Ora, una siffatta formulazione – cui ha partecipato Ilaria Sforza, antichista e grecista – presupponeva, nelle nostre intenzioni, le proposte di metodo già da noi avanzate nell'*Editoriale* al primo numero di «Horti Hesperidum» (2011), dove avevamo cercato di insistere sulla necessità di guardare alle opere d'arte secondo un'ottica diversa da quella più tradizionalmente disciplinare che, in sostanza, si era definita, pure nella molteplicità degli indirizzi metodologici, tra Otto e Novecento. Allora, infatti, ci chiedevamo:

Ma sono pienamente condivisibili, oggi, intenzioni di metodo come le seguenti, che invece meritano la più rispettosa storicizzazione? Ri-

muovere ogni «ingombro leggendario», auspicava Longhi, che si frapponesse tra lo storico e le opere. Considerare queste ultime con il dovuto distacco scientifico. Guardarle «in rapporto con altre opere»: evitare cioè di accostarsi all'opera d'arte – come però sempre accadeva nelle epoche passate – «con reverenza, o con orrore, come magia, come tabù, come opera di Dio o dello stregone, non dell'uomo». Negare, in definitiva, «il mito degli artisti divini, e divinissimi, invece che semplicemente umani». Queste affermazioni, rilette oggi alla luce di nuove esigenze del nostro contemporaneo, finiscono per suonare come la negazione delle storie dell'arte in nome della storia dell'arte. Come la negazione degli uomini in nome dello storico dell'arte. Come la negazione dei modi di vedere in nome della *connoisseurship*. Come la negazione, in definitiva, della stessa 'storia' dell'arte. Infatti la storia ha davvero conosciuto miracoli e prodigi, maghi e stregoni, opere orribilmente belle, sovrumane, inspiegabili, e artisti terribili e divini. Lo storico di oggi ha il dovere di rispettare e comprendere ogni «ingombro leggendario», senza rimuoverlo; dovrebbe avere cioè il dovere di sorprendersi di fronte alle ragioni per cui, anticamente, a destar «meraviglia», «paura», «terrore» erano i monumenti artistici del più lontano passato come anche le opere migliori degli artisti di ogni presente. Quell'auspicato e antiletterario distacco scientifico ha finito in certi casi per rendere, a lungo andare, la disciplina della storia dell'arte, guardando soprattutto a come essa si è venuta trasformando nel panorama universitario degli ultimi decenni, una disciplina asfittica, non umanistica perché programmaticamente tecnica, di uno specialismo staccato dalla cultura, dalla società, dal costume, dalla politica, dalla religione».

In effetti, dalla cultura figurativa contemporanea provengono segnali ineludibili – gli odierni storici dell'arte non possono non tenerne conto – che ci inducono a muoverci in ben altra direzione rispetto alle indicazioni enunciate da Roberto Longhi nelle sue ormai lontane *Proposte per una critica d'arte* (1950) alle quali ci riferivamo nell'appena citato *Editoriale* di «Horti Hesperidum» del 2011. Pensiamo, per esempio, a quanto si verificava in seno alla 55^a Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia (2013), quando artisti e critici dovettero condividere il bisogno di ritrovare la fede – quella fede che, anticamente, era così sconfinata – nel 'potere' delle immagini, e di ritrovare, tentando di recuperarla dal nostro passato, «l'idea che l'immagine

sia un'entità viva, pulsante, dotata di poteri magici e capace di influenzare, trasformare, persino guarire l'individuo e l'intero universo»: d'altronde una tale idea non la si poteva affatto ritenere estranea alla tradizione culturale da cui noi stessi proveniamo nonostante che la modernità 'illuministica' abbia tentato di cancellarla, respingendola come vecchia, come appartenente a una «concezione datata, offuscata da superstizioni arcaiche».

Così, persino sulle pagine del catalogo della stessa Biennale del '13 (come pure su quelle dell'11, dove era fatta oggetto di rimpianto addirittura la potenza mistica di cui in età medievale era capace la 'luce', contro il buio introdotto da una deprecata età dei 'lumi'), l'urgenza di un rinnovato sguardo sul passato e sulla storia era già di per sé un fatto sorprendente e audace: tanto più se, per contrasto, ripensiamo all'altrettanto audace rifiuto del passato che lungo il XX secolo fu provocatoriamente mosso, in nome della modernità, da parte delle avanguardie e delle neo-avanguardie.

