

la rivista di **en**gramma
2012

100–102

La Rivista di Engramma
100-102

La Rivista di
Engramma
Raccolta

numeri 100-102
anno 2012

direttore
monica centanni

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal
www.engramma.it

Raccolta numeri **100-102** anno **2012**

100 ottobre 2012

101 novembre 2012

102 dicembre 2012

finito di stampare gennaio 2020

sede legale
Engramma
Castello 6634 I 30122 Venezia
edizioni@engramma.it

redazione
Centro studi classicA luav
San Polo 2468 I 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2020
edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-98260-49-2
ISBN digitale 978-88-98260-50-8

L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

6 | *100 ottobre 2012*

320 | *101 novembre 2012*

328 | *102 dicembre 2012*

100

ottobre **2012**

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 100

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826-901X

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

anna banfi, elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli, claudia daniotti, francesca dell'aglio, simona dolari, emma filipponi, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin

COMITATO SCIENTIFICO REDAZIONALE

lorenzo braccesi, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, paolo morachiello, lionello puppi, oliver taplin

this is a peer-reviewed journal

PENSARE PER IMMAGINI

SOMMARIO

- 5 | Editoriale: Engramma da 0 a 100 di Monica Centanni
- 9 | SARA AGNOLETTO
Hermes *versus* Fortuna. Un percorso interpretativo sul tema della fortuna nel Rinascimento
- 27 | CRISTINA BALDACCI
Tra cosmologia privata e atlante culturale: Hanne Darboven e Gerhard Richter
- 33 | ALICE BARALE
Bere alla palude: l'anima e(') il viaggio
- 40 | STEFANO BARTEZZAGHI
Atlante e le Cariatidi. *Nomen, omen, omenon*
- 43 | MARCO BERTOZZI
"Un rapido schizzo in forma sferica": Aby Warburg e lo schema del ciclo astrologico di Palazzo Schifanoia
- 51 | GIULIA BORDIGNON
"L'unità organica della *sophrosyne* e dell'estasi". Una proposta di lettura della tavola 5 del *Bilderatlas Mnemosyne*
- 72 | MASSIMO CACCIARI
"Zum Logos das Wort". La parola al *logos*
- 78 | PAOLO CASTELLI
A *foot's difference*. Giochi da tavolo e carte del tempo nelle mnemotecniche moderne
- 91 | FRANCESCO M. CATALUCCIO
Diana e Atteone
- 99 | FERNANDA DE MAIO
Dentro il tempo: il *Bilderatlas* di Luis Moreno Mansilla
- 108 | GEORGES DIDI-HUBERMAN
Mnemosyne 42
- 113 | KURT W. FORSTER
Images as Memory Banks: Warburg, Wölfflin, Schwitters, and Sebald
- 121 | CLAUDIO FRANZONI
Warburg e l'arte contemporanea: alcune note
- 127 | MARTA GRAZIOLI
Il modello *Mnemosyne*: Saxl erede di Warburg

- 137 RAOUL KIRCHMAYR
L'enigma della Ninfa, da Warburg a Freud. Un'ipotesi in due sequenze
- 154 FABRIZIO LOLLINI
Pietro da Rimini, Urbisaglia, Dante, Méliès
- 164 SERGIO LOS
Architettura dell'enigma
- 172 BARNABA MAJ
Naufragio come codice iconologico. Abbozzo di una tavola à la Warburg
- 183 ANGELA MENGONI
Dalla giustapposizione alla correlazione: su fotografia e memoria in *Atlas* di Gerhard Richter
- 195 ALESSANDRA PEDERSOLI
Riemersione, infezione/affezione, invasione/protagonismo, ritorno. Figure *en grisaille* nel *Bilderatlas Mnemosyne* di Aby Warburg (tavole 37, 44, 45 e 49)
- 210 LIONELLO PUPPI
Apparizioni metagrammatiche e autobiografia per immagini. Allegorie, ammiccamenti e ritratti di spettatori nei racconti evangelici del Greco del periodo italiano
- 224 MARIE REBECCHI
Documents: un Atlante eterodosso. Il montaggio dei primi quattro numeri del 1929
- 234 BRUNO ROBERTI
A fior di schermo. Migrazioni e affioramenti della Ninfa nel cinema
- 246 DANIELA SACCO
Pensare per immagini. Il principio drammaturgico del montaggio. A partire dal *Kriegsfiel* di Bertolt Brecht
- 259 ANTONELLA SBRILLI
Estranei nel salotto. Sogni, rebus, collage
- 267 ALESSANDRO SCAFI
L'Atlante della memoria: sinfonia di immagini per un teatro di frammenti
- 269 SALVATORE SETTIS
Aby Warburg e il demone della forma. Antropologia, Storia, memoria
- 288 ANTONIO SOMAINI
"Un atlante su cui esercitarsi". Walter Benjamin interprete di *Menschen des 20. Jahrhunderts* di August Sander
- 304 ANGELA VETTESE
Mostri e prototipi nel catalogo di Stefano Arienti
- 307 MATTEO ZADRA
Alcuni temi iconografici in *Roma città aperta* di Roberto Rossellini

MONICA CENTANNI

Editoriale: Engramma, da 0 a 100

Il 24 febbraio 2000 Salvatore Settis, a Venezia, in un'auletta dell'allora Dipartimento di Storia dell'arte dell'Università Ca' Foscari, tenne un seminario sull'*Atlante Mnemosyne* di Aby Warburg. A Ca' Foscari, grazie all'interessamento di Lionello Puppi, dal 1996 era stato attivato un corso di Storia della tradizione classica nell'arte europea. Dovendomi preparare per tenere quell'insegnamento – da filologo qual ero e sono, affatto ignorante di immagini, del tutto inabile a vederle e non educato a studiarle e interpretarle – avevo impostato gran parte delle lezioni sulla tradizione delle fonti letterarie greche e latine. Dato però che non potevo evitare di trattare di immagini, per l'inquadramento generale, la storia delle idee e della cultura, e soprattutto per il metodo, mi feci aiutare da una guida d'eccezione.

Avevo avuto la fortuna di imbattermi in Aby Warburg per due vie, entrambe molto indirette. Il primo viatico era stato lo scritto di Giorgio Pasquali, pubblicato nel 1930 nella rivista "Pegaso" a pochi mesi dalla morte di Warburg. Lo avevo letto nella raccolta *Pagine stravaganti di un filologo classico* e, in effetti, 'stravagante' mi era sembrata la stima e l'ammirazione che le parole di Pasquali riflettevano. Ma ciò che mi aveva più colpito erano stati l'entusiasmo e la passione che Pasquali, a conclusione di quello scritto, esprimeva nei confronti dell'ultima opera di Aby Warburg:

Egli lascia pronto per la pubblicazione un atlante figurativo, che prende nome dalla memoria, *Mnemosyne*, e deve mostrare come i diversi paesi e le diverse generazioni [...] abbiano successivamente concepito, e concependo trasformato, l'eredità 'patetica', dionisiaca dell'antichità. In quell'atlante egli ha voluto vivere per i posteri. Gli studiosi giovani opereranno secondo le sue intenzioni, secondo il suo spirito, se non accetteranno senz'altro concezioni che sono strettamente legate con la potente personalità di lui, se invece di quell'atlante si serviranno come di una pietra di paragone dei propri pensieri. Gli storici dell'arte e gli scienziati della cultura hanno il dovere di rendere fruttifera l'opera del Warburg, lasciando che essa operi su loro, cioè trasformandola.

Il secondo filo che mi aveva portato a Warburg era stata la lettura di *Arte e Anarchia* di Edgard Wind, un libro di cui Enrico Filippini mi fece dono, nel 1987, dicendomi: "Anche se dici che non capisci niente di storia delle immagini e di arte, e se forse hai ragione che la tua *vis imaginalis* è molto difettosa; anche se da filologo cerchi e capisci solo le parole, prova a leggere questo, e vedrai che ti piacerà". Mi era piaciuto, molto, e mi ero procurata tutto quanto era edito fino ad allora di Wind – ma non al punto da distrarmi dai miei studi sulla *Poetica* di Aristotele, sul *Romanzo di Alessandro*, su Eschilo (i miei studi, che porto avanti tuttora).

È stata dunque Fortuna – la fortuna del mio accidentato e tortuoso percorso accademico – che mi ha portato, soltanto nella seconda metà degli anni '90, a studiare Warburg per cercare, innanzitutto per me, un riferimento e un metodo di studio, e poi un modo di insegnare la Storia della tradizione classica.

Il 24 febbraio 2000 Salvatore Settis si trovò a parlare in quell'auletta che era affollata di studenti attenti e appassionati: in quegli anni (dopo due miei prolungati soggiorni al Warburg Institute di Londra, dove avevo studiato gli scritti editi e inediti di Warburg e della sua scuola, cercando una via diretta alla sua lezione, scansando le incomprensioni e le misinterpretazioni di cui da subito mi parve fossero oggetto il suo pensiero e le sue opere) avevo coinvolto quanti erano disposti a lasciarsi coinvolgere nello studio dell'*Atlante*. Studio in presa diretta, dentro il labirinto di quella macchina mirabile, in cui io, da filologo, mettevo in gioco tutto quanto potevo sapere delle fonti, della mitografia, dell'iconografia antica, e tutto quanto del Rinascimento avevo imparato dagli scritti dei grandi del pensiero italiano, come Eugenio Garin; e in cui molti bravissimi studenti di Storia dell'arte, di Filosofia, di Tradizione classica, mettevano i loro occhi, e tutto il sapere teorico e tecnico che andavano imparando nei corsi eccellenti offerti, in quegli stessi anni fortunati, da Lettere e Beni culturali di Ca' Foscari: i corsi di Metodologia della ricerca storico artistica e di Iconologia e iconografia di Lionello Puppi; di Storia dell'arte

moderna di Augusto Gentili; di Storia della musica (ovvero di storia delle idee attraverso la storia della musica) di Giovanni Morelli; di Storia della miniatura di Fabrizio Lollini; di Filosofia di Romano Madera; di Archeologia e Storia dell'arte antica di Luigi Sperti; di Storia moderna di Giovanni Levi; di Filologia romanza di Luigi Milone. Cercavo di coinvolgere i miei studenti in un gioco difficilissimo: studiare la 'rinascita dell'antico' andando a lezione da Warburg, e prendendo come testo di riferimento il suo criptico (e fino ad allora ben poco studiato) *Atlante*. Gioco difficilissimo, sì, ma insieme, eccitante e appassionante.

Con la guida di Warburg imparavamo – insieme – che il Rinascimento anziché avere, come nei manuali, la patina lucida e retorica, la politezza imperturbata e idealizzante delle opere di Raffaello, era materia viva – colori, passioni, psicomachie tra diverse concezioni del mondo e dell'arte. Nella lezione di Warburg il Rinascimento è recupero e rinascenza delle antiche forme, chiamate a interpretare l'attualità della vita delle corti italiane; ma ha anche a che fare, direttamente, con il nostro presente. Studiavamo insieme, io e i miei studenti, i grandi soggetti del repertorio warburghiano – Botticelli, Ghirlandaio, Dürer – ma anche, e sempre grazie agli spunti ricavati dalla lezione degli scritti e dell'*Atlante* di Warburg – imprese e medaglie, cassoni nuziali e moda rinascimentale. E poi, sul versante contemporaneo, la pubblicità come veicolo di tradizione classica e le trasformazioni del repertorio folclorico nelle opere di Walt Disney e nella filmografia contemporanea.

Era iconologia ma non come caccia ai misteri da scoprire, o svelamento di enigmi a soluzione unica. Era iconologia e studio della tradizione classica intesa come lettura totale: lettura *storica* contro la pedanteria delle classificazioni iconografiche; filologia del dettaglio, ma anche tentativo di ricostruire, per campionature significative, il quadro culturale, quando non ideologico, in cui gli artisti del passato, come quelli del nostro presente si muovevano e operavano. I testi base erano *La Rinascita del paganesimo antico*, la splendida edizione del 1966 degli scritti di Warburg a cura di Gertrud Bing, con la traduzione di Emma Cantimori; il numero monografico di "aut aut" del 1984, in cui per la prima volta, e non per caso in Italia, intellettuali e filosofi si interrogavano sul lascito della 'scienza senza nome' di Warburg; *I Misteri pagani del Rinascimento*, di Edgard Wind. E infine la 'scatola blu', ovvero l'edizione delle tavole del *Bilderatlas Mnemosyne*, pubblicata a Vienna nel 1993.

In particolare, per quanto riguarda lo studio dell'*Atlante* provavamo a entrarci dentro, per vedere se l'analisi puntuale del singolo pannello, e dentro il pannello della singola opera poteva portare a comprendere la *ratio* dell'operazione ermeneutica warburghiana. *Dentro il labirinto*: nel montaggio delle singole tavole ma anche, tavola per tavola, cercando di capire il senso dei raggruppamenti e dell'intero dispositivo che Warburg proponeva (*Iter per labyrinthum* è il titolo che abbiamo dato alla mostra sul *Bilderatlas*, Venezia 2004, i cui materiali sono pubblicati in "Engramma").

Quanto avevo imparato al Warburg Institute di Londra sul modo in cui tra il 1924 e il 1929 erano stati concepiti, costruiti e presentati i pannelli da Warburg e dai suoi collaboratori, mi confermava che per questa analisi così difficile era giusto, anzi era possibile, soltanto procedere in gruppo. Dalle note appuntate nei *Tagebuchen* di Warburg e di Gertrud Bing, dalle centinaia di appunti su *Mnemosyne*, avevo capito soprattutto una cosa: che l'*Atlante* non era né l'opera incompiuta (e perciò indecifrabile) di un'unica intelligenza né, tanto meno (come di fatto suggeriva Gombrich) un passatempo lussuoso, solitario, idiosincratico, il prodotto – forse geniale ma comunque incomprensibile e inutilizzabile – della fase finale di una demenza un po' visionaria, che risentiva di una grave compromissione delle facoltà mentali dello studioso amburghese. Il *Bilderatlas* in verità era stato costruito, e pertanto andava studiato, come un gioco di gruppo per studiosi capaci di giocare insieme: un *ludus* contemporaneamente scientifico e creativo, erudito e di alta divulgazione, generoso e complicatissimo – che comunque era possibile fare e studiare soltanto in squadra. Fra studiosi legati dall'amicizia dell'intelligenza, ovvero fra compagni di un'avventura intellettuale.

Quel giovedì 24 febbraio 2000 Salvatore Settis era reduce da una *lectio magistralis* che aveva

tenuto il giorno prima nell'Aula Tafuri di Palazzo Badoer (lo stesso palazzo dove poi, dal 2002, avrebbero trovato casa il Centro studi classicA e la redazione di "Engramma", dopo essere stata ospitata da Giorgio Busetto presso la Fondazione Querini Stampalia, e da Girolamo Marcello). La traccia del suo seminario era una lettura dell'*Atlante* nel contesto complessivo dell'opera di Warburg (gli scritti editi e inediti, la Biblioteca). Il saggio che pubblichiamo in questo numero 100 di "Engramma" è il testo di quel seminario, che fra i molti contributi importanti che Settis ha dato agli studi warburghiani, a partire dagli anni '80 – ne cito soltanto due, e.g. l'*Introduzione* a Seznec, *La sopravvivenza degli antichi dèi*, del 1990, e *Pathos und Ethos*, del 1997 (2006, in traduzione italiana) – è rimasto nel suo complesso inedito. Nei dodici anni trascorsi dal 2000 a oggi gli studi sull'*Atlante* e su Warburg si sono moltiplicati (vedi in "Engramma" l'aggiornamento bibliografico), anche se resta vero quel che Settis stigmatizzava più di quindici anni fa (e Pasquali già scriveva nel 1930): che Warburg è molto più nominato e citato che studiato – soprattutto per quanto riguarda l'*Atlante*.

In questo saggio, Settis introduce alcune idee chiave per penetrare nel labirinto del *Bilderatlas*: l'idea delle 'serie politetiche'; la dinamica tra *ethos* e *pathos*, e la tensione che anima internamente le *Pathosformen*; e, ancora, le relazioni tra il lavoro di Warburg e le avanguardie artistiche europee di quegli anni. Da quegli spunti il nostro modo, del tutto empirico e pionieristico, di entrare nelle tavole di *Mnemosyne*, di attraversarle passo per passo, e di scandagliare immagine per immagine, pannello per pannello, il funzionamento di quella macchina, ha trovato un ben più ampio inquadramento teorico. E da quel seminario è nata l'idea di provare a 'studiare *Atlante*' e a 'fare *Atlante*', mettendo in forma quel che andavamo via via comprendendo. La forma più adeguata (anche alle non-risorse economiche di cui eravamo, e siamo, dotati) era una rivista on line. Mercoledì 8 marzo 2000, in quella stessa auletta del Dipartimento di Storia dell'arte Giuseppe Mazzariol, nasceva il progetto della "Rivista di Engramma". Il nome 'engramma' era preso dal lessico warburghiano. Il motto 'FULGOR ILLE' da un passo di Giordano Bruno: "Nihil vincitur, nisi aptissime prae paratum, quia fulgor ille non eodem rebus omnibus communicatur modo" [*De vinculis in genere* 33, II]. Il numero 0 di "Engramma" usciva nel giugno 2000; il numero 1 nel settembre 2000.

Con questa edizione, il 10 ottobre 2012, "Engramma" arriva a pubblicare il suo centesimo numero, e tutto quello che è stato prodotto in questi anni è disponibile online, dalla pagina Archivio, e dagli indici tematici e per autore. Molti di quei giovanissimi e appassionati studenti che il 24 febbraio 2000 erano ad ascoltare Settis sono ora valentissimi studiosi, sempre impegnati nella ricerca; molti di loro fanno parte tuttora della redazione di "Engramma", anche se alcuni hanno dovuto andare a cercare fortuna (e risorse per studiare e per vivere) all'estero, via dal cielo chiaroscurato di questa Italia che mostra verso lo studio e la ricerca il suo volto più inospitale. Il team della redazione, nel frattempo, si è arricchito dell'apporto di studiosi di varie discipline – Storia dell'arte contemporanea, Storia del teatro e del cinema – che insegnano in varie Università italiane. Da quando nel 2002 (grazie ai buoni uffici di Francesco Dal Co, Alberto Ferlenga, Paolo Morachiello, Carlo Magnani, Amerigo Restucci) sono stata chiamata a insegnare all'Università Luav di Venezia, e la Rivista è diventata l'organo di divulgazione scientifica delle ricerche del Centro studi classicA, la redazione si è arricchita delle energie e delle diverse prospettive disciplinari di giovani studiosi di storia dell'architettura, nonché di un comitato scientifico che onora "Engramma" con la firma di grandi protagonisti della cultura contemporanea, non solo italiana.

Ma il dato di cui "Engramma" può andare più orgogliosa è la presenza in redazione, fin dai suoi inizi, di studenti, dottorandi, giovani e giovanissimi studiosi, che con gli studiosi più adulti condividono appieno tutte le responsabilità redazionali, scientifiche e tecniche: dalla programmazione alla curatela dei numeri; dalla prima valutazione sui saggi alla scelta dei referees; dai rapporti con gli autori, agli aspetti più minuti del mestiere redazionale – l'impaginazione, la bozzatura, il lavoro sulle immagini.

In redazione di "Engramma" si gioca insieme, si gioca tutti per tutti, impegnandosi su tutto quanto per strada c'è da fare. Ma perché "Engramma" funzioni ciascuno sa che ha, anche,

l'impegno e il dovere di fare il gioco suo. Nella scelta dei temi e degli autori, nella programmazione dei numeri, ciascuno in "Engramma" impara che deve difendere, anche, la sua linea di ricerca, trovando i modi e le declinazioni perché, secondo le regole non scritte del *serio ludere*, la sua passione di studioso diventi il gioco di tutti. Come nella composizione di una tavola dell'*Atlante Mnemosyne* – e come avviene nello studio delle stesse tavole e dell'organatura di insieme di quell'opera – lo stile che in "Engramma" si cerca di praticare è quello di una ricerca non solitaria, non romanticamente autosufficiente. Una redazione variegata – complicata, perché sollecitata da tanti diversi temperamenti, da tante centrifughe passioni di ricerca – in cui ciascuno è chiamato a trovare la sua posizione, a guadagnare tempo e attenzione per gli oggetti del suo amore di studioso. Vince chi, numero dopo numero, riesce a imporre a tutti come necessario il suo proprio *studium*, il fronte della propria ricerca: chi esercita, insieme, più passione e più rigore, più intelligenza e più tenacia. Nella libera gara del *serio ludere* ciascuno sa che deve giocare per dimostrare agli altri – e al mondo – che la sua ricerca è più necessaria delle altre. E che, perciò, può diventare 'pubblicabile', ovvero importante per tutti.

Contenuto e forma – insegna Warburg – si tengono insieme. Nelle varie fasi della sua vita, che coincidono con le sue 'serie', non sarebbe stato possibile pubblicare "Engramma" se giovani studiosi, di formazione umanistica o scientifica, non si fossero generosamente applicati per costruire un sistema operativo e un layout grafico via via sempre più efficiente e sofisticato, che fosse in grado di supportare le svariate e indisciplinate esigenze di una redazione che procede trattando insieme forme e contenuti, con la stessa cura e passione artigianale e insieme filologica di una tipografia rinascimentale. La sperimentazione progressiva di soluzioni tecniche e grafiche ci hanno portato oggi fino alla versione eOS2 che inaugura la settima serie di "Engramma" con il numero 100.

In questo numero 100 abbiamo invitato a intervenire sul tema 'Pensare per immagini' diversi amici, vicini a "Engramma" e ai temi della rivista, con i quali in questi anni abbiamo avuto modo di incontrarci, incrociando i nostri interessi di ricerca, i nostri studi e le nostre passioni. Pochissimi hanno declinato l'invito, e solo perché il tempo era ristretto ("Engramma" nasce veloce, sotto il segno di Mercurio). Hanno risposto in molti, amici recenti o di antica data, e il numero 100 ospita così voci di studiosi di provata esperienza accanto a interventi di giovani autori che affrontano il tema da vari prospettive, tematiche e metodologiche. Presentiamo letture ermeneutiche dell'opera-Atlante o su singole tavole del *Bilderatlas warburgiano* (Bordignon, Pedersoli, Settis); esperimenti sulla composizione di immagini a partire dall'*Atlante* (Didi-Huberman, Maj); riflessioni sul rapporto di Warburg e della cultura del Novecento con le immagini (Barale, Bertozzi, Forster, Franzoni, Scafì), o dei suoi eredi (Grazioli); sulla riemersione dell'engramma della Ninfa (Kirchmayr, Roberti); su altri Atlanti, intesi anche come collezioni di immagini, e 'pensiero per immagini', di filosofi, artisti e architetti contemporanei (Baldacci, De Maio, Mengoni, Somaini, Vettese); un contributo sulla storia, terminologica e iconografica, di 'Atlante' (Bartezzaghi); approfondimenti sul tema delle mappe ottocentesche come nuove macchine mnemotecniche, per esempio in Mark Twain (Castelli). E ancora: riflessioni teoretiche sui dispositivi dell'accostamento e del montaggio in Bataille e in Brecht (Rebecchi, Sacco); sul collage come dispositivo ermeneutico, prima ancora che artistico, da Balzac a Max Ernst (Sbrilli); sul primato della parola come forma privilegiata di espressione, a partire dai frammenti eraclei (Cacciari); sulla interazione tra idea e immagine nella filologia di dettaglio dell'iconologia, della mitografia e della storia delle immagini, della storia dell'arte al cinema (Agnolotto, Cataluccio, Lollini, Puppi, Zadra); sull'architettura contemporanea, a partire dalla lezione di Carlo Scarpa (Los).