Del resto, «la parola 'immagine' contiene nel suo DNA, nella sua etimologia, una prossimità profonda con il corpo e con la morte: in latino l'*imago* era la maschera di cera che i romani creavano come calco per preservare il volto dei defunti»: ma visto che gli uomini del nostro tempo se ne sono dimenticati, serviva ricordare ai visitatori della Esposizione Internazionale che il mistero primigenio della scultura funeraria era, ed è, quello «di opporre alla morte, all'orizzontalità informe, la verticalità e la rigidità della pietra»³.

Di fronte a questa nuova disponibilità dei 'contemporaneisti' nei confronti della 'storia', gli storici dovrebbero, da parte loro, tornare a cercare nel contemporaneo le motivazioni della loro stessa ricerca. Sottratte alle rispettive dimensioni rituali, magiche, funerarie, devozionali e religiose – quelle dimensioni che la civiltà moderna, multimediale e globalizzata ha tentato di annul-

¹ *La Biennale di Venezia. 55ª Esposizione d'arte. Il palazzo enciclopedico*, a cura di M. Gioni, Venezia, Marsilio, 2013, p. 25.

² *Ibidem*, p. 25.

³ *Ibidem*, p. 26.

lare definitivamente – le immagini sono diventate vuoti simulacri, come paiono esserlo quando le si vedono esposte, scientificamente classificate, dietro le vetrine o dentro le sale dei musei al cui interno esse hanno finito per arricchirsi di significati nuovi, certo, ma diversi da quelli che molte di esse possedevano al tempo in cui – citiamo sempre dal catalogo dell'esposizione del '13 – «magia, miti, tradizioni e credenze religiose contavano quanto l'osservazione diretta della realtà»⁴.

⁴ *Ibidem*, p. 28.

OGIER LE DANOIS:
DALLA CORTE DI CARLO MAGNO
A EROE DELLA DANIMARCA

FRANCESCA CORSI

Nei sotterranei del castello di Kronborg (fig. 1), fatto costruire dal re Eric di Pomerania nella cittadina di Helsingør (la Elsinore dell'*Amleto* di William Shakespeare), scendendo per quei vani, antri e cunicoli nel buio delle casematte che, usate come rifugio di soldati durante l'ultima guerra, si erano adattate, nel tempo, alle più svariate funzioni (stalle, postazioni di guardia, fabbriche di birra, botteghe di fabbri, prigionie), si trova oggi, seduto sopra un seggio di pietra, un guerriero dalla lunga barba, tanto lunga da raccogliersi sul pavimento; le sue gambe sono incrociate, le braccia conserte, lo scudo poggiato di lato, la spada di traverso sui braccioli; sembra che egli dorma, assorto in un sonno che dura da secoli. In realtà l'eroe vive, immobile, perché è in attesa di un pericolo imminente dal quale solo lui ci può salvare. La figura del cavaliere che veglia silenziosamente nei sotterranei del castello di Kronborg è stata concepita dallo scultore danese

Hans Pedersen-Dan (1859 – 1939), che la realizzò di gesso nel 1907 (fig. 3) in vista di una fusione bronzea; nel 1985, però, il calco di gesso dovette essere sostituito con uno in calcestruzzo, per via dei danni provocati su di esso dalla forte umidità del luogo. La versione definitiva in bronzo (fig. 2) era stata invece destinata ai romantici giardini di Marienlyst House per volontà del direttore dell'Hotel Marienlyst a Helsingør, Anders Jensen, il quale aveva commissionato all'artista una raffigurazione di questo leggendario cavaliere la cui presenza avrebbe, di certo, favorito una commercializzazione della struttura¹.

Pedersen-Dan, che avrebbe preferito che la versione bronzea fosse collocata nei sotterranei di Kronborg, non fece altro che tradurre in scultura, per così dire, le parole di una delle fiabe di Hans Christian Andersen dedicata all'eroe Holger Danske (fig. 4), dove si racconta, appunto, del mitico Ogier, il quale:

si trova in una profonda, buia cella, dove nessuno entra. Egli è vestito in ferro e acciaio, e appoggia la testa sul suo braccio forte: la sua lunga barba pende sopra il tavolo di marmo, in cui ha messo radici. Dorme e sogna; ma nei suoi sogni vede dall'alto tutto ciò che avviene qui in Danimarca. Ogni sera di Natale un angelo viene a dirgli che tutto quello che ha sognato è vero, e che può andare a dormire di nuovo in pace, perché la Danimarca non è ancora in nessun reale pericolo; ma se mai dovesse essere in pericolo, allora il vecchio Holger Danske si risveglierà, e farà il tavolo a pezzi non appena la sua barba si fosse mossa. E poi verrà fuori la sua forza, e si getterà su di lui, prima che tutto il mondo proclami sua fama².