Dodici anni di vita e 100 numeri. Ha scritto un amico: "I cento numeri di "Engramma" sono già da soli una bella narrazione, un atlante potente, e un evento da festeggiare!". Qualcuno potrebbe pensare che è anche un bel traguardo. In redazione di "Engramma" – citando il bell'esperimento sul modello di *Mnemosyne* che abbiamo fatto con la tavola e il saggio sul '68 – diciamo: "Ce n'est que un début!".

SARA AGNOLETTI

Hermes versus Fortuna

Un percorso interpretativo sul tema della fortuna nel Rinascimento

Solo una immagine della tavola 48 del *Bilderatlas Mnemosyne*, dedicata al tema della Fortuna nel Rinascimento, include il soggetto di questo studio. Si tratta dell'*Allegoria della Felicità* realizzata dal pittore manierista Agnolo di Cosimo di Mariano, conosciuto come il Bronzino. Nel dipinto, celebrativo del governo di Cosimo I (padre del committente Francesco de' Medici), la dea Macaria riunisce in sé gli attributi di Mercurio e Fortuna. La relazione bipolare che durante il Rinascimento si instaurò tra queste due divinità olimpiche non sembra avere destato particolare interesse in Aby Warburg la cui attenzione fu catturata dalle immagini di *Fortuna con ruota*, *Fortuna con ciuffo* e *Fortuna con timone e vela* interpretate come formule figurative di "tre tipiche fasi dell'uomo in lotta per la propria esistenza": una passiva, una attivo-passiva e una attiva; centrale per la sua riflessione furono il "tipo-antropologico" del mercante e del condottiero, che fecero proprie l'uno la tipologia iconografica della *Fortuna con vela*, l'altro quella di *Fortuna con ciuffo*. Nonostante però il tema dei rapporti tra Fortuna e Mercurio occupò una posizione solo marginale rispetto alle ricerche dello storico e critico d'arte tedesco (l'attenzione è selettiva e illumina alcuni particolari lasciandone al buio altri), non fu affatto secondario nell'ambito della riflessione che vide gli umanisti rinascimentali domandarsi se fosse possibile per l'uomo plasmare il proprio destino, interrogarsi su quali fossero i mezzi atti a compiere la propria obbligazione ontologica e affrontare talvolta entusiasti talvolta spaventati le incognite della vita.

Questo lavoro non offrirà quindi una nuova lettura della tavola 48 (per la quale si rimanda a Fortuna nel Rinascimento, in Engramma 92, agosto 2011), ma si propone di raccontare, come in tavola 48, il tema della liberazione dell'uomo rinascimentale dalla prepotenza del destino, tracciando un nuovo percorso ermeneutico a partire dalla pista aperta da Warburg, convocando nuovi testimoni e creando nuove combinazioni di temi, opere e senso.

Mercurio e Fortuna, Mercurio versus Fortuna



Virtuti, Fortuna comes, in A. Alciato, *Emblemata*, Lione, apud Mathiam Bonhomme, 1550, p.130

Il vincolo che unisce Ermete e Fortuna è già attestato nel vocabolo greco *ἐρμαιο* (letteralmente: ‘dono di Ermete’) con il quale i Greci designarono tanto una scoperta fortunata quanto un guadagno inatteso o un vantaggio inaspettato; secondo alcuni racconti mitici, inoltre, la dea della fortuna Tyche era la figlia di Ermete e Afrodite. Questi arcaici legami (semantici e parentali) si possono apprezzare meglio tenendo in considerazione che il dio olimpico era la divinità tutelare dei cambi repentini. In qualità di divinità della soglia, del passaggio, dell’attraversamento, il messaggero degli dèi aiutava a varcare confini e limiti, a passare da una condizione ad un’altra o da un luogo ad un altro (da qui che le erme, originariamente mucchi di sassi ai quali ogni viandante ne aggiungeva uno, in seguito pilastri sormontati da un busto di Ermete – da cui il nome – furono collocate dai Greci e successivamente dai Romani ai confini delle proprietà e dinanzi alle porte). Questa funzione metteva in relazione il dio con lo scambio di beni e le transazioni commerciali; con i colloqui e lo scambio di informazioni; con la trasformazione (anche alchemica); con la trasgressione che spezza i tabù e la violazione delle norme; con il mutamento tramite il quale si consegue una rinnovata condizione, con il superamento; con il passaggio dalla vita alla morte (da cui l’appellativo di Ermete *Psychopompós*, cioè colui che accompagna le anime) e con i cambiamenti della sorte.

Durante il Rinascimento la relazione tra Mercurio e Fortuna continuò ad essere armoniosa. La complementarità delle due figure trovò una delle sue massime espressioni nella dichiarazione *virtuti fortuna comes* (la fortuna favorisce la virtù), abilmente condensata da Andrea Alciato nell’emblema omonimo il cui messaggio, come si evince dall’epigramma, può essere così definito: la fortuna premia gli uomini che posseggono le virtù mercuriali (*Anguibus implicitis geminis caduceus alis, Inter Amaltheae cornua rectus adest. Pollentes sic mente uiros, fandique peritos, Indicat, ut rerum copia multa beet*).



A. di Cosimo (Bronzino), *Allegoria della Felicità*, olio su rame, 1564, Firenze, Galleria degli Uffizi

Analogamente, nel dipinto del Bronzino intitolato *Allegoria della Felicità*, Macaria, dea della felicità, è rappresentata con il bastone di araldo di Mercurio e la cornucopia della Fortuna, in accordo con quanto riferito anche da Vincenzo Cartari nella sua opera più famosa. Nella didascalia della tavola delle *Immagini de i Dei* a lei dedicata, infatti, si legge che il caduceo è

adottato come il simbolo della Virtù, mentre la cornucopia designa le ricchezze, necessarie entrambe al raggiungimento della felicità (*Imagine della Dea Macaria ò Dea Felicità, figliuola, d'Hercole, con il Caduceo, & il corno di Dovitia in mano quello significante la virtù, questo le ricchezze, necessarie e l'una, è l'altre alla felicità humana*).

Queste immagini cristallizzano la fiducia degli umanisti nella buona Fortuna che, operando in accordo con Virtù, agevola gli uomini nel conseguimento delle loro imprese: Fortuna e Mercurio, successo e merito personale sono un tutt'uno. Ma la Fortuna non è una forza su cui si possa e si debba fare affidamento, perché è mutevole e da un momento all'altro, inaspettatamente, può cambiare. È importante invece coltivare le 'arti', che permettono di far fronte alla sorte avversa e, a differenza di quest'ultima, assicurano un esito sicuro.

Ut sphaerae Fortuna, cubo sic insidet Hermes:
Artibus hic, variis casibus illa praest.
Adversus vim fortunae est ars facta: sed artis
Cum fortuna mala est, saepe requirit opem.
Disce bonas artes igitur studiosa iuventus,
Quae certae secum commoda sortis habent.

Come la Fortuna (danza) sulla sfera, così Ermete siede su un cubo:
questo governa le arti, e quella i diversi eventi della sorte.
L'arte è fatta contro la forza della fortuna: ma
quando la sorte è avversa, spesso richiede il mezzo dell'arte.
O gioventù studiosa, impara le buone arti,
che di certo si accompagnano ai vantaggi di una buona ventura [ALCIATI 1550].



Ars Naturam Adiuuat, in D. Lopez, *Declaración magistral sobre las Emblemas de Andres Alciato*, Najera, por Juan de Mongastón, 1615, c. 252v

È questo il messaggio di un altro emblema dell'Alciato protagonizzato da Fortuna e Mercurio: *Ars Naturam Aduvans*, in cui Fortuna non è più simboleggiata con la cornucopia (allusione alla ricompensa che gratifica gli sforzi e le azioni lodevoli), ma è rappresentata in bilico su una sfera.

In questa immagine Fortuna e Mercurio, *natura* e *ars*, destino e merito personale, sfera e cubo sono percepite come forze contrapposte: le une rappresentano le forze sulle quali l'uomo non può esercitare alcun controllo, le altre i mezzi di cui l'uomo dispone per farle fronte. L'immagine sintetizza efficacemente la rottura con la visione teologica medievale (così come espressa nell'opera *De consolatione philosophiae* di Severino Boezio) di un misterioso ordine e disegno di Dio, a cui nessuno può resistere od opporsi e del quale fanno parte tutti i casuali e spesso rovinosi mutamenti della sorte.

La questione del libero arbitrio e della predestinazione animò il dibattito teologico della seconda metà del XIII secolo. Tale riflessione oppose i tomisti, che privilegiavano la libertà dell'uomo, agli agostiniani, che invece credevano in una forma di predestinazione. Lungi dall'essere circoscritta alla sola controversia teologica, durante il XV e il XVI secolo, 'la fiducia in se stesso dell'uomo rinascimentale' si innestò nella medievale visione teocratica della realtà, scardinandola: gli eventi e le decisioni umane cessarono di essere frutto della volontà divina o del determinismo astrologico; la nozione di libertà di scelta e di azione penetrò profondamente nella percezione dell'uomo e del mondo e diede forma agli ideali di etica civile, pragmatismo, individualismo, competitività, legittimazione della ricchezza ed esaltazione della vita attiva, propri della società artigiana e mercantile che costituiva la crescente società borghese. Questa nuova visione del mondo generò una grande euforia per la sensazione di libertà, e un immenso entusiasmo per le imprese.

Sorse un ideale sconosciuto fino a quel momento: l'ideale incarnato da quegli uomini che Machiavelli definì "nuovi"; persone il cui ruolo nella società non era marcato in modo indelebile dalla nascita o dal peccato originale (che necessita della grazia divina per essere rimesso), ma che erano responsabili del proprio destino e che grazie alle proprie capacità e azioni potevano migliorare il proprio stato, in consonanza con le loro virtù. Si trattava di audaci mercanti disposti a rischiare le proprie ricchezze, a finire in carcere e a ricominciare tutto da capo per noleggiare una flotta che salpasse verso terre lontane alla ricerca di stoffe, metalli preziosi e spezie da rivendere nei mercati europei; erano condottieri, soldati di fortuna o capitani di ventura che, al comando di una compagnia mercenaria (principalmente disperati e servi della gleba), erano pronti ad uccidere e a farsi uccidere per denaro e per bottino. A tal proposito celebre era l'affermazione attinta dal mondo classico *homo faber ipsius fortunae* (*Epistulae ad Caesarem senem de re publica*, *De rep.*, 1, 1, 2, attribuite a Sallustio).

Nel XV secolo Giannozzo Manetti contribuì a fissare le basi teoriche di questo cambio epocale. A cavallo tra il 1452 e il 1453, infatti, compose il *De dignitate et excellentia hominis libri IV*, in risposta a uno scritto di carattere conservatore, il *De miseria humanae*, opera di papa Innocenzo III. In esso Manetti tracciò una immagine ottimista dell'uomo, con la quale pretendeva di riscattare la sua piena dignità. Secondo l'umanista fiorentino la grandezza dell'uomo risiedeva nell'attività creatrice che egli rivestiva nella costruzione della città terrena.

La lezione di Manetti fu seguita da Giovanni Pico della Mirandola che, nel 1486, scrisse l'*Oratio de hominis dignitate*, considerato il manifesto del Rinascimento, un testo in difesa della dignità e della libertà dell'essere umano, fondate sul e rette dal libero arbitrio. Il Discorso si apriva con una favola in cui Dio, secondo una reinterpretazione del *Timeo* di Platone, una volta creati tutti gli esseri seguendo gli archetipi contemplabili nel mondo celeste, indugiava perplesso: non restavano archetipi per plasmare una nuova creatura, né tesori da donare a un nuovo figlio, né un luogo dove questi potesse ammirare l'universo; tutti erano già occupati, tutti erano già stati distribuiti. Prima che comparisse l'uomo, il mondo era pieno, la natura finita e nulla le mancava: le leggi naturali erano state predisposte, gli astri giravano nelle loro orbite e ogni cosa obbediva alla sua propria natura. Decise quindi l'ottimo artefice che all'uomo, a "cui

non poteva dare nulla di proprio, fosse comune tutto quanto era proprio dei singoli”. Prese l’uomo, creatura di immagine indefinita, e postolo nel centro del mondo così gli parlò:

Nec certam sedem nec propriam faciem nec munus ullum peculiare tibi dedimus, o Adam, ut, quam sedem, quam faciem, quae munera tute optaveris, ea pro voto, pro tua sententia habeas et possideas. Definita ceteris natura intra praescriptas a nobis leges coercetur. Tu nullis angustiis coercitus pro tuo arbitrio, in cuius manu te posui, tibi illam praefinies. Medium te mundi posui, ut circumspiceret inde commodius, quicquid est in mundo. Nec te caelestem neque terrenum neque mortalem neque immortalem fecimus, ut tui ipsius quasi arbitrius honorariusque plastes et fictor, in quam malueris tu te formam effingas. Poteris in inferiora, quae sunt bruta, degenerare, poteris in superiora, quae sunt divina, ex tui animi sententia regenerari [PICO DELLA MIRANDOLA 1496, c.132r].

Non ti abbiamo dato, o Adamo, né una sede determinata, né aspetto peculiare, né alcuna funzione speciale, affinché tu possa ottenere e possedere secondo il tuo desiderio e consiglio quella sede, quell’aspetto, quella funzione che ti sarai scelto. La natura definita degli altri è costretta entro leggi da noi prescritte. Tu, non costretto da alcuna angustia, la definirai secondo il tuo arbitrio, cui ti ho affidato. Ti ho posto nel mezzo del mondo, perché di là potessi, guardandoti intorno, scorgere meglio tutto ciò che è nel mondo. Non ti abbiamo fatto né celeste né terreno, né mortale né immortale, affinché tu possa tranquillamente darti la forma che vuoi, come libero e sovrano scultore e artefice di te stesso. Potrai degenerare negli esseri inferiori, i bruti; potrai rigenerarti, se lo vorrai, nello cose superiori, divine (Traduzione di Pier Cesare Bori).

Pico della Mirandola affermava, in sostanza, che Dio aveva assegnato all’uomo una natura finita ma indeterminata, in quanto in lui aveva riposto “semi d’ogni specie e germi d’ogni vita”: sia la natura bestiale mossa da pulsioni istintive, sia l’intelligenza angelica illuminata dalla ragione. L’uomo forgiava il proprio destino secondo la propria volontà e la sua libertà era massima, poiché non era né animale né angelo, ma poteva essere l’uno o l’altro dipendendo “dai semi” che in lui decideva di coltivare: “O somma liberalità di Dio padre, o somma e mirabile felicità dell’uomo cui è dato di avere quanto desidera, di essere ciò che vuole!”.

La facoltà di scegliere cosa divenire faceva dell’uomo la più dignitosa e la più felice fra tutte le creature, anche più degli angeli; grazie a questa prerogativa l’uomo poteva trascendere il mondo naturale (ovvero della necessità), oggetto di contemplazione, e avvicinarsi al regno divino (ovvero della libertà), fatto di possibilità; la trascendenza di cui tratta Pico della Mirandola non era rivolta a un mondo soprannaturale distinto dal creato, ma era terrena e consisteva nella capacità dell’uomo di scegliere e trasformare.



A. Mantegna, *Virtus combusta*, disegno. 1490 (Londra, British Museum); G. A. da Brescia, *Virtus deserta* (particolare), incisione, inizio del XVI secolo

A tal proposito Coluccio Salutati – esempio d'intellettuale di inizio Quattrocento impegnato a conciliare il pensiero classico con quello cristiano – affermò che “del Paradiso è degno l'uomo che ha compiuto grandi azioni in questa terra”: semplicemente sostituendo al merito cristiano l'idea umanistica di merito personale, l'uomo era in grado di ottenere, con le proprie opere, l'immortalità. La funzione salvifica esercitata da Mercurio (o meglio dalle virtù mercuriali) è evidente nell'allegoria conosciuta con il titolo *Virtus combusta-Virtus deserta* che ci è stata tramandata parzialmente da un disegno originale di Andrea Mantegna e che possiamo ammirare nella sua interezza grazie ad una incisione di Giovanni Antonio da Brescia.

In essa Mercurio è rappresentato mentre tende la mano ad un uomo e lo aiuta ad abbandonare una fossa comune in cui giace una moltitudine di corpi esanimi. Nella metà superiore della composizione, Fortuna appare nuovamente come la forza esogena antagonista che causa la ‘caduta’ dell'uomo, il quale trova soccorso nelle endogene virtù mercuriali.



Anonimo xilografo veneziano, *Mercurio, Virtù e la Fortuna*, in Luciano, *I dilettevoli dialoghi*, Venezia, 1525, c. 23r.

Questa visione conflittuale e non più amichevole della relazione tra Fortuna e Mercurio corrisponde a una nuova percezione della realtà secondo la quale il regno della necessità (inteso come fortuna, destino o predisposizione) proprio della natura si oppone al regno della libertà (inteso come libero arbitrio) proprio dell'uomo o meglio dell'*humanitas*; l'immagine di *Fortuna in bilico su una sfera* si presta meglio di quella di *Fortuna con cornucopia* a rappresentare la profonda sensazione di insicurezza e disorientamento generati da una realtà *in fieri*, indeterminata, aperta a ogni possibilità, sia al successo inebriante che alla rovinosa caduta.

Questi sono i complessi orizzonti di significato di cui è ambasciatrice l'allegoria di Mercurio *versus* Fortuna. L'allegoria fu elaborata a partire da modelli preesistenti. La contesa tra Fortuna e Sapienza fu, per esempio, il soggetto di numerose rappresentazioni già durante il Medioevo, come attesta una miniatura inglese del XII secolo in cui Fortuna si oppone alla *Sapientia* cristiana affermando: *Mundana casu aguntur omnia*, e ottenendo come risposta: *Nihil in mundo fit casu*. Nel mentre, alle loro spalle, gli uomini continuano a girare nella ruota della vita.

Da un punto di vista iconografico, il tipo Fortuna su una sfera ed Hermes su una roccia cubica ricalca il motto latino *Sedes Fortunae rotunda, sedes Virtutis quadrata*. In esso Virtù è caratterizzata da un unico attributo: una base quadrata. Una forma angolosa e antidinamica, dalle linee dure, ancorata saldamente al terreno, inamovibile, resistente, che assicura la costanza nella ricerca del bene e la fermezza per resistere di fronte agli assalti di Fortuna e alle difficoltà della vita, e che si contrappone direttamente al cerchio e alla sfera, simboli di qualità opposte e complementari (*Eius autem sedes cubus est, omnium stabilis permultumque a casu aliena*).

Mercurio è accomunato quindi alla *Virtus* quadrata perché incarna anch'egli qualità salde, in particolare, secondo quanto riferito da Cartari, il parlare veridico:

Galenio lo disegna [Mercurio] che stia sopra una quadrata base: perché chi seguita la virtù si leva di mano alla Fortuna, e col star fermo & saldo non teme di alcuna sua ingiuria. E Suida scrive, che la figura quadra è data à

Mercurio per rispetto del parlare veritevole, il qual così stà fermo sempre, e saldo contra chi si sia, come il bugiardo, & mendace tosto si muta, & sovente si volge hor quà, hor là. Ma ò per quello, ò per altro che fosse, riferisce anco Alessandro Napolitano, che i Greci facevano spesso la statoa di Mercurio in forma quadra col capo solo senza alcun altro membro [CARTARI [1556] 1615, pp. 294-295].

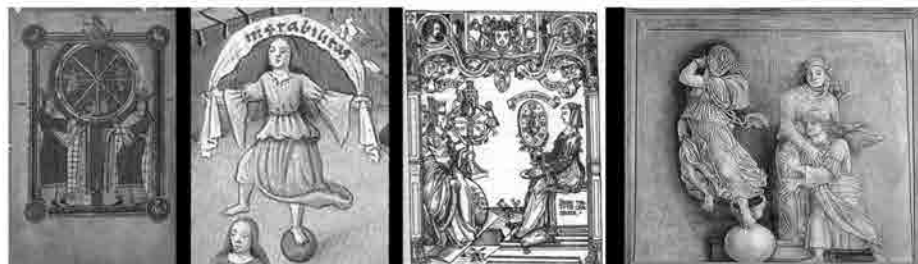
Durante il Rinascimento Mercurio fu solo una delle personificazioni che, fisse sul cubo, ingaggiarono battaglia contro Fortuna instabile su una sfera. Nella xilografia con cui il filosofo francese Charles de Bovelles (latinizzato in *Carolus Bovillus*) illustrò un passo del suo trattato *De sapiente* (Parigi, 1510) Fortuna e *Sapientia* sono sedute una di fronte all'altra: a destra, sotto il medaglione dell'uomo saggio (*sapiens*), Sapienza sostiene tra le mani uno specchio, simbolo della prudenza e siede su un cubo con l'iscrizione *Sedes Virtutis quadrata*, appoggiando i piedi su un comodo cuscino; a sinistra, sotto il medaglione dello sciocco (*insipiens*), Fortuna con gli occhi bendati siede su una instabile sfera con la scritta *Sedes Fortunae rotunda*, sostenendo una ruota e appoggiando i piedi su un piedistallo triangolare che oscilla malfermo attorno ad un fulcro anch'esso triangolare.

Nel 1556, anche Pierio Valeriano scrisse nei *Hieroglyphica* che gli antichi, mentre rappresentarono il Caso sopra una pietra sferica, posero la Saggezza su una pietra quadrata:

Veluti vero Fortunam rotundo lapidi insidentem pingere veteres instituerunt, ita Sapientiam in quadrato statuebant: ex hoc hieroglyphico volubilem illam, uti paulo ante diximus, huius vero sedem firmam & inconcussam indicantes (*Sapientia*, Liber XXXIX, p. 290).