¹ Cfr. MADSEN 1997, pp. 9-11. Dopo una disputa con il direttore dell'hotel, che reclamava i diritti sul modello originale, la figura di gesso è stata posta nelle cantine del castello di Kronborg. Attualmente la statua in bronzo si trova a Skjern, poiché essa è stata comprata nel 2013 da imprenditori e residenti della città; Skjern è ora la nuova sede della statua che siede a Mølletorvet, dove veglia su Skjern e sui suoi cittadini.

² ANDERSEN 1899, pp. 257-260: «[...] sits in a deep, dark cellar, which nobody enters. He is clad in iron and steel, and supports his head on his strong arm: his long beard hangs over the marble table, in which it has taken root. He sleeps and dreams; but in his dreams he sees everything that takes place up above here in Denmark. Every Christmas evening an angel comes to tell him that all he has dreamed is true, and that he may go to sleep again in peace, for that Denmark is as yet in no real peril; but should danger ever occur, then will old Holger Danske rise, and shiver the table to

La figura di Ogier realizzata dallo scultore Pedersen-Dan è, dunque, una figura ‘viva’, immobile perché assopita, addormentata in attesa di ridestarsi per difendere eroicamente la Danimarca non appena fosse colpita da qualche futuro pericolo.

Rispetto alla descrizione letteraria del guerriero dalla lunga barba «vestito in ferro e acciaio», che siede silenziosamente vegliando su tutto ciò che accade in Danimarca, appare di certo meglio rispondente la collocazione della figura dell’eroe all’interno del castello di Kronborg. Nella fiaba di Andersen, del resto, le gesta del cavaliere sono narrate da un vecchio falegname che scolpisce una grande figura lignea, destinata alla prua di una nave, raffigurante appunto Holger Danske nell’atto di tenere in mano una spada e lo stemma danese.

Ma la tradizione mitica cui Andersen attingeva era molto antica. Infatti il mitico combattente Holger Danske era stato personaggio molto famoso già in età medievale e, poi, rinascimentale, soprattutto in Francia, dove il suo ricordo era stato tenuto vivo oltre che dai testi letterari da un ritratto scultoreo che, ancora agli occhi dei visitatori cinquecenteschi, doveva riuscire particolarmente suggestivo come ci lascia credere la testimonianza del *Journal de Voyage* di Michel de Montaigne. Nel suo resoconto del viaggio compiuto nel 1580-1581 attraverso l’Italia, la Svizzera e la Francia, Montaigne così scriveva, a proposito di una delle prime tappe del suo itinerario:

Au faubourg, nous vîmes l’abbaye de Saint-Faron, qui est un très vieux bâtiment où ils montrent l’habitation d’Ogier le Danois et sa salle [...]. Il y a entre autres choses une très vieille tombe et honorable, où il y a l’effigie de deux chevaliers étendus, en pierre, d’une grandeur extraordinaire. Ils tiennent que c’est le corps d’Ogier le Danois et quelqu’autre de ces paladins. Il n’y a ni inscription ni nulles armoiries; seulement il y a ce mot en latin, qu’un abbé y a fait mettre il y a environ cent ans: *que ce sont deux héros inconnus qui sont la enterrés*. Parmi leur

pieces as he withdraws his beard. And then he will come forth in his might, and lay about him, till all the world shall ring with his fame». La traduzione è nostra.

trésor, ils montrent des ossements de ces chevaliers. L'os du bras depuis l'épaule jusques au coude est environ de la longueur de bras entier d'un homme des nôtres de la mesure commune, et un peu plus long que celui de M. de Montaigne. Ils montrent aussi deux de leurs épées à deux mains, et sont fort détaillées de coups par le tranchant³.

Montaigne si riferiva qui alla presunta tomba dell'eroe che si trovava dentro l'abbazia di Saint-Faron a Meaux, città dell'Île-de-France; nella «très vieille tombe et honorable» il filosofo credette di riconoscervi il ritratto in pietra del cavaliere Ogier le Danois e di un altro dei suoi paladini⁴.