Nell'affresco conservato al Palazzo San Sebastiano di Mantova non è più la Sapienza che, immobile su un piedistallo rettangolare, fronteggia Fortuna: in esso un' agile figura di *Occasio*, con le ali ai piedi e gli occhi coperti da un ciuffo di capelli, concede rapida su una sfera, rivolgendo lo sguardo a un giovane che allunga le mani per afferrarla ma viene trattenuto nell'inseguimento da una terza figura tristemente dimessa, stante su un solido basamento, che frena i suoi passi impazienti e modera la sua impulsività. In una lettera indirizzata al marchese Francesco Gonzaga nel 1503, in cui tratta dell'occasione da acciuffare "alli danni de Spagnoli", Mario Equicola (umanista influente presso la corte mantovana e uno dei più consultati per la realizzazione di complessi decorativi), mescolando suggestioni derivanti dall'affresco con allusioni inequivocabili (sottolineate) ad Ausonio, sembra confermare l'identificazione delle due figure femminili del dipinto come *Occasio* e *Poenitentia* [MATTIACCI 2011]:

Dicono li poeti essere una donna alata et tueti li capelli sonno voltati denanti al vulto per non essere cognosciuta et ad ciò fugendo, non possa per capelli essere revocata. Socto 'l piè dextro tene una palla per demonstratione de instabilità. Drieto ad costei sempre va la penitentia. Questa donna prefata è quel che vulgari chiamano 'pigliar il Tempo', che chi 'l lassa preterire, piglia quella compagna che è il pentirse non haver pigliata la occasione et opportunità. So certissimo la Excellentia Vostra harà pigliata questa donna per capelli et cavalcarà alli danni de Spagnoli.



Fortuna versus Sapientia. In *Imago mundi*. Pliny, *Historia Anglorum*. Miscellaneous Theological Texts, XII (XIII?) e XIV sec. Ms. 66, f. 66 r. (Cambridge, Parker Library); Miniatura delle virtù e dei vizi (particolare). In Philipppus Albericus, *Tabula Cebeis. De mortis effectibus and other poems*, 1507. Arundel 317 f. 6v. (London, British Library); Xilografia. In Charles de Bovelles, *Liber de sapiente*, Parigi, 1510, frontespizio; Bottega di Mantegna, *Occasio e Paenitentia*, affresco, 1500-1505 (Mantova, Palazzo Ducale)

Mi sembra invero plausibile che nel monocromo *Poenitentia* non sia intesa come cautela

estrema che paralizza qualunque iniziativa per poi lasciar spazio al rimorso (cioè come *Metanoia*), ma piuttosto come *Prudentia* (*Pronoia*), ovvero la sua rivalutazione in chiave di passione nobile, che è al tempo stesso virtù di discernimento (cioè di valutazione e giudizio) e virtù di decisione (ossia di deliberazione e di attuazione). A favore di questa interpretazione muove non solo l'augurio dell'Equicola di pigliare Fortuna "alli danni de Spagnoli", ma anche l'adozione del tipo iconografico *Virtutis quadrata versus Fortunae rotunda*. D'accordo con quanto affermato da Edgar Wind [WIND [1958] 1971, p. 127], quindi, Prudenza starebbe istruendo il giovane affinché, in sintonia con il dettame aristotelico, deliberi lentamente per poi agire con grande rapidità (*Etica Nicomachea* VI, IX, 1142B) in modo tale da poter afferrare *Occasio*. Una strategia di vita alquanto diffusa nel Rinascimento, convalidata e sancita dal motto classico *festina lente*. Un insegnamento pragmatico che promuove l'opportuna convenienza e che consente di anticipare il futuro e di giudicare correttamente il presente ricordandosi del passato: "essere prudente" significa essere "savio" e "a ciò essere si richiede buona memoria delle vedute cose, e buona conoscenza delle presenti, e buona provvidenza delle future" [Dante, *Convivio*]. Una capacità esclusiva dell'età adulta: *Temeritas est videlicet florentis aetatis, prudentia senescentis* (È naturale che la temerarietà sia propria della gioventù, la prudenza della vecchiezza) [Cicerone, *De senectute*, VI, 20], come pure accade per altre virtù, tra cui l'eloquenza: "Ne i vecchi la eloquenza è più perfetta assai, che ne' giovani, come Homero ci mostra per Nestore, dalla cui bocca, quando parlava, pareva che stillasse dolcissimo m[i]ele" [CARTARI, [1556] 1615 p. 305].

Infine non si può considerare esaurito il discorso intorno al conflitto Virtù-Fortuna, senza un rapido accenno al tema complementare dell'accordo tra Fortuna e Vizi, in cui la dea è associata con i vizi corrispondenti alle virtù che le sono contrapposte: speculare rispetto all'opposizione Fortezza-Fortuna è l'unione Ignavia/Accidia-Fortuna; l'antagonismo Sapienza-Fortuna è simmetrico rispetto all'alleanza Ignoranza-Fortuna; il conflitto Verità-Fortuna si contrappone all'accordo Frode-Fortuna; infine l'idea archetipica di una Fortuna ingiusta, che ricompensa i meno meritevoli mentre nuoce ai virtuosi, giustificò il vincolo con Invidia, considerata la causa principale delle false accuse e dei giudizi iniqui, un tema particolarmente caro alla cultura del Quattrocento e del Cinquecento, come attestano le numerose testimonianze scritte e figurative della Calunnia di Apelle.



Cornelis Anthonisz Themissen (attr.), *Allegoria della Sfortuna-Accidia*, disegno a penna, 1530 ca., Londra, British Museum; Andrea Mantegna, *Fortuna affiancata da Ignoranza e Invidia* (particolare da *Virtus combusta*), disegno, 1490 (Londra, British Museum); Filippo Feroverde, *Fraude* (alla voce Fortuna), in Vincenzo Cartari, *Le Vere e Nove Imagini De Gli Dei Delli Antichi*, Padua, appresso Pietro Paolo Tozzi, 1615, p. 420; Filippo Feroverde, *Invidia* (alla voce Fortuna), in Vincenzo Cartari, *Le Vere e Nove Imagini De Gli Dei Delli Antichi*, Padua, appresso Pietro Paolo Tozzi, 1615, p. 415

Anche la popolarità di quest'ultimo soggetto si giustifica almeno in parte all'interno del dibattito sulle libertà dell'uomo proprio perché il buon consiglio o giudizio giusto, fondati sulla prudenza e il raziocinio, erano considerati doti imprescindibili affinché l'uomo, oramai liberatosi dal giogo del determinismo, potesse realizzare il suo specifico presupposto esistenziale: essere il solo artefice del proprio destino e il responsabile unico delle sue azioni; saper scegliere e trasformare; essere il libero creatore di sé stesso; autocostruirsi secondo la sua

forma preferita; rinascere in forme più elevate, in forme divine.

Mercurio, ovvero le *bonas artes* o arti liberali

Presso la cultura greca l'intelligenza astuta era associata con la furbizia e l'inganno, ed Hermes, che impersonava tale qualità, era considerato il protettore dei ladri. Il sodalizio stretto con questa corporazione non era costruito sulla base della violenza, la minaccia o l'intimidazione, bensì sul gusto picaresco per la macchinazione e le menzogne. Racconta l'inno omerico che, lo stesso giorno in cui nacque, il dio, particolarmente precoce, fu in grado di liberarsi dalle fasce in cui era avvolto, uscire dalla caverna in cui era stato partorito e, dando prova di furbizia, destrezza e abilità, si era recato nella Pieria e aveva rubato cinquanta giovenche dalla magnifica mandria di Admeto, custodita da suo fratello Apollo. Quando finalmente il fratello lo scoprì e lo accusò di essere "il principe dei ladroni", Hermes, invece di assumersi le proprie responsabilità, si sforzò di occultare le sue colpe e con un sagace discorso cercò di dimostrare la propria innocenza.



Prudentes, in Andrea Alciato, *Emblemata*, Padova, 1621, p. 84

Nell'ambito della riflessione intorno al tema del libero arbitrio Mercurio si riscattò dal suo losco passato e, come documentano diverse fonti, alcune delle quali citate in questo lavoro, fu associato alla virtù. Non sorprende quindi che il dio appaia in alcuni dipinti fronteggiando i vizi insieme con altre due divinità dell'Olimpo greco, che impersonano anch'esse concetti etici: Atena, dea della sapienza; e Giano, il dio bicefalo che, in merito a questa qualità, fu considerato dagli umanisti la personificazione della Prudenza.

Così nel dipinto *Il Regno di Como*, commissionato da Isabella d'Este per il suo studiolo, Giano e Mercurio allontanano i Vizi dal maestoso portale classicheggiante delimitante l'accesso al regno del dio Como (protettore dell'allegria e delle feste), che sono incaricati di sorvegliare. Mentre nell'*Allegoria della Calunnia* di Federico Zuccari Mercurio, aiutato da Minerva, sottrae due innocenti dalle grinfie di un re-giudice malefico e della sua corte corrotta: mentre il dio conduce in salvo, lontano dal pericolo, un uomo virtuoso e Verità, Minerva afferra per il braccio l'ignorante sovrano impedendogli di scagliarsi contro il gruppetto che lentamente esce di scena.



L. Costa il Vecchio, *Il regno di Como*, tempera e olio su tela, 1511, Parigi, Louvre; F. Zuccari, *Allegoria della Calunnia*, incisione, 1572



F. Ferroverde, *Ermis*, in Vincenzo Cartari, *Le Vere e Nove Imagini De Gli Dei Delli Antichi*, Padua, appresso Pietro Paolo Tozzi, 1615, p. 293

Eppure nell'emblema *Ars Naturam Aduvans* (ma non solo) Mercurio, piuttosto che impersonare la Virtù in generale che salda resiste a Fortuna, personifica le buone arti (conosciute anche come arti liberali o arti nobili), cioè quell'insieme di saperi e valori che si proponevano di plasmare l'uomo nella sua interezza, di liberarlo, nobilitarlo e renderlo virtuoso. Fu grazie a Mercurio (e Prometeo) che l'uomo poté abbandonare la propria condizione di natura e diventare un essere culturale. Se infatti il titano fece dono agli uomini dell'intelligenza, della memoria e del fuoco, il messaggero degli dèi fu considerato l'inventore o, secondo la versione di Galeno, lo scopritore delle *bonas artes*: "Onde Horatio canta di Mercurio, che egli da principio persuase a' mortali di lasciare le selve, e i monti, per i quali andavano in que' primi tempi dispersi, come le fere, & unirli a vivere insieme civilmente" [CARTARI [1556] 1615, p. 295]. Ermete oltre a incarnare la Virtù *sic et simpliciter* rappresenta il mezzo con cui essa si persegue: le buone arti.

Con l'espressione *eruditio et institutio in bonas artes* gli uomini del Rinascimento indicarono ciò che i latini prima di loro avevano definito *studia humanitatis* o *studia humaniora* o che i greci avevano chiamato *paideia*, un percorso di formazione che perpetuò nel Quattrocento il concetto di *humanitas* caro al mondo classico, ovvero un ideale di uomo veramente *humanissimus*, che non solo si innalza al di sopra della natura, della *feritas*, ed è in grado di contenere l'impulso naturale delle sue passioni, ma che si distingue dalla *barbaritas*, da quegli uomini cioè che non meritano il nome di *homo humanus*, dal momento che sono privi di cultura, educazione e virtù. *Humanus* è chi è stato istruito ed educato nelle buone arti, *quas qui percipiunt adpetuntque, hi sunt vei maxime umanissimi*.

Qui verba latina fecerunt quique his probe usi sunt “humanitatem” non id esse voluerunt, quod volguis existimat quodque ad greci “philanthropia” dicitur et significat dexteritatem quandam benivolentiamque erga omnis homines promiscam, sed “humanitatem” appellaverunt id propemodum, quod Graeci paideian vocant, nos eruditionem institutionemque in bonas artis dicimus. Quas qui sinceriter cupiunt adpetuntque, hi sunt vel maxime humanissimi. Huius enim scientiae cura et disciplina ex universis animantibus uni homini data est idcircoque “humanitas” appellata est [GELLIO, 17].

Coloro che coniarono le parole latine e bene se ne servirono, ritennero che il significato di *humanitas* non fosse quello che si ritiene comunemente e che i Greci chiamano *philanthropia*, e che significa una specie di indulgente benevolenza verso tutti gli uomini senza distinzione, ma definirono *humanitas* qualcosa di simile a ciò che i Greci chiamano *paideia* e noi erudizione e propensione alle *bonas artes*. Coloro che le desiderano fortemente e le ricercano sono considerati humanissimi. Infatti la cura di tale scienza, congiunta alla pratica, è stata data solo all'uomo fra tutti gli esseri viventi ed è stata perciò chiamata *humanitas*.

Nell'*eruditio et institutio in bonas artes* lo studio delle lingue e letterature classiche era fondamentale. La scuola umanistica ritenne infatti che tale insegnamento apportasse non solo conoscenze preziose e una disciplina intellettuale, ma anche un gusto letterario e un'educazione morale che erano degni d'un principe, patrizio, amministratore o professionista futuro. E gli autori classici, investiti di una *auctoritas* indiscutibile, furono innalzati a veri e propri garanti e modelli di *humanitas*, insostituibili fonti di ispirazione di valori che nulla avevano perso della loro attualità. Non sorprende quindi che nel mosaico pavimentale della cattedrale di Siena, i filosofi Socrate e Cratete affianchino la Sapienza, su un altopiano fiorito dove regna la quiete eterna, ambito premio di coloro i quali, uomini e donne, portano a compimento l'arduo e accidentato cammino di ascesa del monte della sapienza. Non stupisce neppure che nel *Dialogo della Virtù contro la Fortuna* composto da Leon Battista Alberti, alcuni maestri dell'antichità classica greca e romana (Platone, Socrate, Demostene, Cicerone, Archimede, Policlete e Prassitele) vivano sereni insieme a Virtù nei Campi Elisi, fino al momento in cui una aggressione di Fortuna e dei suoi accoliti non li costringe ad abbandonarli.



P. Mannucci su cartone del Pinturicchio, *Allegoria del Monte della Sapienza*, opus sectile (commesso marmoreo), 1505, Siena, Cattedrale di Santa Maria Assunta; D. Dossi, *Mercurio e la Virtù accompagnata da alcuni maestri dell'antichità classica*, affresco, 1531-1532 ca., Trento, Castello del Buonconsiglio

Sulla base degli insegnamenti di quelle correnti della tarda filosofia greca che misero al centro dell'attenzione la questione etica e la libertà dell'individuo, che promossero uno stile di vita sobrio ed essenziale e la svalutazione della sfera mondana, acquistò popolarità la figura del saggio imperturbabile, apatico e autarchico, critico con i valori e i costumi che facevano dell'esteriorità, della ricchezza o del decoro i beni più importanti. La ricezione di questo modello è attestata ad esempio dal commesso marmoreo *Allegoria del Monte della Sapienza* in cui il filosofo Cratete di Tebe è rappresentato mentre si disfa di oro, gioielli e pietre preziose buttandoli dalla scogliera; di lui si dice che dedicò la propria vita al raggiungimento della virtù e alla divulgazione dell'autocontrollo ascetico e che ordinò di consegnare il suo patrimonio ai suoi figli se si fossero dimostrati degli stolti, o di donarlo ai poveri se i suoi figli si fossero dimostrati filosofi.

Questo ideale di uomo saggio, come ricorda Erasmo da Rotterdam nel brano tratto dal *Moriae Encomium*, era perseguitato da una fortuna ingiusta, cieca e nemica della virtù.

Ama la Fortuna gli imprudenti, ama i più audaci e quelli a cui piace il motto "il dado è tratto". Invece la saggezza, rende un po' timidi e rinunciatari; li potete ben vedere questi sapienti ovunque impegnati a combattere con la povertà, con la fame, con il fumo; eccoli vivere dimenticati, senza gloria, invisibili a tutti; e vedete invece gli stolti che continuano a riempirsi di denaro, che raggiungono le alte cariche dello stato e insomma, in breve, prosperare in tutti i sensi (Amat Fortuna parum cordatos, amat audaciores, et quibus illud placet pas eriphthò kubos. At Sapientia timidulos reddit, ideoque vulgo videtis sapientibus istis cum paupertate, cum fame, cum fumo rem esse, neglectos, inglorios, invisos vivere; Stultos affluere nummis, admoventi reipublicae gubernaculis, breviter, florere modis omnibus [ERASMO DA ROTTERDAM [1511] 1820 LXII]).

Nondimeno l'uomo saggio era sfortunato perché la sua morale gli imponeva di girare le spalle alla fortuna e di non perseguitarla, allo stesso modo in cui il suo atteggiamento statico, di intellettuale consacrato agli studi e all'*otium*, lo rendeva inadeguato a incarnare l'ideale di uomo attivo capace di acciuffare la sorte. Rispetto alla questione della fortuna infatti, il modello stoico imponeva l'accettazione del fato: il saggio doveva accogliere impassibile quel che il destino gli riservava e la libertà si limitava a piegarsi alla sua ineluttabilità. Mentre per gli epicurei non tutto quel che accadeva era sottoposto alla necessità del fato: almeno una parte dell'agire era in potere dell'uomo, che era limitatamente responsabile del proprio destino.



Hans Holbein il Giovane, *Stultis fortuna favet*, disegno a penna, primo terzo del XVI secolo, in *Erasmi Roterodami Encomium moriae*, Basilea 1515, Basilea, Kunstmuseum. Kupferstichkabinett; *Experta Fortuna est Sapientia*, in Jean Jacques Boissard, *Emblemata liber*, Francoforte, 1593, p. 102

Tuttavia, la cosa migliore era starsene lontani dalle tempeste politiche e mondane e vivere con tranquillità d'animo (*ataraxia*, cioè imperturbabilità), liberi da ogni paura, senza rincorrere la ricchezza o le passioni più forsennate, coltivando sopra tutto l'amicizia e la filosofia; un precetto quest'ultimo che Marsilio Ficino sembra aver fatto suo, almeno secondo quanto si legge in una lettera indirizzata a Francesco Rucellai:

Buono è combattere colla fortuna coll'armi della prudenza, pazienza et magnanimità. Meglio è ritirarsi et fugire tal guerra, della quale pochissimi hanno vittoria, et quelli pochi con intellettuale (intollerabile) fatica et extremo sudore. Optimo è fare collei o pace o triega, conformando la volontà nostra colla sua, et andare volentieri dov'ella accenna, acciocché ella per forza non tiri. Tutto questo faremo, se s'accorda in noi potenza, sapienza et volontà [citato in WARBURG [1907] 1996, pp. 233-235 n. 2].

Da questo precetto deriva l'immagine dell'intellettuale pensoso che con la mano si regge il volto, il quale condivide questo gesto con due personificazioni che come lui non sono in grado

di afferrare *Occasio* a causa della loro inazione: Accidia-Pigrizia (la non volontà di agire) e *Poenitentia* (il rimorso per quanto si è fatto e non si doveva, il rimpianto per quanto non si è fatto e si doveva).



C. A. Thenissen (attr.), *Allegoria della Sfortuna-Accidia*, disegno a penna, 1530 ca., Londra, British Museum; *Kairos* (*Occasio*), lastra a bassorilievo copta, III-IV secolo, Il Cairo, Museo Nazionale; *La roue de Fortune*, in P. Lacroix, *L'école et la science jusqu'à la Renaissance*, Paris, Firmin-Didot, 1887



Sapiens supra Fortuna. In Florentii Schoonhovii I.C. Goudani, *Emblemata*, Amstelodami, apud Andream Burier, 1648, p. 4

Eccentrica rispetto alla formula 'meditativo-pensosa', e certamente meno aderente all'idea di saggio ozioso e inattivo, è l'immagine tratta dall'*Emblemata Florentii Schoonhovii I.C. Goudani* in cui un vecchio saggio lega vittorioso Fortuna alla propria ruota; una immagine in discordanza anche con il testo ricco di citazioni di Seneca e Lucrezio di cui l'immagine è una illustrazione.

Questo modello di vita severo e contemplativo non fu incoraggiato dagli intellettuali rinascimentali i quali non si identificarono con esso, anzi lo ritennero per lo più inutile se non dannoso per l'umanità. Gli umanisti (che oltre ad essere professori nelle varie università, spesso esercitarono la professione di cancellieri e segretari o si guadagnarono la vita con la cura e il commercio dei libri, come copisti, calligrafi e più tardi come produttori e distributori dei libri stampati) e gli alunni delle scuole umanistiche (molti dei quali furono principi o patrizi, chierici o uomini di Stato, banchieri o commercianti e, dopo la metà del Quattrocento, giuristi, medici e teologi) furono infatti uomini impegnati nel mondo, partecipi di una vita operosa. Essi mostrarono di preferire una esistenza al servizio dell'umanità e dell'impegno civile, che patrocinava le attività fatiche e costruttrici finalizzate non solo all'utilità del singolo, ma all'utilità di tutti gli altri uomini e della città: l'uomo rinascimentale si realizzò pienamente e

veramente solo nella dimensione sociale, civile, politica.

In quest'ottica anche le ricchezze furono considerate come il nerbo dello Stato, ciò che rendeva possibile la costruzione nella città di templi, monumenti, opere d'arte, ornamenti e ogni bellezza, simboli e insieme espressioni tangibili del favore di Dio. Così Leonardo Bruni affermò che "se è ottima cosa dare la felicità ad uno solo, quanto più bello sarà conquistare la beatitudine a tutto lo stato? Poiché il bene, quanto più ampiamente si estende, tanto più divino deve considerarsi". Analogamente Leon Battista Alberti nel *De Iciarchia*, composto nel 1468, denunciò l'assentarsi dalla società umana per la pura ricerca considerandolo come un tradimento: "Chi, per cupidità d'imparare quello che non sa, abbandonasse il padre e gli altri suoi impotenti e destituti, sarebbe empio, inumano. L'uomo nacque per esser utile all'uomo".

Già un proto-umanista come Coluccio Salutati (1331-1406) stimò che la figura più alta di *vir sapiens* fosse, in realtà, il *vir faber*, vale a dire l'uomo capace di fare:

Io, per dire il vero, affermerò coraggiosamente e confesserò candidamente che lascio volentieri, senza invidia e senza contrasto, a te e a chi alza al cielo la pura speculazione tutte le altre verità, purché mi si lasci la cognizione delle cose umane. Tu, rimani pure pieno di contemplazione; che io possa, invece, essere ricco di bontà. Tu medita pure per te solo; cerca pure il vero e godi nel ritrovarlo. Che io, invece, sia sempre immerso nell'azione, teso verso il fine supremo; che ogni mia azione giovi a me, alla famiglia, ai parenti e ciò che è ancor meglio che io possa essere utile agli amici e alla patria e possa vivere in modo da giovare all'umana società con l'esempio e con l'opera [*De nobilitate legum et medicinae*, cap. V].

Emerge da questi passi un'immagine d'intellettuale compromesso con la società, che non deve chiudersi nella *turris eburnea* della cultura né limitarsi alla contemplazione della pura verità; deve, invece, tendere alla "cognizione delle cose umane" e operare in modo da raggiungere il fine supremo consistente nel "giovare all'umana società con l'esempio e con l'opera". Per questo uomo di fede anche Dio si raggiunge non con l'isolamento né con la pura e sterile contemplazione, ma con l'azione e l'impegno: *Non sciendo, sed merendo; non speculando, sed agendo*.

La vita attiva fu esaltata anche da Poggio Bracciolini (1380-1459) a tal punto da far coincidere operosità e nobiltà, pensiero veramente rivoluzionario se si considera nella prospettiva della riflessione filosofica che lo precede:

Poiché se ci convinceremo che gli uomini divengono nobili nell'onestà e nel bene, e che vera nobiltà è quella che ciascuno si conquista operando, non quella che deriva dall'altrui abilità e lavoro, saremo maggiormente spinti, credimi, alla virtù, né, vinti dall'ozio, senza far nulla degno di nota, ci contenteremo dell'altrui gloria, ma tenderemo noi stessi ad impadronirci delle insegne della nobiltà.

Ciò nonostante, quest'etica dell'impegno, dell'attiva e vigile laboriosità, che celebra l'opera terrena e si alimenta di preoccupazioni essenzialmente mondane, richiedeva uno studio propedeutico, perché "chi mai stimerà potere asseguire pregio alcuno o dignità, senza ardentissimo studio di perfectissime arti, senza assiduissima opera, senza molto sudare in cose virilissime e faticosissime" [Leon Battista Alberti, *Della famiglia*]. Intendere e agire furono infatti considerate le due capacità più tipicamente umane e nessuna delle due poteva essere ritenuta superiore all'altra, perché l'uomo agisce in quanto capisce, e capisce in quanto agisce e opera.

Ma che dire dell'ingegno sottile ed acuto di quest'uomo così bello e ben fatto? Esso è così grande e tale che tutto ciò che è apparso nel mondo dopo quella prima ed ancora informe creazione appare trovato, prodotto e compiuto da noi mediante quel singolare ed eminente acume della mente umana. Nostre, infatti, e cioè umane perché fatte dagli uomini, sono tutte le cose che si vedono, tutte le case, i villaggi, le città... Sono nostre le pitture, nostre le sculture, le arti, le scienze, nostra la sapienza... Nostri sono infine tutti i ritrovati, che ammirabili e quasi incredibili, la potenza e l'acume dell'ingegno umano o piuttosto divino volle costruire ed edificare con una solerzia singolare ed eminente [Gianozzo Manetti, *De dignitate et excellentia hominis*].

Questo sapere pragmatico è il sapere con cui l'uomo rinascimentale perfezionò se stesso e impose la propria supremazia sulle cose, con cui plasmò la civiltà ed educò alla cultura, affermandosi come *homo humanissimus*. È questo il sapere delle buone arti che, nei momenti di necessità, gli permise di far fronte alla fortuna avversa. Così, in una celebre lettera scritta probabilmente tra il 1460 e il 1462, Marsilio Ficino, interrogato da Rucellai per sapere "se la

ragione umana e la saggezza pratica possano qualcosa contro i casi del destino, della Fortuna”, negò al “misero volgo” ignorante la capacità di cospirare contro la fortuna, perché “a’ futuri casi non pensano gli stolti, et se pensano non provengono a’ ripari... sì che in questa considerazione l’animo pare che mi dica la fortuna essere senza riparo”, mentre la riconobbe all’uomo sapiente, forte e volenteroso. E Poggio Bracciolini nel *De varietate fortunae* (*Le vicissitudini della fortuna*), composto tra il 1431 e il 1448, riconobbe che la supremazia della *fortuna ad versa* aveva una rilevanza differente a seconda delle diverse età della vita: i colpi di Fortuna erano realmente temibili durante i primi anni di vita, quando l’uomo è ancora un essere veramente naturale e subisce passivo il susseguirsi degli eventi; diversamente, negli anni successivi, l’educazione alla *virtus* e allo *studium*, permettevano di contrastare i pericoli provenienti dalla natura [CASSIRER [1935] 1977, p. 124].

Ma quali furono nello specifico le *bonae artes*, personificate da Mercurio, che instaurarono il *regnum hominis*, quasi prolungamento e perfezionamento dell’opera del creatore? Verso la metà del Quattrocento si concepirono gli *studia humanitatis* (cioè l’*eruditio et institutio in bonas artes*) come un gruppo ben definito di materie di studio che comprendeva tutto ciò che allora si chiamava grammatica, retorica, poetica, *historia* e *philosophia moralis*. Diversamente dalle arti liberali del primo Medioevo non includevano il *Quadrivium* (aritmetica, geometria, astronomia e musica) e, contrariamente alle Belle Arti del Settecento, non comprendevano le arti figurative o la musica, la danza o l’arte dei giardini, e neppure le materie principali che si insegnavano nelle università del tempo, cioè la teologia, la giurisprudenza o la medicina, o le materie filosofiche all’infuori dell’etica, cioè la logica, la filosofia naturale o la metafisica.



Mercurio e Grammatica, affreschi, 1555 ca., San Secondo Parmense (Parma), Rocca dei Rossi, Sala di Mercurio

Una delle prime chiare definizioni in questo senso si trova nel canone composto in gioventù da papa Nicolò V per la biblioteca di Cosimo de’ Medici dove, dopo le opere logiche, fisiche, metafisiche e morali si legge: *De studiis autem humanitatis quantum ad grammaticam, rhetoricam, historicam et poeticam spectat ac moralem* (per le materie umanistiche per quanto concerne la grammatica, la retorica, la storia e la poesia e la morale). Ma secondo Vincenzo Cartari Mercurio non incarna solo le *bonas artes* del *trivium*, in particolare l’eloquenza, ma anche la geometria e la musica. Analogamente, all’interno del ciclo pittorico realizzato intorno al 1555 per decorare la Sala di Mercurio nella Rocca di San Secondo, il gruppo delle arti liberali, presieduto in chiave di volta dal messaggero degli dei, è composto da grammatica,

dialettica, retorica, geometria, aritmetica, astronomia, armonia, pittura.

Vediamole una ad una. L'eloquenza era una capacità strettamente collegata con la sapienza (filosofia e retorica erano inseparabili), dal momento che la conoscenza adottata dall'uomo rinascimentale fu di tipo eminentemente logico e interno al linguaggio: la logica insegnava come ragionare e costruire discorsi; la dialettica mediava lo scambio.

La matematica e la geometria erano discipline indispensabili per comprendere il linguaggio della Natura, dal momento che erano considerate il fondamento dell'ordine cosmico, la cifra segreta del tutto. Secondo i neoplatonici la matematica era la chiave per giungere alla natura essenziale di Dio e all'anima del mondo, cioè l'universo (una teoria che influenzerà le ricerche di molti scienziati del tardo Rinascimento che mostreranno un vivo interesse per le essenziali regole geometriche e le semplici relazioni numeriche della natura).

La filosofia (naturale) è scritta in questo grandissimo libro che continuamente ci sta aperto innanzi a gli occhi (io dico l'universo), ma non si può intendere se prima non s'impara a intender la lingua, e conoscer i caratteri, ne quali è scritto. Egli è scritto in lingua matematica, e i caratteri son triangoli, cerchi, ed altre figure geometriche, senza i quali mezzi è impossibile a intenderne umanamente parola; senza questi è un aggirarsi vanamente per un oscuro laberinto [Galileo Galilei, *Il Saggiatore*, cap. VI].

Le arti figurative, stabilite sulla base dei principi matematici e geometrici, permettevano di dare senso (perfezionandola) all'esperienza sensoriale, la prima e la più rozza fonte di conoscenza, e di scoprire nella natura semplici regolarità aritmetiche e geometriche. Con la prospettiva, la proporzione la composizione e il chiaroscuro, inoltre era possibile costruire spazi immaginari, architetture e città ideali, pianificati in accordo con la ragione; partecipare cioè all'edificazione del *regnum hominis* (il mondo della cultura, la civiltà), quasi prolungamento e perfezionamento dell'opera del creatore (la natura).

L'astrologia "sferica" o "matematica" (poi astronomia) si occupava di osservare il cielo e di compilare "effemeridi" (tavole che registrano, giorno per giorno, la posizione dei diversi pianeti) e pertanto era anch'essa fondata su principi geometrici e matematici. Ancora una volta un'arte dai risvolti pratici, dal momento che era strettamente correlata con l'astrologia 'divinatrice' o 'giudiziaria', la quale si proponeva di conoscere gli influssi degli astri sull'uomo per cercare di influenzarli.

E la musica, anch'essa una scienza matematica (il suono piacevole è un suono dalla precisa proporzione matematica), permetteva a filosofi, teologi, teorici musicali e scienziati di indagare il mondo: l'universo e l'uomo (sarà solo nel Seicento che la musica, fuoriuscita dal campo delle scienze per entrare interamente in quello delle arti, prescinderà dal rispondere a domande speculative sulla struttura dell'universo e delle cose). Tra i risvolti pratici la musica venne utilizzata per temperare le passioni che agitano l'uomo.

Il tipico motivo rinascimentale che vede Fortuna contrapposta a Virtù si apre a ricchissimi e molteplici significati, che si riconducono e si precisano nell'allegoria Mercurio *versus* Fortuna. La Virtù significa qui l'umana ragione che si coltiva e si realizza nelle buone arti e nell'industria intesa come operosità terrena e arte applicata, laddove Fortuna rappresenta il limite dell'accadere fisico, ma soprattutto la natura che si piega all'intenzione dell'arte. Nessun dio olimpico avrebbe potuto incarnare questi contenuti meglio di Mercurio, il quale fu ritenuto, fin dall'antichità, un dio dall'ingegno poliedrico e versatile in riferimento al *logos* inteso non solo come ragionamento e ragione, ma anche come discorso, spiegazione, calcolo, stima. Le sue particolari doti di espressione ed eloquenza gli valsero il titolo di nume tutelare degli oratori e in generale degli uomini di lettere; fu considerato un magnifico interprete musicale (dal momento che la musica non è altro che un linguaggio); le abilità tecniche gli permisero creare la lira e la siringa; fu maestro nel calcolo e nella misura e perciò anche nelle arti figurative, nella musica e nell'astronomia, in cui trovano applicazione i principi matematici e geometrici; fu maestro del sapere occulto, dell'astrologia e dell'alchimia, esperto nella divinazione, cioè la pratica di ascoltare il mondo e interpretarne i messaggi, incaricato di esprimere con parole e rendere comprensibili i messaggi che gli dèi inviano ai mortali attraverso i sogni (da Hermes deriva la

parola ermeneutica, ovvero l'arte di interpretare i significati nascosti).



L. Leonbruno o A. Allegri detto il Correggio, *Mercurio e Fortuna*, olio su tavola, 1515-1520 ca., Firenze, Uffizi

Ma Mercurio, il dio dalla mente flessibile incessantemente in trasformazione (che nell'Inno ad Ermete è definita "dai molti colori diversi", variegata), la divinità proteiforme, politropica, incarna soprattutto l'*alter ego* dell'uomo descritto da Pico della Mirandola nell'*Oratio de hominis dignitate*: un essere indeterminato a cui fu concesso di realizzare da sé il proprio destino. Ogni pessimismo e ogni ascetismo sono del tutto banditi da questa allegoria che esalta il valore e le possibilità della ragione umana.

Anche il dipinto su tavola proveniente dal Gabinetto Disegni e Stampe delle Gallerie degli Uffizi, attribuito a Lorenzo Leonbruno o al Correggio, sembra esprimere questo sentimento di sicurezza nelle capacità razionali e tecniche dell'uomo. Nell'opera, nota con i titoli di *Scena allegorica*, *Ninfa dormiente*, o *Mercurio e Amymone*, infatti, il messaggero degli dèi osserva contemplativo Fortuna assopita e adagiata mollemente sulla sfera, il suo attributo distintivo. Si può presumere che lo stesso Mercurio abbia addormentato la temibile dea dal momento che, tra tutte le divinità, era lui l'incaricato di far dormire e svegliare gli uomini, colui che ispirava le visioni oniriche (i sogni con cui Zeus comunicava con i mortali) e che in numerose storie mitiche intervenne in qualità di "apportatore di sogni": nell'*Odissea* addormenta e sveglia i Proci con il caduceo, mentre nelle *Metamorfosi* di Ovidio stordisce Argo con il dolce suono della musica e delle parole, e poi ne assicura il sonno con il caduceo. La palma che Mercurio impugna nella mano destra annuncia la sua vittoria sulla dea, a testimonianza ancora una volta della fede che l'uomo rinascimentale ripose nei propri mezzi.

English abstract

During the Renaissance, the theme of Fortuna affecting the human condition was much discussed by humanists, who debated on the skills needed in order to deal with the unpredictability of life. If human beings cannot determine their own destiny, they can certainly learn and practice those skills which might help them overcome the quirks of Fate. The personification of Fortuna and the god Mercury, which had been paired since Antiquity, provided humanists and artists with the starting point of an in-depth meditation on the human condition, which resulted into a broader reflection on *virtus*, *ars*, *natura*, and the liberal arts. With his protean nature and crafty intelligence, Mercury came to be regarded as the most appropriate deity of the ancient Pantheon who could embody the effort made by men to change an ever-changing world, in the attempt to shape their own destiny in accordance with their wishes and desires.

Riferimenti bibliografici

CASSIRER [1935] 1977

E. Cassirer, *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, [1935] tr. it. Firenze 1977

GARIN 1942

E. Garin, *Filosofi italiani del Quattrocento*, Firenze 1942

MATTIACCI 2011

S. Mattiacci, *Da 'Kairos' a 'Occasio': un percorso tra letteratura e iconografia*, in *Il calamo della memoria. Riuso di testi e mestiere letterario nella tarda antichità. IV*, a cura di L. Cristante e S. Ravalico, Trieste 2011, pp. 127-154

WARBURG [1907] 1996

A. Warburg, *Le ultime volontà di Francesco Sassetti*, [1907] in *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, a cura di G. Bing, Firenze 1996, pp. 211-246

WIND [1958] 1971

E. Wind, *Misteri pagani nel Rinascimento*, [1958] tr. it. Milano 1971

Fonti

ALCIATI. 1550

Andrea Alciati, *Emblemata*, Lione, apud Mathiam Bonhomme, 1550

CARTARI [1556] 1615

Vincenzo Cartari, *Le Vere e Nove Imagini De Gli Dei Delli Antichi*, Padua, appresso Pietro Paolo Tozzi, 1615

ERASMO DA ROTTERDAM [1511] 1820

Desiderii Erasmi Roterodami, *Encomium moriae*. In *Colloquia Familiaria et Encomium Moriae. Ad optimorum librorum...*, Lipsiae, 1820

GELLIO

Aulo Gellio, *Le notti attiche, libro XIII* (tomo I: capitoli I-XVIII), a cura di F. Cavazza, Bologna 1996

PICO DELLA MIRANDOLA [1496] 2012

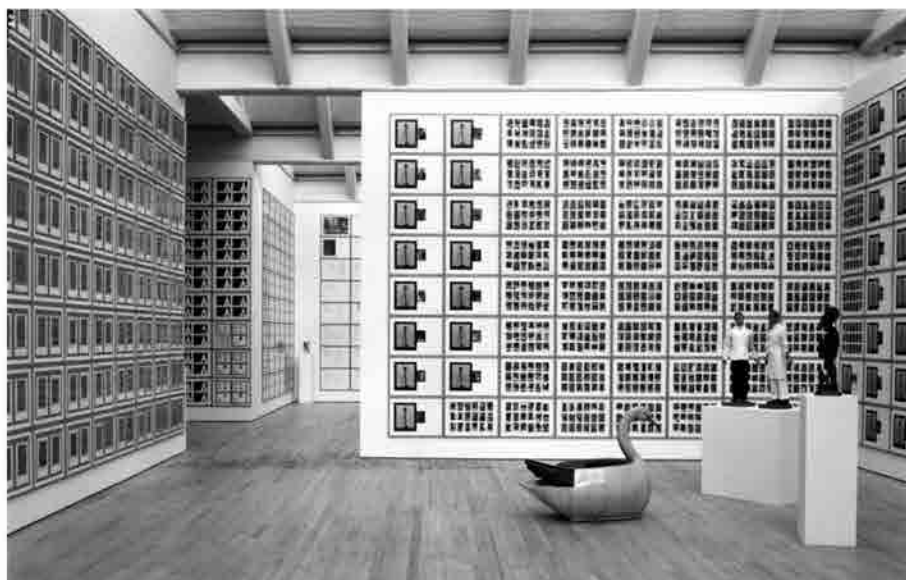
Giovanni Pico della Mirandola, *De hominis dignitate*, a cura di E. Garin, ristampa anastatica con prefazione di Michele Ciliberto, Pisa 2012

VALERIANO 1556

Pierio Valeriano, *Hieroglyphica, sive de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium litteris commentariorum libri LVIII*, Basileae, 1556

CRISTINA BALDACCI

Tra cosmologia privata e atlante culturale: Hanne Darboven e Gerhard Richter *



Hanne Darboven (Monaco di Baviera, 1941 – Amburgo, 2009) e Gerhard Richter (Dresda, 1932) sono autori di due monumentali progetti archivistici ordinati secondo la forma dell'atlante di immagini, dove l'osservatore è invitato a viaggiare nel tempo e nello spazio con uno sguardo tra il contemplativo e l'attivo alla ricerca di corrispondenze tra elementi a volte anche molto eterogenei e non subito facili da decifrare. Tuttavia, l'uso di fotografie amatoriali, da un lato, e quello di immagini *readymade*, spesso corredate da un personalissimo tipo di scrittura astratta, dall'altro, rendono l'*Atlas* di Richter e la *Kulturgeschichte 1880-1983* di Darboven opere universalmente leggibili.

Come rappresentazioni di una realtà condivisa, entrambe mantengono un giusto grado di oggettività, nonostante siano anche "atlanti delle emozioni" [BRUNO 2006] che esprimono, più o meno velatamente e con maggiore o minore consapevolezza a seconda delle circostanze, l'ego del loro ideatore.

La loro duplice valenza come portatori di esperienze private e come tramiti della storia collettiva le allontana dal modello delle "*Große Erzählungen*" [BISMARCK 2002], ovvero da narrazioni che rimangono chiuse in se stesse e che rinunciano al confronto con il passato negando quel processo conoscitivo e di significazione che è il motore della memoria culturale, e le rende spazi di interazione analoghi all'idea foucaultiana di eterotopia, dove il vicino dialoga con il lontano e il visibile con il sommerso, senza alcuna scala di valore o di durata.

Darboven e Richter condividono una stessa consapevolezza, del tutto postmoderna: riuscire a raffigurare il mondo, e dunque anche la storia, nella sua totalità è un'utopia. Non per questo, però, si danno per vinti nell'affrontare un'impresa, che, per mole e vastità, è paragonabile a quella di Sisifo. La forza e bellezza poetica di entrambi i progetti sta proprio nella smisurata alacrità dei due artisti, che persiste giorno dopo giorno con dedizione e fermezza, nonostante tutto.

Kulturgeschichte 1880-1883 è un'opera che Darboven ha portato a termine in soli tre anni, dal 1980 al 1983. All'incrocio tra un atlante visivo, un codice miniato-enciclopedia e una *Wunderkammer*, essa raccoglie centinaia di fotografie, testi, calcoli numerici, disposti a collage su mille e cinquecento novanta fogli, e diciannove oggetti, più simili a ninfoli votivi o a chincaglierie kitsch che a vere e proprie sculture. Questa collezione non è organizzata né come un rigoroso inventario, né come un accumulo caotico di *bric-à-brac*, ma piuttosto come un montaggio che segue una serrata disposizione a griglia e oscilla di continuo tra contenuto 'pop' e struttura minimalista; figurazione e astrazione; informazione e finzione; ragione e sentimento; esistenza individuale (quasi una mitologia) e storia collettiva; memoria e oblio.

Soltanto attraverso il titolo riusciamo a dedurre che l'opera riguarda la "storia culturale" di un intero secolo, più i tre anni che l'autrice ha trascorso a tessere la sua trama, con un'operosità degna di una Penelope della scrittura [BALDACCIO 2011]. Questa trascrizione del tempo non è lineare: è una cartografia fatta di frammenti linguistico-visivi e di oggetti-relitto, che sono stati prelevati dal loro contesto originale per essere inseriti in una nuova dimensione spaziale, dove sussistono corrispondenze e distanze tematico-formali, rotture temporali e molteplici significati.

Per Darboven il recupero del passato non riguarda soltanto gesta eroiche, personaggi illustri e oggetti preziosi, ma anche azioni, uomini e prodotti meno nobili, dove fare confluire, quasi come se volesse ricreare una geografia di sé stessa, il proprio percorso come donna e artista. È per questo che non deve destare stupore il fatto che nella *Kulturgeschichte* la statua del cancelliere Bismarck trovi posto accanto a un fantoccio vestito da panettiere; che le immagini alludenti alla Seconda Guerra Mondiale facciano da contraltare a una serie di fotografie scattate durante l'inaugurazione di una personale dell'artista al Musée d'Art Moderne di Parigi nel 1986; che riproduzioni di celebri opere d'avanguardia prese dal catalogo della Collezione Ludwig di Colonia siano accostate a illustrazioni e cartoline folcloristiche che Darboven ha gelosamente conservato come cimeli personali.

Nella *Kulturgeschichte* l'ordine gerarchico è abolito: ogni cosa, bella o brutta, rilevante o insensata, fonte di gioia o di dolore, parte della cultura alta o di quella bassa, concorre a rispecchiare una determinata civiltà, quella moderno-contemporanea, e l'infinitamente piccolo si carica di un'inaspettata qualità estetico-concettuale. L'accostamento di elementi tanto diversi tra loro è possibile grazie al montaggio, che, come noto, permette soltanto una ricostruzione frammentaria della realtà. La struttura a griglia diventa allora una strategia estetica indispensabile, oltre che per tenere insieme le tracce del reale, per cancellare le diversità e avere una visione uniforme sulle cose. La metafora dell'atlante è in questo caso quanto mai appropriata, dato che ci troviamo di fronte a un procedimento conoscitivo e figurato paragonabile alla consuetudine di ridurre la Terra, nella sua ampiezza e diversità, a una rappresentazione grafica su una superficie piana.

Così come nel Rinascimento la prospettiva era stata usata come forma simbolica per illustrare il mondo [PANOFSKY [1927] 1961], nel XX secolo la griglia diventa un metodo per presentare la realtà senza bisogno di descriverla. Essa, oltretutto, permette massima oggettività e anti-illusionismo. Come annotato da Rosalind Krauss in un celebre saggio del 1979, "la griglia si presentava come matrice di conoscenza. Nella sua essenza astratta, la griglia esprimeva una delle leggi fondamentali della conoscenza – la separazione del campo percettivo da quello del mondo 'reale'" [KRAUSS 1979].

Krauss sottolinea un altro fondamentale aspetto: come conformazione visiva che rifiuta apertamente ogni tipo di narrazione o lettura sequenziale, la griglia finisce per avere un andamento "schizofrenico", che si esprime nella contrapposizione tra "centrifugo" e "centripeto". Centrifugo perché, presentandosi come una piccola parte che è stata arbitrariamente prelevata da un tutto più grande, l'opera proietta lo sguardo dello spettatore verso l'esterno, verso la realtà che esiste al di là di quel particolare insieme di frammenti. Il movimento centripeto crea l'effetto contrario: la griglia separa tutto ciò che contiene da ciò che le sta attorno e misura lo spazio soltanto in relazione a se stessa. Diventa, perciò, un modello

ripetitivo, il cui contenuto non è altro che una tautologia.