I nomi «Holger» e «Ogier» derivano dall'antico norreno *Holmgeirr*, che significa «lancia acuminata». Dalle diverse forme latine – da *Autkarius* a *Othgerius* – presenti nei documenti del *Liber Pontificalis*⁵, del *De gestis Caroli Magni*⁶ e della *Conversio Othgerii militis* è derivato Oggerius, da cui il francese *Ogier* e l'italiano *Oggeri/Uggeri*. Ma chi era davvero Holger Danske, e come mai al suo nome, che compare sotto diverse forme, sono legate due opere scultoree appartenenti a epoche così distanti nel tempo e nello spazio, l'una in Danimarca dagli inizi del Novecento e l'altra, non più esistente – fatta eccezione per il frammento della sua testa, che ci permette di giudicare l'opera come di età romanica –, nella Francia medievale?

Holger Danske, detto altrimenti Ogier le Danois, è il mitico cavaliere che secondo diverse leggende, con tutta probabilità conosciute da Montaigne, visse al tempo del re Carlo Magno: nelle fonti storiche dell'VIII secolo, come la *Vita Hadriani Papae* contenuta nel già citato *Liber Pontificalis*, oppure come il *De gestis*

³ MONTAIGNE 1983, p. 74. Cfr. D'ANCONA 1889, pp. 5-6.

⁴ Sulla testimonianza di Montaigne e su quanto rimaneva della tomba di Ogier cfr. OCCHIPINTI 2012, pp. 104-105.

⁵ DUCHESNE 1886, p. 488. Cfr. BERTOLINI 1971, p. 2.

⁶ *Monachi Sangallensis de gestis Karoli libri duo*, in *Mon. Germ. Hist.*, II, pp. 759-760, citato in BERTOLINI 1971, pp. 3-5.

⁷ MABILLON 1735, pp. 617-627.

Caroli Magni, Ogier viene descritto come un ribelle traditore, che rompe il proprio vincolo di fedeltà nei confronti del re dei Franchi; è dedicato probabilmente proprio alla sua figura il monumento funebre risalente alla seconda metà del XII secolo descritto da Montaigne⁸ e, nel XVII secolo, da Mabillon⁹: quasi completamente distrutto durante la Rivoluzione francese, esso si trovava nell'abbazia di Saint-Faron a Meaux; i monaci di quella stessa abbazia avevano compilato nel X secolo la *Conversio Othgerii militis*, in cui il cavaliere viene presentato come «vir generosa nobilitate clarissimus», «prœliator fortis», «pugnator», essendosi così guadagnato il primo posto nell'impero carolingio dopo Carlo Magno¹⁰.

Ad oggi, l'unica parte della tomba che si conserva, decontestualizzata, all'interno del Musée Bossuet di Meaux, è la testa di Ogier, trovata e riconosciuta nel 1874 essendo stata reimpiegata in un muro, durante la distruzione del municipio¹¹.

Se nella *Chanson de Roland*, databile alla fine dell'XI secolo, il cavaliere compare come un importante vassallo di re Carlo, paladino fedele e devoto al sovrano¹², nella più tarda *Chevalerie Ogier* del XIII secolo, attribuita a Raimbert de Paris, egli ritorna a essere il vassallo ribelle delle fonti storiche.

Secondo svariati sviuppi mitici, la figura di Ogier divenne talmente popolare da essere conosciuta anche in Danimarca sin dal XV secolo, grazie a Kristien Pedersenwas che tradusse nel 1534 una novella in prosa basata sulle cronache in rima relative

⁸ MONTAIGNE 1983, pp. 73-74.

⁹ MABILLOIN 1735, pp. 617-627.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 622-623.

¹¹ La testa venne ritrovata, secondo la descrizione di Peiresc, «dans les démolitions d'un mur bordant la Marne à l'extrémité de la ruelle des Vieux Moulins», in LAPORTE 1992, p. 222.

¹² SEGRE 2005, pp. 174-175, vv. 748-750, 448-449, 402-403.

a Ogier in danese, con il titolo di *Olger Danskes krönike*. Ogier o Holger Danske diventava così l'eroe nazionale danese¹³.