Nella *Kulturgeschichte* la griglia è così prorompente da produrre quasi uno shock visivo. Da lontano, si presenta come un mosaico fatto di tante tesserine colorate e multiformi. L'occhio non riesce a distinguere i dettagli ed è costretto a scorrere in lungo e in largo la scacchiera senza trovare un punto preciso su cui soffermarsi. Da vicino, lo sguardo scruta con curiosità ogni più piccolo particolare. Cerca correlazioni e richiami che lo aiutino a decifrare questa sibillina "storia culturale", che da particolare diventa universale e viceversa, permettendoci di scorgervi anche lo spazio immaginario o astratto della nostra esistenza.

Possiamo dunque guardare alla *Kulturgeschichte* come a un'opera aperta, a un sistema rizomatico con cui l'artista tenta di mettere in relazione una memoria intima fatta di gesti rituali e ripetitivi con la grande storia; di riattualizzare il legame, iniziato in epoca moderna, tra arte e storia culturale; di elaborare un modello estetico in grado di ripensare e mostrare, attraverso il montaggio, il processo conoscitivo nell'epoca del bombardamento mediatico delle informazioni.

La *Kulturgeschichte* è dunque una stanza della memoria "schizofrenica" dove il passato non viene né raccontato, né rappresentato, bensì rievocato in modo a volte sbiadito e distaccato, a volte soggettivo e particolareggiato, a volte metaforico e universale. In essa la storia dell'arte entra a pieno titolo nel flusso culturale, così come aveva insegnato Aby Warburg con il suo *Bilderatlas*; esempio che Darboven ha certamente tenuto in considerazione, vista anche la loro comune provenienza amburghese.

La *Kulturgeschichte* ha per Darboven lo stesso doppio significato che il *Bilderatlas* ha avuto per Warburg, poiché racchiude in un insieme spazio-temporale riferimenti alla cultura, alla società e alla storia, dal tardo Ottocento al pieno Novecento, e testimonianze di un vissuto privato, diventando simile a "uno specchio di Narciso" [AGAMBEN 1984]. In questo modo, si pone al confine tra un dispositivo didattico che genera conoscenza e un *Bildungsroman*, per usare una metafora letteraria. Essa si definisce dunque come opera-manifesto della sua autrice, il cui desiderio è principalmente quello di ritagliarsi un posto nella storia di tutti i giorni, ma soprattutto nella storia dell'arte.



Anche l'*Atlas* di Gerhard Richter può essere considerato un'opera-manifesto. Questo secondo "atlante" si snoda in una costellazione onnivora di fotografie, schizzi e collage, che l'artista tedesco cominciò a catalogare già a partire dalla metà degli anni Sessanta, mosso da un "desiderio di ordine e visione d'insieme" [KOLDEHOFF 1999]. Le immagini sono disposte a griglia su pannelli di cartoncino bianco e seguono un ordine tematico-cronologico, ma non sono soggette, similmente a quanto accade nella *Kulturgeschichte* di Darboven, ad alcuna gerarchia estetica. Il loro numero è tuttora inafferrabile e inarrestabile: *Atlas* è un *work in progress* che cresce di pari passo con la ricerca dell'artista. Ad oggi si contano circa ottocento tavole su cui sono state sistemate quasi ottomila immagini.

La raccolta contiene di tutto: vecchie fotografie in bianco e nero trovate negli album di famiglia; ritagli di riviste tedesche come "Stern", "Bunte Illustrierte", "Quick", "Revue"; istantanee scattate dall'artista durante i suoi numerosi viaggi o nel suo studio; illustrazioni prese da libri e enciclopedie; disegni, progetti, collage e sperimentazioni varie. Quella di Richter è una necessità pratica: in *Atlas* egli colleziona, una per una, tranne rare eccezioni, le immagini che ha usato come modelli iconografici per i suoi dipinti.

Atlas assomiglia perciò a uno *Skizzenbuch*, a un album che, invece di contenere i disegni con cui gli artisti del passato rappresentavano e interpretavano il mondo, accoglie riproduzioni meccaniche e oggettive di ciò che della realtà Richter vuol ricordare. Tuttavia, sarebbe riduttivo considerarlo soltanto un archivio di *readymade*. L'artista vi ha raccolto soprattutto fotografie amatoriali, immagini pure e dirette, prive di ogni artisticità. Come sottolinea lui stesso, esse non chiedono altro che "raccontare un avvenimento" [OBRIST 2003]. Questi souvenir compongono un atlante della memoria, una mappa di impressioni, stimoli e esperienze visive, che nascono come individuali, ma che, grazie al loro carattere anonimo e quotidiano, diventano tramiti della storia culturale di una data epoca e società.

Atlas ha dunque due volti [BALDACCIO 2004]: può essere guardato come un'autobiografia che offre all'osservatore la possibilità di conoscere sia la vita e il percorso cognitivo di Richter, sia la genesi e l'evoluzione del suo lavoro; e può essere interpretato come una sorta di romanzo storico, dove immagini comuni, come il lampadario di ottone a corona, il soldato in uniforme, la mamma con in braccio il suo bambino, i paesaggi di montagna, mare e città, le bottiglie e le mele appoggiate su un tavolo, e tanto altro ancora, compongono un dizionario della storia collettiva della percezione.

In *Atlas* fotografie storiche come quelle dei campi di concentramento, dei "48 uomini illustri" della cultura moderna e della brigata rossa *Baader-Meinhof* sono metafore che inducono a riflettere su quanto possa essere ingannevole la visione della realtà, soprattutto in un paese, come la Germania del dopoguerra, che ha sofferto di una profonda crisi della memoria collettiva. Questo spiega perché Richter abbia manipolato e sfocato a tal punto le fotografie dell'Olocausto e quelle della banda terrorista degli anni Settanta da renderle pressoché illeggibili.

Quando si scorrono le pagine di *Atlas*, che, come la *Kulturgeschichte* di Darboven, è stato ridotto anche in forma di libro-catalogo, ci si accorge di un'altra particolarità. La classificazione delle immagini in ritratti, paesaggi, vedute cittadine, dettagli di pennellate (astrazione), nature morte, soggetti storici, segue la divisione dei generi pittorici. Nelle sue opere su tela, che prendono a modello queste immagini, Richter è impegnato in una rilettura in chiave contemporanea della tradizione: *Atlas* diventa così anche una sorta di manuale enciclopedico che ripercorre la storia dell'arte.

Quando invece sono allestite nei musei, le due opere invadono lo spazio con centinaia e centinaia di pannelli colmi di immagini che tempestano di pungoli visivi l'osservatore. I riferimenti a persone, fatti, luoghi e oggetti non sono sempre espliciti, né comprensibili. Come in ogni archivio, la storia non è subito a portata di mano. Non è detto che i documenti, in quanto tracce lacunose di una realtà più estesa, riescano a dare un'idea complessiva del passato. Così come, prima di imparare a leggere le caratteristiche geografiche e di individuare le coordinate di

un dato territorio o paese sul mappamondo, dobbiamo mettere in relazione la parte che ci interessa conoscere con il tutto. In ogni caso, sappiamo che, per quanto precisa possa essere, ogni rappresentazione, addirittura in ambito meccanico o digitale, è sempre non interamente fedele al reale perché frutto di un particolare punto di vista o momento.

Ecco perché, come testimonianze di un processo artistico, i due “atlanti” di Darboven e Richter sono prima di tutto *Weltanschauungen* (visioni del mondo) o anche *Weltbeschreibungen* (cosmografie) dei loro autori.

English abstract

Hanne Darboven and Gerhard Richter are authors of two monumental archival projects, *Kulturgeschichte* 1880-1983 (1980-83) and *Atlas* (1962-today). Ordered according to the form of the atlas of images, they both evoke the notion of heterotopia given by Michel Foucault, and become spaces where what is distant dialogues with what is close, where the visible relates to the invisible or unnoticed, with virtually no scale of value or duration. The viewer is therefore invited to travel through space and time with a look which is both contemplative and active, in search of correspondences among elements sometimes very heterogeneous and not immediately easy to disclose. However, the use of amateur photographs, on the one hand, and that of readymade images – often accompanied by a personal type of abstract writing –, on the other, make Richter's *Atlas* and Darboven's *Kulturgeschichte* two universally legible works, where the evidence of the private living of the two artists is part of a broader historical and cultural memory, that of the 20th Century. As Postmodern artists, Darboven and Richter are aware that being able to depict the world, and consequently also the story in its entirety, is a utopia, but they do not give up: they both deal with an enterprise which is comparable, in size and breadth, to that of Sisyphus. The power and poetic beauty of the two projects eventually lies in their authors' huge alacrity, which persists, with dedication and determination, day after day, despite everything else.

Bibliografia

ADLER 2009

D. Adler, *Hanne Darboven. Cultural History, 1880-1983*, London 2009

AGAMBEN 1984

G. Agamben, *Aby Warburg e la scienza senza nome*, in «aut aut», 199-200, gennaio-aprile 1984

BALDACCÌ 2004

C. Baldacci, *Il duplice volto dell'“Atlas” di Gerhard Richter*, in «Leitmotiv. Motivi di estetica e di filosofia delle arti», 4, 2004 (<http://www.ledonline.it/leitmotiv>)

BALDACCÌ 2011

C. Baldacci, *Hanne Darboven. La Penelope della scrittura astratta*, in «Art e Dossier», 276, aprile 2011, pp. 28-33

BISMARCK 2002

B. von Bismarck, *Arena Archiv. Prozesse und Räume künstlerischer Selbstarchivierung*, in *Interarchive. Archivarisches Praktiken und Handlungsräume im Zeitgenössischen Kunstfeld*, a cura di H.-U. Obrist, Köln 2002

BRUNO 2006

G. Bruno, *L'Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Milano 2006

BUCHLOH 1993

Gerhard Richter, catalogo della mostra (Paris, Musée d'Art Moderne, 23 settembre – 21 novembre 1993), Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, a cura di B.H.D. Buchloh, Paris 1993

DARBOVEN 2002

Hanne Darboven, *Kulturgeschichte 1880-1983*, Köln – Ostfildern 2002

ELGER 2002

D. Elger, *Gerhard Richter*, Köln 2002

JUSSEN 2000

Hanne Darboven. Schreibzeit, a cura di B. Jussen, Köln 2000

KOLDEHOFF 1999

S. Koldehoff, *Gerhard Richter. Die Macht der Malerei*, in «Das Kunstmagazin», 12, dicembre 1999

KRAUSS 1979

R. Krauss, *Grids*, in «October», 9, estate 1979

MENGONI 2012

A. Mengoni, *Rivelare l'archivio: su Onkel Rudi di Gerhard Richter*, in *Diafano. Vedere attraverso*, a cura di C. Casarin e E. Oglioni, Treviso 2012

OBRIST 2003

Gerhard Richter. La pratica quotidiana della pittura, a cura di H.-U. Obrist, Milano 2003

PANOFSKY [1927] 1961

E. Panofsky, *La prospettiva come 'forma simbolica'*, Milano 1961

PIGNATTI 2011

L. Pignatti, *Mind the Map. Mappe, diagrammi e dispositivi cartografici*, Milano 2011

RICHTER 1997

G. Richter, *Atlas der Fotos, Collagen und Skizzen*, Lenbachhaus, München, a cura di H. Friedel e U. Wilmes, Köln 1997

RICHTER 2006

G. Richter, *Atlas*, a cura di H. Friedel, Köln 2006

SOMAINI 2011

A. Somaini, *Ejzenstejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Torino 2011

Note

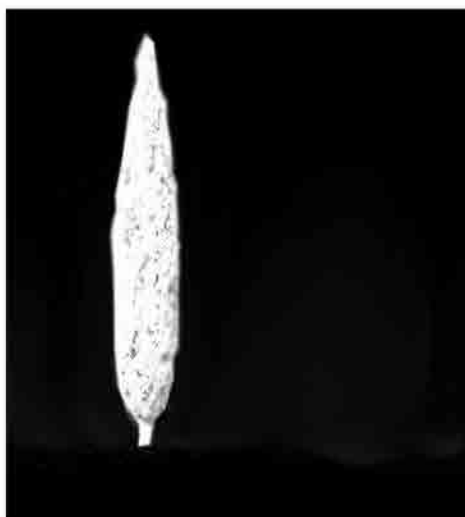
*Punto di partenza per questo testo sono due ricerche accademiche condotte da chi scrive: *Ripensare l'archivio nell'arte contemporanea*. Marcel Broodthaers, Hanne Darboven, Hans Haacke, Tesi di Dottorato in Storia dell'architettura e della città, Scienze delle arti, Restauro (PHD ARS - Scuola di Studi Avanzati in Venezia), Università Cà Foscari Venezia, relatore A. Vettese, a.a. 2010-2011; e *'Mein Wunsch nach Ordnung und Übersicht': l'Atlas di Gerhard Richter*, Tesi di Laurea in Lettere Moderne (con indirizzo in Storia dell'arte contemporanea), Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Milano, relatore A. Negri, a.a. 2003-2004.

ALICE BARALE

Bere alla palude: l'anima e(') il viaggio

È emersa negli anni Settanta l'importanza che Mnemosyne, la dea ispiratrice dell'*Atlante* warburghiano, riveste in ambito orfico. La madre delle Muse costituisce in particolare il filo conduttore di alcune famose laminette sepolcrali, la prima delle quali, ritrovata nella necropoli di Hipponion (presso Vibo Valentia), è stata pubblicata in quegli anni da Pugliese Carratelli:

Di Mnemosyne questo è il sepolcro. Quando ti toccherà di morire
andrai alle case ben costruite di Ade: c'è alla destra una fonte,
e accanto a essa un bianco cipresso dritto;
là scendendo si raffreddano le anime dei morti.
A questa fonte non andare neppure troppo vicino;
ma di fronte troverai fredda acqua che scorre
dalla palude di Mnemosyne, e sopra stanno i custodi,
che ti chiederanno nel loro denso cuore
cosa vai cercando nelle tenebre di Ade rovinoso.
Di' loro: Sono figlio della greve e di Cielo stellante,
sono riarso di sete e muoio; ma date, subito,
fredda acqua che scorre dalla palude di Mnemosyne.
E davvero ti mostreranno benevolenza per volere del re di sotto terra;
e davvero ti lasceranno bere dalla palude di Mnemosyne...
[V-IV sec. a. C., in PUGLIESE CARRATELLI 1974,1993]



c'è alla destra una fonte, e accanto a essa un bianco cipresso dritto [...]

È questo un motivo che ritorna più volte: alla fonte di Lete, dove si raffreddano le altre anime, l'adepto preferisce quella di Mnemosyne, l'unica in grado di calmare la sua sete. Se per Carratelli la memoria è però – in accordo con la dottrina pitagorica con cui l'orfismo qui per lui si compenetra – ritorno all'origine, all'infinità del cosmo a cui si appartiene, e possibilità di sottrarsi al ciclo delle rinascite, per Giorgio Colli Mnemosyne rinvia a qualcosa di molto più antico, e solo apparentemente simile. A “una delle intuizioni arcaiche che stanno all'origine dell'intero pensiero presocratico” [COLLI 1977, p. 400], quella per cui “il riconoscimento pessimistico dell'illusorietà del mondo che ci circonda trova un compenso teoretico nella sua interpretazione come traccia, riflesso, espressione, ricordo di un'anteriore vita divina, immutabile, sottratta al tempo, che Mnemosyne ci fa recuperare” [COLLI 1977, p. 400].

Il balenare di questa vita anteriore – qui la distanza da Carratelli si precisa – non nega e annulla pessimisticamente l'arsura della vita terrena, ma la soddisfa, la disseta: "Il tema dell'arsura [...] presenta una certa analogia con la 'volontà di vivere' schopenhaueriana e con il *karma* (e il *kama*) indiano. Ma mentre Schopenhauer e il pensiero indiano credono di spegnere la sete dissolvendo l'arsura, la sapienza orfica placa l'arsura dissetandola con gelida acqua" [COLLI 1997, p. 401].

Quella che Mnemosyne segna non sembra dunque essere tanto una fine, quanto – in accordo con il sempre ridisegnato *Atlante* di Warburg – un inizio. Ma come può la memoria dissetare l'arsura?

C'è una linea orfica in Warburg, che va dallo studio sulla morte di Orfeo in Dürer e Mantegna (*Dürer e l'antichità italiana*, 1905) sino alle riflessioni degli ultimi anni sugli antichi misteri [WARBURG [1926-1929 T]: 1928-1929]. Tra le due fasi di ricerca, quella precedente e quella seguente il ricovero, si collocano i frammenti sulle *Potenze del destino*, in cui allo 'sguardo platonico' sull'armonia del creato si oppone in una "insopprimibile polarità" il "lamento orfico" per il suo dileguarsi [WARBURG [1924] 2008, pp. 42-44]. È questo del resto un tema presente sin dai primi appunti di Warburg. Nei *Grundlegende Bruchstücke*, i frammenti giovanili che Susanne Müller e Maurizio Ghelardi hanno da poco pubblicato, l'espressione è caratterizzata proprio dalla tensione tra la vita che accoglie e il dissolversi di quest'ultima in essa:

1888 Il lunedì grasso (Bonn)

Un'opera d'arte, che cerca di rappresentare un oggetto ricavato dalla vita umana, oppure un processo, così come ci appare, è sempre un compromesso tra l'incapacità dell'artista di conferire alla creazione una vita reale e la sua capacità di imitare fedelmente la natura [...] [WARBURG [1888-1903] 2011, p. 26 e p. 184].

Fermare quel che fugge e fuggire di quel che si ferma. C'è una poesia di Gottfried Keller in cui la palude ha a che fare proprio con questo. L'esercito delle cose amate e perdute si materializza qui in sogno al poeta come una frotta di bambini "selvaggi e senza capo", che si riversano fuori dalla classe prima di disperdersi e scomparire di nuovo nella "selvaggia palude":

Das Blut in meinen Adern wollte stocken,
als ich die Lieben mir entfliehen sah;
und meine Augen, sonst so starr und trocken,
sie füllten sich mit heißen Thränen da,
wie ich so hoffnungslos zum zweiten Male
verlieren sollt', die mir so deutlich nah!
Sie schienen in des Traumes Zauberstrahle
wie eine führerlose, wilde Kinderschaar,
die, kaum entronnen aus des Lehrers Saale,
ins Feld sich warf, der Zucht und Ordnung bar.
Auf weiter Heide nun sie sich zerstreuten,
und ich sah ihnen nach und war gewahr,
wie diese unfruchtbaren, Heißbereuten,
die Kinderjahre mein, im wilden Sumpf –
der mochte meinen Lebenslauf bedeuten –
versanken. Ein Gewimmer, fern und dumpf,
klang hilferufend noch zu mir herüber.
Ich horchte schmerzzerissen, starr und stumpf,
gepackt von der Verzweiflung eis'gem Fieber.
Erbleichend fiel die Sonne nun hinab,
das Dämmergrau umfloss mich trüb und trüber;
ein matter Stern vom Himmel schoß herab,
ein leis Gelächter überstrich die Haide,
ein Irrlicht tanzte auf meiner Jugend Grab –
bewußtlos sank ich hin mit meinem Leide [KELLER 1843]

Prima che il poeta perda i sensi per il dispiacere, cala il crepuscolo e si alza una stella. Una speranza di rinascita, forse. Di certo il finale sarebbe piaciuto a Warburg, che era particolarmente legato ad un'altra poesia 'stellare' di Keller, l'invocazione incompiuta che il poeta rivolge dal proprio letto di morte alla costellazione del Grande Carro, pregandola di prenderlo con sé nel suo viaggio [KELLER 1890, in WIA, 93.14.2, fol. 2].

Mentre è ricoverato a Kreuzlingen, Warburg ricerca più volte la preghiera all'Orsa Maggiore di Keller [WIA, GC, lettere a Mary del tre, cinque e nove gennaio 1924], e quando la trova la ricopia ripetutamente [WIA, 93.14.2], come vedendovi rappresentate le proprie stesse speranze di redenzione. È del resto proprio a partire dal periodo di Kreuzlingen che il tema del viaggio astrale dell'anima, a cui il frammento di Keller rinvia, diviene importante nella riflessione warburghiana. Sino agli ultimi anni di vita, e all'ultimo viaggio in Italia sulle tracce dell'antica ascesa [CIERI VIA 2009, e BARALE 2010, in Engramma 80].



Claudio Civile, Rembrandt, *Il giuramento dei Batavi*, 1661

In questo stesso periodo, Warburg annota nella tavola 25 di *Mnemosyne*: “Rimini: rappresentazione *pneumatica* delle sfere in opposizione alla raffigurazione feticista...” [WARBURG [1926-1929 M] 2002, tav. 25, corsivo mio]. Nel Tempio malatestiano di Rimini, le sfere cosmiche non sono figure a sè stanti, da temere o venerare come idoli o feticci, ma tappe di un viaggio che l'anima come soffio vitale (*pneuma*) percorre. Già nei frammenti sulle potenze del destino l'anima è legata a un percorso. È qualcosa che si muove attraverso lo spazio *ma anche che si forma nell'attraversare lo spazio*. “Sinché lo spazio attraversato gli infonde una coscienza del tempo”, Warburg scrive qui del timoniere della nave della Fortuna, “non è ancora del tutto senz'anima (*unselig*)” [WARBURG [1924] 2008, p. 42]. Non c'è coscienza del tempo senza coscienza dello spazio attraversato [su questo anche Desideri 2012]. Non c'è solitudine dell'anima che non sia, a meno di essere il verso di sè stessa, raccogliersi di una moltitudine, scoperta di un esterno e del suo dileguarsi.

Così nel Claudio Civile di Rembrandt, dove l'attimo della decisione [WARBURG [1926] 2008] è un convergere irripetibile dei corpi, dei gesti e della luce. Perfino la più “rinchiusa” delle creature di Rembrandt, il filosofo-mollusco sprofondato nel suo guscio-scala, disegna la propria attesa, ci dice Valéry, sui contorni mobili dello spazio che intorno gli si apre, sui “paraggi” in ombra di ciò che conosce:



Rembrandt, *Filosofo in meditazione*, 1632

Questi piccoli filosofi di Rembrandt sono dei filosofi rinchiusi. Maturano ancora nella padella. Un raggio di sole rinchiuso assieme a loro rischiara la loro camera di pietra, o, più esattamente, crea una conca di chiarore nella grandezza oscura di una camera. L'elica di una scala a vista che discende nelle tenebre, la prospettiva di una galleria deserta introducono o accrescono insensibilmente l'impressione di considerare l'interno di una strana conchiglia che abita il piccolo animale intellettuale che ne ha secreta la sostanza luminosa [...] La distribuzione ineguale della luce, la forma della regione rischiara, il dominio circoscritto di questo sole prigioniero di una cella in cui definisce e situa alcuni oggetti e ne lascia altri confusamente misteriosi, fanno presentire che l'attenzione e l'attesa dell'idea sono il vero soggetto della composizione[...] Questo è [...] organizzare, in qualche modo, i paraggi (les environs) e le profondità delle cose esplicitamente dette [VALÉRY 1926, pp. 21-23, corsivi originali].

L'anima non si dà dunque, come per il timoniere delle potenze del destino, che nello spazio di volta in volta attraversato, nel suo distendersi come scia. Questa scia sono le varie "fermate" dell'*Atlante della memoria*. L'estasi che l'ultimo Warburg indaga non è intesa come stato, come quiete, ma come partenza da sé, come viaggio. Un viaggio che non ha termine, perché ascesa e discesa – questa la scoperta sorprendente dell'ultimo viaggio in Italia [WARBURG [1926-1929 T], p. 457: 53] – sono un tutt'uno.

Cosa provoca però ogni volta la discesa e la risalita, e cosa si scende a cercare in quella che Warburg concepisce in termini orfici come un vero e proprio "*raptus ad inferos*"? "Le costellazioni ellenistiche" leggiamo nell'*Introduzione a Mnemosyne* "non erano forse simboli di un *raptus in caelum* da fine dei tempi, così come le favole ovidiane, che trasformano l'uomo in *hyle*, simboleggiavano il *raptus ad inferos*?" [WARBURG [1926-1929], p. 5]. Il *raptus ad inferos* è in Ovidio trasformazione nella materia, dissolversi in essa del movimento vitale. È questo un tema presente sin dalla dissertazione sulla *Primavera* di Botticelli, ma in questi ultimi anni assume un significato nuovo.



Le Eliadi da Michelangelo, *La caduta di Fetonte*, part.

Warburg intensifica in questo periodo la sua riflessione sulla discesa dell'anima:

Sono partito – scrive nella primavera del 1929 – per indagare i cieli dell'ascesa mistica dell'anima, iniziando da Rimini, e sono stato ora condotto – in modo del tutto sorprendente, direi anzi stupefacente - a considerare non solo l'ascesa ma anche la discesa dell'anima come una funzione sopravvivenza (nachwirkende) dell'eredità antica [WIA, GC, lettera a Toni Cassirer del 06/03/1929].

In questa sinergia di alto e basso, ascesa e discesa consiste l'interesse di Michelangelo, che nella sua *Caduta di Fetonte* ha rappresentato le Eliadi, le sorelle che il dolore trasforma secondo Ovidio in pioppi, come il culmine del movimento discendente [WIA, GC, lettera a Saxl dello 08/03/1929]. Sull'onda di queste riflessioni Warburg termina, a Napoli, la lettura degli *Eroici Furori*. La metamorfosi in animale e la dissoluzione nel grembo della natura segnano qui il termine, ma anche il vero inizio dell'avventura conoscitiva del protagonista: dalla "dedizione... al caos e alla *hyle*" scaturisce "lo spazio del pensiero" [WARBURG [1929 B] 2008, p. 979].

È qui precisamente che il pessimismo orfico si volge in ottimismo, la trascendenza in immanenza. Quella vita che, nei frammenti sulle potenze del destino, il lamento orfico insegue nel suo dileguarsi; quell'immediatezza che l'espressione, nei frammenti giovanili, riproduce e dissolve, si mostrano, nelle riflessioni degli ultimi anni, come il fondo aperto dell'esperienza. Come la materia ancora informe (*hyle*) a cui il pensiero può e deve sempre di nuovo tornare per non chiudersi, per aprire sempre di nuovo il proprio spazio.



Marcantonio Raimondi, *Il giudizio di Paride*, part.

“Wo die Ethik fort ist und noch keine Philosophie, da kann die Aesthetik Kaffee kochen”, Warburg annota poco tempo prima, il 29 luglio 1927 [WARBURG [1926-1929 T] 2001, p. 126; e subito prima: “Aesthetik könnte als Sondergebiet zur fordernden Philosophie”). Nell'estetica in quanto contatto della conoscenza con il momento inaugurale, ancora indeterminato – e ancora indomito, “selvaggio”, come i bambini della poesia di Keller – dell'esperire di cui quest'ultima serba in sé memoria si concentrano le energie [di qui l'idea di un'“estetica energetica”: WARBURG [1926-1929 T] 2001, p. 555] in grado di riscuotere l'etica e la filosofia dal loro torpore. Come una propizia tazza di caffè. O di acqua di palude.

Una mitologia acquatica attraversa infatti quella che è la “conclusione di Mnemosyne”, il *Déjeuner sur l'herbe* di Manet [WARBURG [1928], p. 814: “la ricerca su Manet (conclusione di Mnemosyne) fa buoni progressi”]. Come i loro predecessori – i demoni delle fonti [CENTANNI 2004, in “Engramma” 36, e BORDIGNON 2004, in “Engramma” 32] nella cui postura “la mitologia naturale pagana ha espresso la condensazione della forza della natura (*Verdichtung der Naturkraft*), come agisce nell'acqua che stagna o che fluisce” – i protagonisti del *Déjeuner* sembrano infatti “venire a galla come una canna nell'acqua calma, e la domanda sul da dove e verso dove è accaduta loro [come un oggetto] nel processo di formazione che ha dato loro vita” [WIA, GC, lettera a Pauli del 14/02/1929, corsivo mio]. Ma sulle profondità opache a cui appartengono riverbera nei tre personaggi, come sulla palude di Keller, una luce, un raggio di conoscenza. Lucidi ed ebbri, un bicchierino di acqua di palude li ha appena lasciati “vinti nel corpo” e “vittoriosi nel pensiero” [WARBURG [1929 MM] 2008, p. 814]. Scuotimento e disincanto, era questa in effetti la rivelazione della palude di Mnemosyne. La palude stessa del resto – questa la rivelazione – non è che conoscenza. Un bere della conoscenza. Bere per ricordare.

English abstract

As it has been pointed out in the second half of the XXth century, *Mnemosyne* is an orphic divinity. There is actually an orphic theme in Warburg, which seems to show more precisely its meaning in the last years of Warburg's research.

Riferimenti bibliografici

BARALE 2010

A. Barale, *Discesa nello spazio misterico e 'spaccio delle tenebre': l'ultimo viaggio di Warburg in Italia* Discesa nello spazio misterico e 'spaccio delle tenebre': l'ultimo viaggio di Warburg in Italia, in “Engramma” 80, maggio 2010.

BORDIGNON 2004

G. Bordignon, L'espressione antitetica in Aby Warburg, in “Engramma” 32, aprile 2004.

CENTANNI 2004

M. Centanni, Ninfa impertinente, in “Engramma” 36, ottobre 2004.

CIERI VIA 2009

C. Cieri Via, *Perseo o l'«estetica energetica»: il tema dell'ascesa da Alessandro Magno a Giordano Bruno*, in *Aby Warburg e la cultura italiana*, Milano 2009.

COLLI 1977

G. Colli, *La sapienza geica*, vol. I, Milano 1977.

DESIDERI 2012

F. Desideri, *Intervista*, in *Psiche*. Rivista di cultura psicanalitica (intervista in www.psiche-spi.it).

KELLER 1890

G. Keller, *Gedichtfragment*, in *Samtliche Werke*, XV, 2, p. 194.

KELLER 1843

G. Keller, *poesia n. 40*, Schreibbuch Ms. GK 3, in *Historisch-Kritische Gottfried Keller-Ausgabe*, vol. 17.1, (versione elettronica in www.gottfriedkeller.ch).

PUGLIESE CARRATELLI 1974

G. Pugliese Carratelli, *Un sepolcro di Hipponion e un nuovo testo orfico*, in “La parola del passato” 29, Napoli 1974.

PUGLIESE CARRATELLI 1993

G. Pugliese Carratelli, *1993: Le lamine d'oro 'orfiche'*, Milano 1993.

VALÉRY [1926] 2011

P. Valéry, *Le retour de Hollande. Descartes et Rembrandt*, Lugano 2011.

WARBURG [1888-1903] 2011

A. Warburg, *Grundlegende Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdruckskunde*, ed. critica a cura di Susanne Müller; tr. it. di M. Ghelardi e G. Targia, Pisa 2011.

WARBURG [1924] 2008

A. Warburg, *Schicksalsmächte im Spiegel antikisierender Symbolik*, in A. Warburg, *Per Monstra ad Sphaeram*, a cura di D. Stimilli e C. Wedepohl, Amburgo 2008.

WARBURG [1926-1929] 2002

A. Warburg, M: *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, Torino 2002.

WARBURG [1926-1929] 2001

A. Warburg, T: *Tagebuch der kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, a cura di K. Michels e C. Schoell-Glass, Berlino 2001.

WARBURG [1926] 2008

A. Warburg, *Italianische Antike im Zeitalter Rembrandts*; trad. it. di M. Ghelardi, *L'antico italiano nell'epoca di Rembrandt*, in A. Warburg, *Opere*, vol. II, Torino 2008.

WARBURG [1929] 2008

A. Warburg, B: *Giordano Bruno*; trad. it. di M. Ghelardi, in A. Warburg, *Opere*, vol. II, Torino 2008.

WARBURG [1929] 2008

A. Warburg, MI: *Introduzione a Mnemosyne*, in *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, Torino 2002 e in A. Warburg, *Opere*, vol. II, Torino 2008.

WARBURG [1929] 2008

A. Warburg, MM: *Tra Manet e Mnemosyne*, in A. Warburg, *Opere*, vol. II, Torino 2008.

WIA: Warburg Institute Archive.

WIA, GC: General Correspondence.

Si ringraziano per la consultazione degli inediti gli archivisti del Warburg Institute Eckart Marchand e Claudia Wedepohl.

STEFANO BARTEZZAGHI

Atlante e le Cariatidi. *Nomen, omen, omenon*



Un'immagine dalla mostra *Wallpaper Cariatidi* di M. Dell'Angelo



Nomen: Cariatide.

Cariatide, da *karyâtis*, 'donna di Caria', perché a sostenere gli architravi vennero raffigurate le donne di Caria fatte prigioniere dagli Ateniesi [nota etimologica, Zingarelli 2009].

Wallpaper Cariatidi è la mostra personale che il 30 maggio 2012 l'artista Marta Dell'Angelo ha inaugurato alla galleria Le Case d'Arte di Milano. La prima parola del titolo allude alla tecnica scelta per l'unica opera esposta: quasi duemila fogli A4 appesi uno a uno, mediante chiodini invisibili, a una parete della galleria, per uno spazio di quasi quattordici metri in lunghezza e tre metri e mezzo in altezza. I fogli sono sovrapposti come polaroid di David Hockney a ricomporre, attorno a un imponente sfondo di bianco, una serie di figure di donna (tutte derivanti da opere precedenti dell'artista). È alla scelta del soggetto che si deve il secondo titolo, *Cariatidi*. La prima figura alla sinistra è quella di una donna che facendo la ruota sta arrivando al punto in cui sarà perpendicolare al suolo. Le altre donne sono poste in sequenza discendente, via via chine, accovacciate per fare pipì, distese, in una progressiva adesione al terreno. La donna in verticale ruota è l'anti-Cariatide: non è il peso della Terra che vuole schiacciarla, ma è la gravitazione che cerca di impedire che sospenda il proprio peso.

Nomen: Atlante.

Se i fogli appesi con chiodi al muro ci ricordano la tecnica praticata da Warburg per i pannelli del suo Atlante, è facile per altri versi instaurare un'altra relazione fra Cariatide e Atlante, come personaggi condannati, lei dagli uomini lui dagli dèi, a una funzione necessaria, onerosissima, punitiva di sostegno. Nel caso delle Cariatidi, sostengono architravi. Nel caso di Atlante, la volta celeste. In entrambi i casi, i personaggi sostengono ciò che di edilizio o di terrestre ci sovrasta. La cariatide maschio è anche detta *omenone*, *omenon*, nel dialetto milanese: il Palazzo degli Omenoni, nella via omonima, reca otto grandi figure di uomini scolpite nella facciata, in funzione di ornamento e sostegno. Stretto così fra il *nomen* e la figura imperiosa dell'*omenon* l'auspicio-*omen* sembra svolgere la funzione di una via di comunicazione fra linguaggio e immagine.

Omen

Il passaggio dal mito di Atlante all'omonimo format editoriale, ovvero il transito deonomastico dal nome proprio al comune, è infatti mediato proprio dalla figura. Scrivono Cortelazzo e Zolli nel loro *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana* [seconda edizione curata da Manlio e Michele A. Cortelazzo, Zanichelli, 1999, alla voce Atlante]:

Il nome ebbe la sua principale fortuna per indicare le raccolte di carte geografiche. Già sul frontespizio della prima grande raccolta italiana di carte geografiche, quella Lafrery, pubblicata a Roma nel 1546, figura l'Atlante mitologico che regge il mondo, ma fu il titolo di *Atlas*, la raccolta che Gerardo Mercatore cominciò a pubblicare a Duisburg nel 1585 e che il figlio completò nel 1595 che fece dare ben presto il nome di *atlante* a tutte le raccolte di carte geografiche.

In modo forse occasionale abbiamo però qui, come in un ralenti semisecolare, il passaggio dal mito preesistente alla figura iconica su un frontespizio [Lafrey 1546] e quindi alla figura linguistica (Mercatore padre e figlio 1585-95).

Convenzioni

Se il nome e la figura di Atlante (ma anche quello di Cariatidi) si trovano a svolgere una funzione emblematica e allegorica di ciò che nominano (un libro, un elemento architettonico) le carte contenute negli atlanti hanno una funzione rappresentativa di ordine diverso. Tramite convenzioni grafiche (in parte codificate proprio da Mercatore) rappresentano territori: confini, limiti tra terre e mari, elementi naturali - fiumi, monti, laghi - e insediamenti umani. Tipica convenzione, per le carte geografiche moderne, il colore di ogni stato. Atlante non è più un uomo che deve sostenere la volta celeste o il globo terracqueo. Ora è un prodotto dell'uomo, che racchiuderà in sé, nelle sue mappe, la registrazione grafica dei connotati geografici e la nomenclatura dei toponimi, idronimi, oronimi, ecc... (Abissinia, Irlanda, Svezia). Primo Levi ha dedicato all'Atlante una poesia giocosa:

IL PRIMO ATLANTE

Abissinia abissale, Irlanda iridata adirata,
Svezia d'acciaio azzurro,
Finlandia ultima fine d'ogni landa,
Polonia presso al polo, dal pallido color di neve.
Angolosa Mongolia mongoloide,
Corsica corsa di corsa, dito indice puntato
Contro il ritratto addome corsaro della Liguria.
[...]
Nessuna delle terre scritte nel tuo destino
Ti parlerà il linguaggio di quel tuo primo Atlante.
[LEVI 1984]

Levi gioca con le tre diverse convenzioni: il contorno grafico (la Corsica è un indice puntato); il colore distintivo degli stati sulla mappa (la Svezia è azzurra); il toponimo (allitterazione e paronomasia: Irlanda/iridata /adirata). Linguaggio verbale, linguaggio verbale figurato, linguaggio figurativo iconico, linguaggio figurativo simbolico: i quattro livelli si intersecano e si compenetrano.

Omenon

Nel passaggio dal nome alla sua immagine Atlante regge non più il Cielo ma la Terra, la Cariatide è posta a testa in giù. Marta Dell'Angelo ne capovolge l'icona, dandole non più una funzione di sostegno ma di donna-ruota, che sospinge col suo corpo il terreno ancora più in basso: una cariatide liberata e giocosamente vendicativa. A *Wallpaper Cariatide* l'artista ha abbinato il sonetto 44 di Shakespeare:

Se la pesante materia del mio corpo fosse pensiero,
l'avversa distanza non fermerebbe il mio cammino.

Ancora un viaggio mentale, ancora un corpo che si vuole alleggerire in un pensiero, ancora un cammino che si vuole istantaneo come quello dell'occhio che si sposta da un punto all'altro di una mappa.

Anche il nome-format *Wallpaper* è un gioco: c'è il muro, c'è la carta, ma non è la carta da parati che aderisce al muro come una pelle (così Levi descriveva anche le vernici, di cui si è professionalmente occupato per tutta la sua carriera di chimico). È carta quasi volante, appena ancorata da un piccolo chiodo, carta-plurale, frammenti regolari sovrapposti irregolarmente. Nel loro mutuo rapporto parole e figure continuano non solo a contaminarsi (esistendo parole-parola, parole-figura, figure-parola e figure-figura). La sequenza decrescente delle Cariatidi va forse affiancata a quella, invece, crescente che classicamente illustra l'evoluzione darwiniana. Su quest'ultima immagine, dopo essersi visto nudo e di profilo in uno specchio, Billy Collins ha fondato la sua poesia *L'idea di storia naturale a Key West*:

sembravo una di quelle *silhouette*
che mostrano l'evoluzione dell'uomo,
ma non proprio l'esemplare più recente.
Sembravo rappresentare uno stadio più primitivo,
non proprio la scimmia dalle spalle arrotondate
che trascina le nocche sul terreno,
ma neppure l'ominide del tutto eretto
pronto a mettersi addosso un vestito e dirigersi in ufficio.
Era qualcosa nel declivio della fronte
o la pancia allentata?
Era l'inizio della Grande Regression
come gli antropologi di domani la chiameranno?
[COLLINS 2011]

Collins si chiede "come sarebbe stato il profilo successivo nella sequenza". La risposta di Marta Dell'Angelo potrebbe essere quella di una donna che fa la ruota, Cariatide arrovesciata: non una regressione, ma un ribaltamento della prospettiva. Tenendo anche conto che giocando a leggere al contrario l'auspicio latino, da *omen* si ricava *nemo*.

English abstract

Italian artist Marta Dell'Angelo and great poets as Billy Collins, Primo Levi and William Shakespeare inspire an etymologic and combinatorial fantasy which intends to explore the origins of common names as *atlas* or *caryatid* and to understand their nature of names-figure and their implication within human species' paths.

Riferimenti bibliografici

COLLINS 2011

Billy Collins, *L'idea di storia naturale a Key West*, traduzione italiana di Franco Nasi, in *Balistica*, Roma 2011

LEVI 1984

Primo Levi, *Ad ora incerta*, Milano 1984

SHAKESPEARE

William Shakespeare, *Sonetti*, (a cura di A. Serpieri) Milano, 1991

MARCO BERTOZZI

“Un rapido schizzo in forma sferica”: Aby Warburg e lo schema del ciclo astrologico di Palazzo Schifanoia

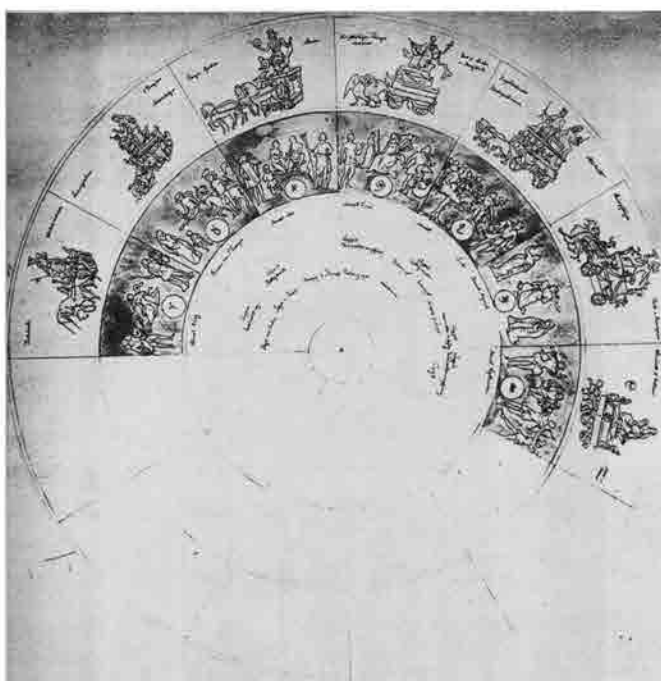


Figura 1. Aby Warburg: schema degli affreschi di Palazzo Schifanoia (disegno di Mary Hertz Warburg, 1911)

Scrivo questa noticina mentre Palazzo Schifanoia è ancora chiuso, perché inagibile a causa del terremoto. Quando avremo di nuovo il piacere di tornare nella mirabile Sala dei Mesi (forse, mi dicono, nel prossimo autunno/inverno) sarà certamente una grande festa per tutti... Per celebrare questo numero de “La Rivista di Engramma”, propongo un breve commento al disegno dello schema sull’ordinamento degli affreschi di Palazzo Schifanoia. Questa ricostruzione grafica compare già nel testo di Warburg su Schifanoia, pubblicato negli *Atti del X Congresso Internazionale di Storia dell’Arte* (1922) e si trova anche, in prima fila, nell’*Atlante della Memoria* (Tavola 27). Ma, prima di entrare in argomento, sarà opportuno fornire un breve riepilogo della storia che ci riguarda, cioè di come l’astrologia orientale abbia trovato così generosa ed entusiastica accoglienza nella Sala dei Mesi di Palazzo Schifanoia.

La Sala, di cui restano ancora integri sette scomparti, fu affrescata (per volontà di Borso d’Este) nel periodo 1469-1470. Il monumentale calendario astrologico era in origine formato da dodici scomparti, numero corrispondente ai mesi dell’anno e ai segni dello zodiaco. Gli scomparti sono ripartiti in tre fasce parallele: nella fascia inferiore degli affreschi è messa in scena la vita di corte ai tempi di Borso d’Este, il magnifico principe di Ferrara, rappresentato attraverso il manifestarsi della sua principale virtù, la giustizia; nella fascia mediana, ogni segno dello zodiaco, in posizione centrale, è accompagnato dalle tre enigmatiche immagini dei ‘decani’: nella fascia superiore, trionfano i grandi dèi dell’Olimpo greco, che hanno qui sostituito la tradizionale reggenza delle divinità planetarie.



Figura 2. Ferrara, Palazzo Schifanoia, Sala dei Mesi: Marzo, segno zodiacale Ariete

Punto di riferimento per l'interpretazione del ciclo pittorico resta, ancora oggi, il lavoro del grande storico della cultura Aby Warburg. Egli presentò al decimo congresso internazionale di storia dell'arte, svoltosi presso l'Accademia dei Lincei di Roma nel 1912, il suo memorabile contributo *Arte italiana e astrologia internazionale nel Palazzo Schifanoia di Ferrara*: tale relazione “costituì il momento culminante del convegno e della carriera pubblica di Warburg” [GOMBRICH [1970] 1983, p. 168]. Quattro anni prima, studiando il libro di Franz Boll, *Sphaera* (1903), Warburg era riuscito a identificare la prima delle inquietanti figure che compaiono nella fascia centrale degli affreschi. Era così ristabilito il contatto fra le descrizioni tramandate dalla letteratura astrologica e le enigmatiche immagini di Schifanoia.