Non era dunque un caso che il più grande gruppo di resistenza della Danimarca durante la seconda guerra mondiale si chiamasse proprio Holger Danske, in onore del leggendario cavaliere. Così Holger avrebbe continuato a ispirare la fantasia dei narratori contemporanei, come per esempio Poul Anderson, autore del romanzo fantasy *Tre cuori e tre leoni* (1961).

Ogier veglia tuttora nei sotterranei del castello di Kronborg, a perpetua memoria della sua storia la cui origine si perde nelle profondità insondabili del mito, confermando così la sua natura di immagine senza tempo.

¹³ Cfr. TOGEBY 1966, p. 118.

Bibliografia

- ANDERSEN 1899 = H.C. ANDERSEN, *The fairy tales of Hans Christian Andersen*, Philadelphia 1899, pp. 257-260.
- BERTOLINI 1971 = V. BERTOLINI, *Ogier le Danois nella "Chevalerie Ogier" francese e franco-italiana*, Gutenberg, Povegliano Veronese 1971.
- DUCHESNE 1886 = L. DUCHESNE, *Le Liber Pontificalis. Texte, introduction et commentaire*, vol. I, Paris 1886, p. 488.
- D'ANCONA 1889 = A. D'ANCONA, *L'Italia alla fine del XVI secolo. Giornale di viaggio di Michel de Montaigne*, S. Lapi editore, Città di Castello 1889.
- LAPORTE 1992 = J.P. LAPORTE, *Le pseudo 'mausolée d'Ogier' à Saint-Faron de Meaux*, Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France, 1992, pp. 217-232.
- MABILLON 1735 = J. MABILLON, *Acta sanctorum ordinis S. Benedicti in saeculorum classes distributa, saeculum quartum, pars prima, apud Sebastiano Coleti e Josephum Bettinelli*, 1735, pp. 617-627
- MADSEN 1997 = L.B. Madsen, *Monumenternes Helsingør* Helsingør 1997, S. 9-11.
- MONTAIGNE 1983 = M. de MONTAIGNE, *Journal de Voyage*, Édition présentée, établie et annotée par Fausta Garavini, Gallimard, Paris 1983.
- OCCHIPINTI 2012 = C. OCCHIPINTI, *L'arte in Italia e in Europa nel secondo Cinquecento*, Torino, Einaudi, 2012.
- SEGRE 2005 = *La canzone di Orlando*, a cura di M. Bensi, Introduzione e testo critico di C. Segre, Milano, Rizzoli-Bur, 2005.
- TOGEBY 1966 = K. TOGEBY, «Ogier le Danois», in *Revue romane*, I, 1966, pp. 110-119.

Didascalie

Fig. 1. Il castello di Kronborg, Helsingør, Danimarca.

Fig. 2. Hans Pedersen-Dan, Statua di Ogier le Danois, 1907, bronzo, giardini di Marienlyst House, Helsingør, Danimarca.

Fig. 3. Hans Pedersen-Dan, Statua di Ogier le Danois, 1907, gesso, sotterranei del castello di Kronborg, Helsingør, Danimarca.

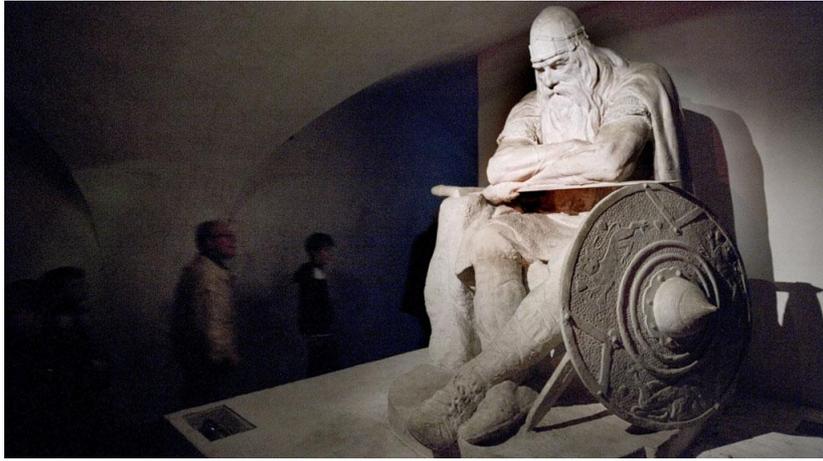
Fig. 4. Helen Stratton, illustrazione di Ogier le Danois in *The fairy tales of Hans Christian Andersen*, 1899.



1



2



3



4