In appendice al libro di Boll, una magistrale ricostruzione della cosiddetta *sphaera barbarica* di Teucro il Babilonese (I secolo a.C.), l'orientalista Karl Dyroff aveva aggiunto il testo arabo e la versione tedesca di un capitolo tratto dall'*Introductorium in astronomiam* dello scienziato e astrologo arabo Albumasar, considerato nel Medioevo e nel Rinascimento una delle più grandi autorità in campo astrologico [BOLL 1903, pp. 482-539]. Nella sua *Introduzione*, composta a Bagdad intorno alla metà del IX secolo, si trovano descritte le immagini dei trentasei decani (i signori dei dieci giorni) secondo tre versioni: persiana, indiana e greco-tolomeica. Ciascuna di queste figure, di probabile origine egizia, occupa dieci gradi dell'eclittica zodiacale. Non si tratta, tuttavia, di una semplice unità di calcolo: con il termine “decano” si deve intendere una figura di origine divina, in cui si riflettono gli attributi di stelle e costellazioni che transitano (si levano e tramontano) in quella definita sezione di spazio celeste. (La levata eliaca di una particolare stella indicava la fine della notte e l'inizio del nuovo giorno; dopo dieci giorni,

subentrava un'altra stella a svolgere la medesima funzione. Sulla storia dei decani, cfr. GUNDEL 1936 e BERTOZZI 1999; sugli aspetti astronomici, si veda il recente studio di GADRÉ 2008).

Leggendo il testo di Albumasar, Warburg riuscì a trovare, proprio nella descrizione della sfera indiana, la traccia che lo riconduceva all'immagine del primo decano dell'Ariete di Schifanoia, il celebre "*vir niger*" (che egli identificò, sia pure discutibilmente, con la costellazione greca di Perseo): "Gli indiani affermano che in questo decano si leva un uomo di carnagione scura, dagli occhi rossi, di alta statura, forte coraggio ed elevati sentimenti. Egli porta un'ampia veste bianca, cinta in mezzo da una corda; è adirato, sta dritto, custodisce e osserva" [BOLL 1903, p. 497; WARBURG, [1912] 1999, p. 90]. Secondo la versione latina di Johannes Hispalensis (1133), quella che più si avvicina all'immagine ferrarese, si tratta di un "*vir niger, rubeis oculis et magni corporis, fortis et magnanimus indutus lintheo laneo albo, precinctus in suo medio fune, et est iratus stans super pedes suos*" [ALBUMASAR 1995-1996, vol. 5, t. 2, p. 216]. Il decano di Schifanoia, diversamente dal testo di Albumasar, indossa giacca e pantaloni bianchi stracciati e tiene, con la mano sinistra, un capo della corda annodata in vita. Nella tradizione che precede il trattato dello scienziato arabo, il decano è ancora armato e porta in spalla una scure bipenne, come risulta dal trattato dell'astrologo indiano Varāhamihira (VI secolo d.C.); [cfr. WARBURG [1912] 1999, p. 90; BERTOZZI 1999, p. 78 n. 46]. Nella Sala dei Mesi, la cui fonte deriva dalla sfera indiana di Albumasar, il "*vir niger*" è rimasto ormai privo dell'antico attributo.

Inoltre, Warburg ebbe modo di identificare anche l'erudito ispiratore degli affreschi. Adolfo Venturi aveva pubblicato una lettera di Francesco del Cossa a Borso d'Este, scritta in data 25 marzo 1470. L'artista, rivendicando in essa la paternità di "quili tri campi verso l'anticamera" (gli scomparti che si riferiscono ai mesi di marzo, aprile e maggio), si lamentava del trattamento a lui riservato dai responsabili dei lavori, cioè Pellegrino Prisciani "et altri", che lo avevano "apparagonato al più tristo garzone de Ferrara" (Venturi 1885, pp. 384-385). Un'attenta analisi di questa lettera, che attestava l'intervento del Cossa nei primi tre scomparti della Sala, diede dunque l'opportunità a Warburg di mettere in evidenza la figura di Pellegrino Prisciani, astrologo, bibliotecario e storiografo degli Estensi [ROTONDÒ 1960; BERTOZZI 2011].

Egli, in una lettera del 27 ottobre 1487 (che Warburg pubblicò in appendice al suo saggio) scriveva a Eleonora d'Aragona, duchessa di Ferrara, che se ella intendeva vedere esauditi i suoi desideri, doveva pregare durante la ormai prossima e favorevole congiunzione di Giove con il *caput draconis* (il nodo ascendente della luna, punto d'intersezione dell'eclittica con l'orbita lunare). Prisciani, per questo responso, si richiamava all'autorità indiscussa di alcune grandi figure della tradizione astrologica: Albumasar, Pietro d'Abano e Manilio [WARBURG [1912] 1999, pp. 109-111]. Proprio a Pietro d'Abano è attribuita una sistemazione latina (1293) di Albumasar, mediata dalla versione ebraica di Ibn Ezra, e il poema di Manilio (*Astronomica*, II, vv. 439-447) è la fonte certa dello zodiaco olimpico di Schifanoia, l'unica a proporre la *tutela* della coppia Giove-Cibeles per il mese di luglio (che ha come segno zodiacale il Leone). Dunque, Pellegrino Prisciani poteva essersi basato sulle stesse autorevoli fonti quando, circa vent'anni prima della lettera, aveva predisposto la complessa tessitura degli affreschi.

Tuttavia, è bene aggiungere, non è stato finora possibile rintracciare un'unica lista di decani, che trovi plausibile corrispondenza con la serie delle ventuno immagini superstiti di Schifanoia [JAFFÉ [1932] 1999; LIPPINCOTT 1994]. In effetti, bisogna fare appello a una numerosa serie di versioni e compendi latini di Albumasar o al trattato di magia talismanica *Picatrix*, per trovare descrizioni parallele a quelle dei decani di Ferrara (il testo arabo di *Picatrix*, composto verso la metà del secolo XI in terra di Spagna, venne fatto tradurre in castigliano da Alfonso 'el Sabio' nel 1256 e si diffuse in Occidente attraverso una versione latina; [BERTOZZI 1992]).

Questo significa che l'erudito consigliere-astrologo degli artisti di Schifanoia disponeva di un compendio oggi perduto, oppure ne aveva compilato uno per l'occasione, senza scegliere un'unica lista di decani, ma selezionando di volta in volta le figure da illustrare sulle pareti della

Sala. In questo caso, l'ideatore del programma doveva avere a disposizione una ricca biblioteca di manoscritti, specializzata in decani... Eppure, nelle biblioteche degli Estensi non si registrano tracce evidenti di questa speciale documentazione astrologica.

Le ampie indagini, svolte in precedenza, ci hanno comunque consentito di risalire all'origine stellare dei decani di Schifanoia, decifrando le stratificate incrostazioni di cui li avevano rivestiti le varie tradizioni astrologiche, incontrate nel corso di secolari e avventurose migrazioni [BERTOZZI 1999, pp. 38-71; BERTOZZI 2002 e BERTOZZI 2008, pp. 97-127].

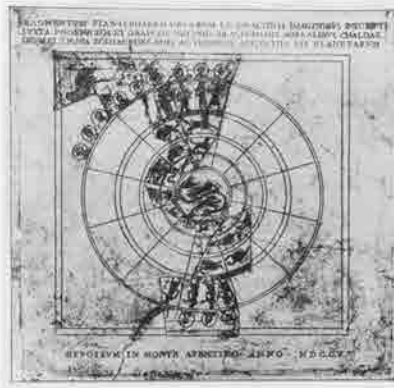


Figura 3. Tabula Bianchini, Parigi, Louvre

Torniamo ora allo schema di Warburg. Il disegno dello schema, definito come *sphaera* Prisciani, è opera di Mary Hertz Warburg: l'originale, ritrovato negli Archivi dell'Istituto Warburg, venne esposto a Ferrara in occasione della mostra organizzata a Palazzo Schifanoia (FRATUCELLO, KNORR 1998). Lo stesso Warburg riconobbe, sia pure in forma privata, che proprio la moglie Mary si era assunta il compito di disegnare "l'*Armonia della Sfera* della Villa Schifanoia del Duca Borso" [FRATUCELLO, KNORR 1998, pp. 60-63]. Warburg intendeva affermare, con assoluta determinazione, che (anche sotto mentite spoglie) i decani indiani di Albumasar dovevano comunque finire per rivelare la loro 'anima' greca. Pellegrino Prisciani aveva trattato con grande rispetto il senso 'armonico' della cosmologia greca, mettendolo in rapporto con il 'barbarico' ordinamento dei trentasei decani di origine egizia.

Se prendiamo in considerazione, con un rapido schizzo, la trasposizione dell'intero ciclo ferrarese in forma sferica, allora salta agli occhi che la triplice striscia pittorica di Palazzo Schifanoia è effettivamente un sistema sferico trasferito su superficie piana, dove il modello sferico di Manilio si mescola a quello della tavola Bianchini. Il nucleo centrale della sfera terrestre è simboleggiato dal calendario illustrato della corte e dello stato del duca Borso. Nella fascia più alta si trovano, conformemente alla credenza di Manilio, le dodici divinità olimpiche protettrici dei mesi. A Ferrara esistono ancora: Pallade, Venere, Apollo, Mercurio, Giove-Cibebe, Cerere e Vulcano. Manilio ha attribuito la reggenza dei dodici mesi a dodici divinità, invece che ai pianeti, e le ha venerate in quanto tali. A Ferrara tale teoria cosmologica viene mantenuta nella sua idea fondamentale. [...] La sfera zodiacale è comune a Manilio, al planisfero Bianchini e al ciclo dei mesi di Palazzo Schifanoia, anche se, grazie alla elaborazione del sistema dei decani, che nella tavola Bianchini è intercalato come una regione particolare fra le stelle fisse e i pianeti, la sfera di Prisciani ha la stessa natura cosmologica della tavola Bianchini, poiché i decani indiani di Albumasar, che a Ferrara governano la fascia mediana degli affreschi, ci rivelano – certo dopo un'auscultazione minuziosa – che batte un cuore greco sotto il mantello a sette strati da viandante di questi pellegrini, molto provati dalle epoche, dai popoli e dagli uomini [WARBURG [1912] 1999, pp. 99-100].

Il tentativo di mescolare la cosmologia di Manilio con quella della tavola Bianchini ebbe come risultato di capovolgere l'orientamento del ciclo pittorico, una svista che rendeva poi difficile cogliere il perché del doppio senso degli affreschi. Ricordiamo che, a Palazzo Schifanoia, i mesi e le costellazioni zodiacali procedono da destra verso sinistra, mentre i decani sono ordinati da sinistra a destra. Quali sono le ragioni di questo duplice orientamento? È una domanda che mi sento rivolgere spesso, di recente anche in occasione delle tre giornate di alti studi su *I molti Rinascimenti di Aby Warburg*, organizzate dall'Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara nella

Sala dei Mesi (16-18 febbraio 2012), per celebrare il centenario della relazione di Warburg all'Accademia dei Lincei (per maggiori dettagli su quanto segue, si rinvia a Bertozzi 2012).

La visione di questo contrastante percorso suscita sempre qualche meraviglia, anche perché si ha l'impressione che ci sia qualcosa di confuso. Difficile, tuttavia, pensare che Pellegrino Prisciani, l'erudito ideatore del ciclo pittorico, si fosse così clamorosamente sbagliato nell'indicare agli artisti l'inverso ordinamento di segni zodiacali e decani. Naturalmente, vi può essere una intuitiva (quanto semplice ed efficace) spiegazione del perché i decani siano posti, in sequenza di tre per ogni segno, da sinistra a destra: potrebbe trattarsi di un effetto simile a quello di una fotografia stampata alla rovescia, frutto della nostra direzione di lettura (anche delle immagini) destrorsa, rispetto a quella araba, che è orientata in senso contrario. A Ferrara, "il capovolgimento della direzione dei decani [...] non sarebbe quindi altro che il risultato di una trascrizione di fonti intermedie arabe fatta da europei" [HÜBNER 1999, p. 11].

Non è certo strano che mesi e segni dello zodiaco, a Schifanoia, siano orientati da destra a sinistra, dato che seguono l'apparente rivoluzione annuale del sole, che procede da ovest a est, dunque in senso antiorario. Mentre, al contrario, l'apparente percorso quotidiano di rotazione del sole procede da est a ovest, cioè da sinistra a destra, se osserviamo il cielo con lo sguardo volto a mezzogiorno [HÜBNER 1999, p. 10]. Ma, allora, se stelle e costellazioni rappresentate dalle figure dei trentasei decani dell'anno solare accompagnano i segni zodiacali, i decani stessi dovrebbero essere ordinati da destra a sinistra. Sarebbe astronomicamente 'logico' trovare il primo decano dell'Ariete subito dopo i Pesci e non vicino al Toro, come accade a Schifanoia.

Infatti, proprio così risulta dalle testimonianze iconografiche dei decani egizi, sia dal frammento della *tabula* Bianchini [BOLL 1903, pp. 299ss.] che dalle tavolette astrologiche d'avorio ritrovate a Grand, nei Vosgi [ABRY 1993 e 2002]. La tavola Bianchini è costituita da una lastra marmorea di età imperiale, scoperta a Roma sull'Aventino, all'inizio del Settecento, e donata da Francesco Bianchini all'Accademia di Francia, oggi al Louvre. L'ormai noto "*vir niger*", che porta in spalla una scure bipenne, inizia (come primo decano dell'Ariete) la serie delle tre figure, cominciando da destra.



Figura 4. Tavolette astrologiche di Grand (Vosgi): i tre decani dell'Ariete

Inoltre, nell'anello sovrastante i decani, si affacciano (all'interno di un cerchietto) le *facies* delle

sette divinità planetarie, che ne assumono il 'volto', secondo una determinata sequenza (Marte, Sole, Venere, Mercurio, etc.; [BERTOZZI 1999, pp. 30-31]. Oltre che della frammentaria tabula Bianchini, disponiamo ora anche delle tavolette astrologiche appena menzionate (risalenti all'inizio o alla metà del II secolo d.C.) ritrovate alcuni anni fa nel sito archeologico di Grand, nel nord-est della Francia. Nelle *tablettes astrologiques de Grand*, compare – come primo decano dell'Ariete – il solito “*vir niger*”, anch'egli armato di ascia bipenne, che tiene sollevata con entrambe le mani.

L'inversione dell'ordinamento dei decani, da destra a sinistra, è considerata da Kristen Lippincott un buon indizio per dimostrare come la fonte di Schifanoia fosse essenzialmente visiva, pensando, per esempio, alle illustrazioni dei decani che possiamo vedere nel manoscritto del *Picatrix latinus* conservato presso la Biblioteca Jagellonica di Cracovia, dove i decani sono ordinati da sinistra a destra [BERTOZZI 1999].

Il parallelo ci permette davvero di immaginare come fu realizzato il ciclo di Schifanoia. Chi supervisionò gli affreschi deve aver presentato una serie di schizzi veloci, tre divinità su ciascuna pagina, e deve aver distribuito tali pagine a ciascun artista. Gli artisti devono aver considerato quelle pagine veri e propri fogli di istruzioni e copiato alla lettera, sulla stessa pagina, l'ordine degli dei-decani da sinistra a destra, ignorando che questi ultimi avrebbero invece dovuto corrispondere al generale schema cosmologico della sala [LIPPINCOTT 1994, pp. 187-188].

Secondo la tradizione indiana, attestata da *Picatrix*:

Ascendit in prima facie Arietis homo habens oculos rubeos magnamque barbam et pannum lineum album convolutum, faciens gestus magnos in incessu sicut coopertus magna clamide alba ac fune precinctus, stans in uno pede ac si aspiceret quod tenet ante se. Et ascendit in 2 facie Arietis mulier clamide cooperta linea, rubeis vestibus induta, unum tantum habens pedem [...]. Et ascendit in 3 facie Arietis homo colore albo et rubeo, capillos rubeos habens, iratus et inquietus, habens in dextra ensem et in sinistra perticam, vestibus rubeis indutus [...] [*Picatrix latinus*, II, 2, 1986, pp. 33-34].

Lo stesso ordinamento sinistra-destra, illustrato nel *Picatrix latinus* di Cracovia, corrisponde a quello delle *facies* planetarie dell'*Astrolabium planum* di Johannes Angelus, opera che deriva probabilmente da un manoscritto di Pietro d'Abano [BERTOZZI 1999].

Sappiamo che l'apparente rotazione quotidiana del sole, accompagnata dai decani, è stata fondamentale nell'astronomia egizia per la suddivisione della giornata in 24 ore. In questo caso, i decani rappresentavano le 36 frazioni di quaranta minuti di ciascun giorno [NEUGEBAUER 1974, pp. 106ss.]. È possibile ipotizzare che Pellegrino Prisciani (esperto astronomo, astrologo ed erudito ideatore del programma pittorico di Schifanoia) volesse indicare, attraverso il doppio e contrario percorso di segni zodiacali e decani, il legame tra la rivoluzione annuale del sole con il suo movimento quotidiano di rotazione?

In realtà, come ha opportunamente suggerito Ornella Pompeo Faracovi:

questo intreccio è quanto di più familiare agli astrologi, usi a proiettare sul medesimo piano lo spostamento antiorario del Sole in rapporto alla successione dei segni zodiacali, e l'ascensione giornaliera dei pianeti e dei segni che sorgono e tramontano in senso orario. È dunque tutt'altro che improbabile che questa familiarità abbia guidato Pellegrino Prisciani nel disporre le istruzioni per gli esecutori degli affreschi di Schifanoia: si tratta di una delle molte piste di ricerca rispetto alle quali la padronanza della tecnica astrologica può rivelarsi strumento prezioso nelle mani degli storici della cultura [POMPEO FARACOVI 2000, pp. 241-242].

Erano forse queste le “consapevoli” indicazioni fornite da Prisciani ai frescantì della Sala? L'ipotesi potrebbe essere rafforzata dalla possibilità di interpretare gli affreschi ferraresi come un monumentale oroscopo illustrato di Borso d'Este, la cui nomina ducale, da parte del pontefice, era allora imminente. Tale eventualità, esclusa da Wilhelm Gundel (BOLL, BEZOLD, GUNDEL [1917] 1966, pp. 150-151), è stata ora ripresa in considerazione, con buoni argomenti, da Manuela Incerti (2010): un tentativo di ricerca che merita di essere attentamente valutato e approfondito. Il ciclo astrologico di Palazzo Schifanoia rappresenta davvero uno straordinario capolavoro, che continuerà sempre a meravigliarci e a interrogarci, simbolico enigma sorto all'aurora di quello che ci ostiniamo a chiamare Rinascimento.

English abstract

The purpose of this paper is to write some notes on Warburg's “Diagram of the arrangement of the

frescoes at Palazzo Schifanoia". The diagram, made by Mary Hertz Warburg, was printed in the first edition of Warburg's well-known essay *Italian Art and International Astrology in the Palazzo Schifanoia, Ferrara* (1922).

Riferimenti bibliografici:

ABRY 1993

Les tablettes astrologiques de Grand (Vosges), a cura di J.H. Abry, Lyon 1993

ABRY 2002

J.-H. Abry, *Ancora sui decani? Nuovi elementi alla luce della bibliografia più recente*, in *Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dèi*, a cura di M. Bertozzi, Modena 2002, pp. 203-220

ALBUMASAR 1995-1996

Albumasar (Abū Mašār), *Liber introductorii majoris ad scientiam judiciorum astrorum*, a cura di R. Lemay, 9 voll., Napoli 1995-1996

BERTOZZI 1992

M. Bertozzi, *Geroglifici del fato. La magia dei talismani di Picatrix e l'astrologia di Palazzo Schifanoia a Ferrara*, in *Il talismano e la rosa. Magia ed esoterismo*, a cura di C. Gatto Trocchi, Roma 1992, pp. 119-129

BERTOZZI 1999

M. Bertozzi, *La tirannia degli astri. Gli affreschi astrologici di Palazzo Schifanoia*, Livorno 1999

BERTOZZI 2002

M. Bertozzi, *Il funambolo e la sua corda: Aby Warburg e il primo "decano" dell'Ariete*, in *Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dèi*, a cura di M. Bertozzi, Modena 2002, pp. 20-35

BERTOZZI 2008

M. Bertozzi, *Il detective melanconico e altri saggi filosofici*, Milano 2008

BERTOZZI 2011

M. Bertozzi, *Caput draconis: i consigli astrologici di Pellegrino Prisciani alle principesse d'Este*, in *La parola e l'immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, a cura di M. Arianì et al., vol. I, Firenze 2011, pp. 245-251

BERTOZZI 2012

M. Bertozzi, *A doppio senso: istruzioni su come orientarsi nelle immagini astrologiche di Palazzo Schifanoia*, in corso di pubblicazione sul prossimo numero di "Aisthesis", dedicato a "Per il verso giusto", a cura di A. Barale e A. Pinotti

BOLL 1903

F. Boll, *Sphaera: neue griechische Texte und Untersuchungen zur Geschichte der Sternbilder (mit einem Beitrag von Karl Dyroff)*, Leipzig 1903

BOLL, BEZOLD, GUNDEL [1917] 1966

F. Boll, C. Bezold, W. Gundel, *Sternglaube und Sterndeutung: die Geschichte und das Wesen der Astrologie*, Stuttgart 1966

FRATUCELLO, KNORR 1998

C. Frutucello, Ch. Knorr, *Il Cosmo incantato di Schifanoia. Aby Warburg e la storia delle immagini astrologiche* (guida alla mostra, Ferrara, Palazzo Schifanoia, 24 settembre-22 novembre), Ferrara 1998

GADRÉ 2008

K. Gadré, *Conception d'un modèle de visibilité d'étoile à l'oeil nu. Application à l'identification des décans égyptiens*, Thèse de Doctorat, Université Toulouse III 2008 (<http://thesesups.ups-tlse.fr/424/>)

GOMBRICH [1970] 1983

E.H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, [1970] tr. it. Milano 1983

GUNDEL 1936

W. Gundel, *Dekane und Dekansternebilder: ein Beitrag zur Geschichte der Sternbilder der Kulturvölker Glückstadt-Hamburg* 1936

HÜBNER 1999

W. Hübner, *Presentazione a M. Bertozzi, La tirannia degli astri. Gli affreschi astrologici di Palazzo Schifanoia*, Livorno 1999, pp. 7-13

INCERTI 2010

M. Incerti, *La dodicesima parte del cielo: da Schifanoia alla Ferrariae novae restauratio*, in *Mensura caeli. Territorio, città, architetture, strumenti*, a cura di M. Incerti, Ferrara 2010, pp. 161-180

JAFFÉ [1932] 1999

E. Jaffé, *Testi per l'analisi delle figure dei decani*, in M. Bertozzi, *La tirannia degli astri. Gli affreschi astrologici di*

Palazzo Schifanoia, Livorno 1999, pp. 112-127

LIPPINCOTT 1994

K. Lippincott, *Gli dèi-decani del Salone dei Mesi di Palazzo Schifanoia*, in *Alla corte degli Estensi. Filosofia, arte e cultura a Ferrara nei secoli XV e XVI*, a cura di M. Bertozzi, Ferrara 1994, pp. 181-197

NEUGEBAUER 1974

O. Neugebauer, *Le scienze esatte nell'antichità*, Milano 1974

PICATRIX 1986

Picatrix, *The Latin version of the Ghayat Al-Hakim*, a cura di D. Pingree, London 1986

POMPEO FARACOVÌ 2000

O. Pompeo Faracovi, *Recensione a M. Bertozzi, La tirannia degli astri. Gli affreschi astrologici di Palazzo Schifanoia*, "Bruniana & Campanelliana" 6, 1, 2000, pp. 240-242

ROTONDÒ 1960

A. Rotondò, *Pellegrino Prisciani (1435 ca.-1518)*, "Rinascimento" 11, 1960, pp. 69-110

VENTURI 1885

A. Venturi, *Gli affreschi del Palazzo di Schifanoia in Ferrara*, "Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le Prov. di Romagna" 3, 1885, pp. 381-414

WARBURG [1912] 1999

A. Warburg, *Arte italiana e astrologia internazionale nel Palazzo Schifanoia di Ferrara*, in M. Bertozzi, *La tirannia degli astri. Gli affreschi astrologici di Palazzo Schifanoia*, Livorno 1999, pp. 84-111

GIULIA BORDIGNON

“L’unità organica della *sophrosyne* e dell’estasi”

Una proposta di lettura della tavola 5 del *Bilderatlas Mnemosyne* *

Nell’Introduzione al *Bilderatlas Mnemosyne*, Aby Warburg offre una definizione sobria e funzionale del presupposto su cui è basata la propria opera, con un enunciato che pare quasi volerne minimizzare la portata pionieristica:

L’Atlante, nella sua base materiale di immagini, vuole essere innanzitutto solo un inventario delle preformazioni anticheggianti che caratterizzano, concorrendo a plasmare lo stile, la rappresentazione della vita in movimento nell’età rinascimentale [WARBURG *Einleitung* [1929] 2002; si veda il testo in lingua originale pubblicato in “Engramma” n. 28, novembre 2003; in “Engramma” (n. 1, settembre 2000) si veda anche la versione in italiano ridotta e commentata dell’*Introduzione*].

Le “preformazioni anticheggianti” a cui si riferisce Warburg costituiscono in effetti il punto di partenza per la comprensione dell’intero Atlante, e sono protagoniste delle tavole 4-8 di *Mnemosyne* (si veda in “Engramma” il percorso II dell’Atlante). Dopo le tavole introduttive A, B, C che riassumono i principi ermeneutici del *Bilderatlas*, e le tavole 1-3 relative ai principali strumenti di rappresentazione del cosmo nell’antichità (l’Atlante è *in primis* uno strumento di orientamento storico-culturale del *Bilderwelt* occidentale; si vedano il percorso alpha e il percorso I di *Mnemosyne* in “Engramma”), il discorso per immagini di Warburg cambia scala, e prende come oggetto di studio le *Pathosformeln*: i “gesti al grado superlativo” fissati in formule figurative nell’opera d’arte, nella quale dai tempi più remoti “interviene tutto il furore della personalità passionale fobica, sconvolta dal mistero religioso e impegnata a formare lo stile” [WARBURG *Einleitung* [1929] 2002]. Oggetto di tavola 5 sono le preformazioni che veicolano il “pathos della distruzione” (giusta gli appunti warburghiani per tavola 41) nelle sue molteplici declinazioni, che secondo Warburg sono fissate dall’antichità in specifiche figure del mito e in precisi media figurativi, destinati a riemergere per la propria efficacia espressiva nella “rappresentazione della vita in movimento” dei secoli successivi.



Bilderatlas Mnemosyne, tavola 5 dalla cosiddetta “versione Daedalus” (1929).

Se ancora nel 1914 Warburg lamentava che le formule di pathos “non sono state né raccolte singolarmente né, tantomeno, vedute nella loro connessione”, l’Atlante rappresenta infine l’esito di un procedimento ermeneutico ormai perfettamente compiuto (a dispetto dell’incompletezza dell’*opus*), e l’apparente modestia nella definizione di *Mnemosyne* come “inventario delle preformazioni” dissimula in realtà la consapevolezza di aver portato un contributo profondamente innovativo nel panorama della storia dell’arte e in generale della storia della cultura, capace di chiarire finalmente come “una concezione del mondo antico diametralmente opposta a quella di Winckelmann risponda realmente allo spirito del Quattrocento” [WARBURG [1914] 1966, 1996, p. 306].

Nelle prime tavole, l’Atlante indaga la funzione anticaotica dell’opera d’arte come una sorta di valvola capace di dare sfogo ed espressione al rapporto tra l’individuo e il mondo: tale funzione va considerata, secondo Warburg, a partire dalle sue origini più oscure, e insieme va riconosciuta nelle sue manifestazioni più compiute, che lo studioso individua nel primo Rinascimento, l’epoca che diviene il nucleo incandescente dell’Atlante. Nel 1928 Warburg aveva segnalato l’opportunità per gli storici della cultura di “indugiare per un momento nelle sinistre stanze dei commutatori che trasformano le commozioni psichiche più profonde in figurazione artistica duratura” [WARBURG [1928] 1991; il testo di questo *Schlussübung* è ora disponibile in “Engramma” n. 56, novembre 2007 anche in traduzione italiana]. Ed è proprio da qui, nelle più profonde radici istintuali del pathos, che trovano innesco le tavole relative alle preformazioni – fra le quali tavola 5.



Cibele, bassorilievo in pietra della *Magna Mater* sul monte Sipylus presso Magnesia (oggi Manisa, Lidia), incisione, sec. XIX.

“Magna mater, Cibele”

In questo senso, l’immagine incipitaria di tavola 5 si presenta con uno statuto peculiare rispetto a tutte le altre immagini presenti nel pannello: la roccia scolpita del Monte Sipilo in Lidia, che rappresenta Cibele [anche se oggi l’interpretazione del soggetto risulta dubbia: EHERIGHAUS 2005], pare utilizzata da Warburg soprattutto in chiave antropologica, come simbolo della valenza archetipale della ‘Madre’: non si tratta infatti di un’immagine dotata di un valore artistico o estetico, quanto piuttosto di una arcaica icona con funzioni rituali legate al culto della Grande Madre, intesa, giusta la lezione di Bachofen, sia come principio primo di vita, sia come *persona funera*, grembo che, dopo la morte, accoglie in sé il corpo della creatura.

Scrivre Warburg:

La categoria primeva del pensiero causale è la maternità. La relazione tra madre e figlio mostra l'enigma di una tangibile connessione materiale radicata nel trauma profondamente perturbante della separazione di un essere vivente dall'altro [WARBURG [1923] 1970, 2003, p. 193].

All'immagine di Cibele come scintilla teoretica che collega tavola 5 con le tavole precedenti, relative alla concezione del mondo come segno (logico-scientifico) o come immagine (magico-religiosa), si aggancia nel montaggio la maggior parte delle altre figure del pannello: le madri per eccellenza del mito greco – Niobe, Medea, Demetra – sono presenti in tavola 5 a incarnare diverse – anche opposte – accezioni del “pathos della distruzione”.



Figlia di Niobe, dal gruppo scultoreo dei Niobidi, marmo pentelico, copia romana da originale greco del IV-I secolo a.C. (braccio destro aggiunto), Firenze, Galleria degli Uffizi.



- *Figlia di Niobe*, nota come *'Psiche'*, dal gruppo scultoreo fiorentino dei Niobidi, marmo pentelico, copia romana da originale greco di IV-I secolo a.C. (testa e braccia aggiunte), Firenze, Galleria degli Uffizi.
- *Figlia di Niobe*, nota come *'Amazzone Colonna'* o *'Ragazza che gioca a dadi'*, copia romana da originale greco del II-I secolo a.C. (braccio destro aggiunto), Roma, palazzo Colonna.



- *Pedagogos*, dal gruppo fiorentino dei Niobidi, marmo pentelico, copia romana da originale greco di IV-I secolo a.C. (testa e braccia aggiunte), Firenze, Galleria degli Uffizi.

- *Mirra in fuga*, pittura parietale, III secolo d.C., dalla Villa di Numisia Procula a Tor Marancia, Roma, Musei Vaticani, Sala delle nozze Aldobrandini.

“Madre derubata (Niobe, fuga e terrore)”

L'immagine culturale della Grande Madre scelta da Warburg non si presta infatti soltanto a fare da collegamento con le tavole precedenti, ma è anche il diretto punto di partenza della serie verticale a sinistra del montaggio: lo stesso Monte Sipilo in cui è collocata l'“icona” di Cibele, è anche, secondo la testimonianza di Pausania (I, 21, 3), il sito in cui è visibile il profilo di Niobe, trasformata in roccia e letteralmente pietrificata dal dolore per la perdita dei figli, uccisi per castigo divino. Le immagini disposte in verticale al di sotto della figura incipitaria fanno parte di un gruppo statuaria antico che rappresentava proprio i figli di Niobe – la “madre derubata” secondo gli appunti warburghiani, paradigma di sventura e di dolore fin dall'età antica (sul tema si veda in “Engramma” n. 99, luglio-agosto 2012, il contributo di Ludovico Rebaudo) – con il loro Pedagogos, colti ancora in fuga prima della morte per mano di Apollo e Artemide.

Le statue, conservate a Firenze e a Roma, per qualità artistica non potrebbero essere da un punto di vista formale più distanti dalla Grande Madre posta in apertura del pannello. Eppure proprio nelle loro posture fobiche di impotente difesa – lo scatto delle braccia alzate a schermirsi, il capo levato nel terrore, il panneggio in movimento – vediamo emergere l'ancestrale “trauma profondamente perturbante della separazione”: ma l'aspetto antropologico-istintuale risulta ormai perfettamente coagulato nella *Pathosformel* fissata dall'opera d'arte classica.

La medesima formula patetica dei figli minacciati di Niobe, con dettagli formali e posturali in tutto accostabili a quelli della prima Niobide e del Pedagogos in fuga, caratterizza anche l'immagine che chiude a destra la sezione verticale appena considerata, e che contemporaneamente si collega a quella che potremmo individuare come una seconda sezione verticale di tavola 5, dedicata alla figura di Medea. In basso nel pannello, accanto al Pedagogos dei Niobidi, vediamo infatti una pittura murale di III secolo d.C. raffigurante Mirra, l'eroina di origine assira che dal rapporto incestuoso con il padre Cinira/Theias concepisce Adone, ed è punita dagli dei per questo amore proibito con la trasformazione in albero, la mirra che da lei prende il nome. Non sarà forse superfluo notare che nel ciclo a fresco di “eroine amorose” di cui fa parte questa figura (dalla Villa di Numisia Procula a Tor Marancia, oggi conservata presso i Musei Vaticani) – accanto a Pasifae, Scilla, Canace, Fedra – l'unica raffigurata in movimento è proprio Mirra: in tutte le versioni del mito (Pseudo-Apollodoro, *Biblioteca* III.14.4.183-186; Igino, *Fabulae* LVII; Ovidio, *Metamorfosi* X, 298-524), la fuga della fanciulla per nascondere la colpevole gravidanza o per scappare all'ira del padre caratterizza in modo specifico la sua vicenda mitica. Nel lungo passo delle *Metamorfosi* ovidiane, che carica di pathos la figura, la

fuga di Mirra dura per ben nove mesi, tutto il tempo della gestazione, e si conclude solo nel momento in cui “tra la paura della morte e la stanchezza di vivere” (“inter mortisque metus et tedia vitae”: *Met.* X, 298) Mirra finalmente trova requie nella preghiera rivolta agli dei affinché facciano cessare i suoi patimenti. Il *pathos* del terrore si imprime dunque non solo nella postura dei figli di Niobe, ma anche in questa figura materna, che con Cibeles condivide la provenienza orientale e i culti di rigenerazione (legati in questa vicenda mitica alla ‘resurrezione’ del figlio Adone). E di origini orientali è anche Medea, la figura cui è dedicato in tavola 5 un altro percorso di lettura.

“Madre distruttiva. Donna furiosa (offesa)”



Storia di Medea, sarcofago romano, ca. 150 d.C., Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung.

Accanto alla figura della “madre derubata” incarnata da Niobe, il secondo tracciato del pannello – che segue di nuovo un andamento verticale nel montaggio – è incentrato sulla “madre distruttiva”, che nel mito trova la sua manifestazione in Medea, madre infanticida per antonomasia. La vendicativa maga della Colchide compare in alto nel pannello agitata dal *pathos* della distruzione, in un sarcophago romano che ripercorre i momenti salienti della sua vicenda mitica, giusta il dramma euripideo: Medea ha già causato la morte di Creusa, la nuova sposa dell’ex marito Giasone, che vediamo al centro del rilievo ancora in preda agli spasmi tutti ‘dionisiaci’ dell’avvelenamento; a destra l’eroina sguaina ormai la spada di fronte ai figlioletti intenti a giocare; e fugge infine sul carro solare con i cadaveri dei figli. Si tratta di una ‘fuga’ che è in effetti il trionfo e l’‘apoteosi’ di Medea, e che pure condivide, rovesciandola di segno, l’energia espressiva delle altre figure attanagliate dal terrore nella prima sezione del montaggio (Niobidi, Mirra).



- *Medea prima dell’assassinio dei figli*, frammento di pittura parietale da Ercolano, ca. 45-79 d.C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale.
- *Medea prima dell’assassinio dei figli*, affresco da Pompei, casa dei Dioscuri, ca. 62-79 d.C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale.

Eppure, nel pannello, Medea non compare soltanto nell’atto cruento e dinamico dell’omicidio

dei figli, ma nel momento che precede l'azione: in due affreschi da Ercolano e Pompei l'eroina, le mani già alla spada, per un momento si ferma trattenendo la sua furia, e osserva i figli anche qui impegnati a giocare, ignari del destino che li attende. Se, come afferma Warburg, "le impressioni fobiche abbracciano sul piano del linguaggio gestuale l'intera gamma delle emozioni, dalla prostrazione meditativa al cannibalismo omicida" [WARBURG *Einleitung* [1929] 2002], questa Medea 'meditativa' può altresì essere considerata una formula iconografica, una *Statusformel* (come già in "Engramma" è stato definito un tipo posturale che non 'scarica' ma domina l'energia emozionale: si vedano le proposte di lettura critica di tavola 39 e tavola 74) che, anziché esprimere il pathos, lo arresta nello "spazio mentale della ponderazione" (così Warburg negli appunti per tavola 73), in contrappunto alle altre immagini di terrore e di furia che nel pannello accerchiano le due immagini degli affreschi romani.

Nel montaggio di tavola 5 la sospensione emozionale praticata da Medea appare come una significativa 'parentesi': quasi una definizione *per figuram* di quello che Warburg nell'*Introduzione* all'Atlante definisce "lo spazio intermedio tra impulso e azione", oggetto della sua stessa "psychologische Geschichte" [WARBURG, *Einleitung* [1929] 2002].

Se è vero che l'Atlante vuole pienamente dimostrare la validità di una "concezione del mondo antico diametralmente opposta a quella di Winckelmann" – dal momento che "la nostra epoca ha appreso solo da Nietzsche a vedere Dioniso" [WARBURG [1908] 1970, 2003, p. 166] – Warburg sembra cercare qui anche un antidoto agli eccessi di una lettura troppo disinvolta dello stesso pensiero nietzschiano:

Dopo Nietzsche, per ravvisare l'essenza dell'antichità nel simbolo di un'erma bifronte di Apollo-Dioniso non occorrono più pose rivoluzionarie. Al contrario, l'uso quotidiano e superficiale di questa teoria dell'opposizione nel considerare le forme dell'arte pagana impedisce semmai che si intraprenda con serietà una comprensione dell'unitarietà organica della *sophrosyne* e dell'estasi nella loro funzione polare di coniare i valori limite della volontà d'espressione dell'uomo [WARBURG *Einleitung* [1929] 2002].

Ecco allora emergere in evidenza nel cuore del pannello, riprodotte in grandi dimensioni, le immagini di una Medea capace di farsi, almeno per un momento, apollinea. L'effimera compostezza della "madre assassina" è però per così dire conclusa e assorbita entro la *dynamis* che sprigiona dalle figure immediatamente circostanti, in particolare in rapporto alle formule che investono allo stesso modo la 'madre assassina' (Medea), la 'madre in fuga' (Mirra), e i 'figli in fuga' (Niobidi).



Morte di Penteo, affresco da Pompei, ca. 45-79 d.C., Pompei, Casa dei Vettii.



Morte di Orfeo, stamnos attico a figure rosse, nota come Vaso di Nola, 450-425 a.C., Paris, Musée du Louvre.

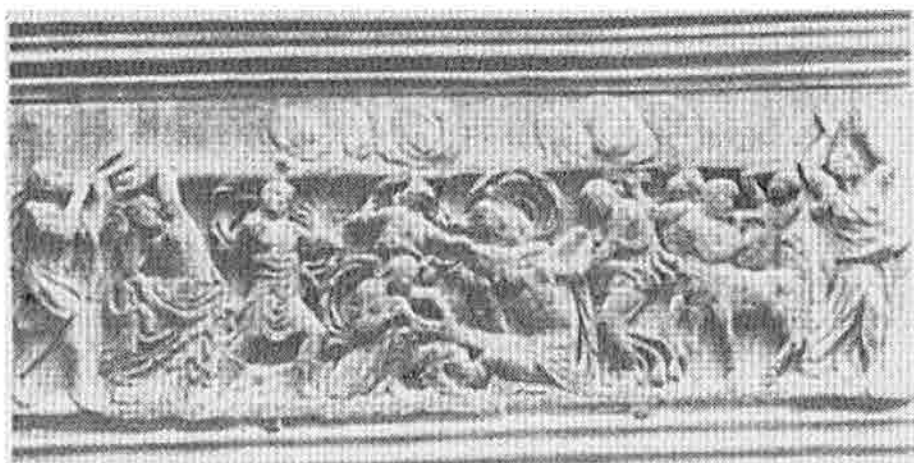


Tavola iconografica da: Aby Warburg, *Bilder zu dem Vortrag über Dürer und die italienische Antike*, Hamburg 1905:

1. *Morte di Orfeo*, frammento di una kylix attica, 470-460 a.C., Atene, Museo Nazionale.
2. *Morte di Orfeo*, stamnos attico a figure rosse, noto come 'Vaso di Nola', 450-425 a.C., Paris, Musée du Louvre.
3. *Morte di Orfeo*, stamnos attico a figure rosse, noto come 'Vaso di Chiusi', 450-425 a.C., disperso, già collezione Emil Braun.
4. Iacopo del Sellaio, *Orfeo ed Euridice*, pittura su cassone, 1471, Rotterdam, Museum Boijmans.



Morte di Penteo, dal sarcofago di Tito Camureno Myron, 150-160 d.C., Pisa, Camposanto



Morte di Penteo, sarcofago romano (con integrazioni moderne), 170-190 d.C., Roma, palazzo Giustiniani.



Licurgo acciuffa una menade, cratere a volute, marmo, 30-20 a.C., Roma, Musei Vaticani, Galleria dei Candelabri.

“Menade, Orfeo, Penteo. La testa afferrata (Menade, Cassandra, sacerdotessa! [tavola 6])”

Il pathos dionisiaco è infatti protagonista della tavola nei suoi poli opposti del furore e dell’annichilimento: l’atteggiamento passivo della vittima, così come quello attivo della donna in preda al furore. Esemplare di questo secondo aspetto, nella sezione centrale del montaggio, è la furia delle menadi seguaci di Dioniso, che esprimono il polo energetico del “cannibalismo omicida” nelle vicende mitiche di Penteo e Orfeo, antagonisti del dio e per questo puniti per contrappasso dalle baccanti in preda all’orgiasmo, mediante un selvaggio *sparagmos*. Nella rappresentazione artistica il pathos – nelle sue componenti attiva e passiva – coinvolge l’intero gruppo: le menadi invase, con le vesti agitate dalla frenesia dei movimenti, e con le braccia

levate per colpire o che ghermiscono per i capelli la vittima; la vittima in atteggiamento di difesa, con un ginocchio puntato a terra e le braccia levate a difendere il capo (come i Niobidi), oppure già annientata e raffigurata con le membra abbandonate.

Quella della baccante in preda alla furia orgiastica è una formula che Warburg aveva individuato già nel saggio del 1905 su *Dürer e l'antichità italiana*: nel pannello vediamo infatti appuntata come una 'citazione interna' proprio la prima tavola figurativa di corredo al saggio; le immagini dei vasi greci con la morte di Orfeo, ma anche le testimonianze figurative romane con la morte di Penteo, illustrano "il tipico linguaggio mimico patetico dell'arte antica, come la Grecia l'aveva elaborato per questa scena tragica" [WARBURG [1905] 1966, 1996, p. 196]. In un appunto schematico per la stesura dell'articolo, le linee a penna tracciate da Warburg connettono direttamente i media figurativi antichi – "*Vasen, Sarkophag, Wandmalerei*" – al nome di Euripide su un lato del foglio, e a quello di Dürer collocato in basso [WIA, III. 61.1, fol. 34; ora in HURTIG, KETELSEN 2012, p. 96].

Nelle raffigurazioni della morte di Penteo, il tema della 'donna furiosa' si intreccia con quello della 'madre assassina': nel mito la morte del principe di Tebe è causata proprio dalla madre Agave, convertita al culto dionisiaco e fatta menade. In questa sezione del montaggio compare anche una formula iconografica che ritorna nei successivi pannelli 6 e 7 dell'Atlante: è la *Pathosformel* dell'"acciuffare per la testa", che caratterizza sia la menade che afferra Penteo nell'affresco romano, sia la furia di Licurgo (mitico sovrano che come Penteo è ostile a Dioniso) che ghermisce una menade, e assume così, paradossalmente, una postura dinamica tutta dionisiaca. Si tratta di un'immagine collocata in posizione eccentrica rispetto alle altre figure di questa sezione, e che con tutta probabilità prelude – secondo quanto suggeriscono gli appunti warburghiani per questo pannello – alle preformazioni illustrate in continuità in tavola 6 (ratto, sacrificio, danza rituale).



Storia di Protesilaos e Laodamia, sarcofago romano, 170 d.C., Roma, Musei Vaticani, Galleria dei Candelabri.



22'. *Coburgensis*.

Morte di Alceste, disegno di un rilievo di sarcofago romano ora disperso (da Cannes, Villa di Faustina, 160-170 d.C.), dal *Codex Coburgensis*, fol. 44 (da Carl Robert, *Die Antiken Sarkophagreliefs*, Berlin 1897, III, 6, 22).



Morte di Alceste, disegno di un rilievo di sarcofago romano da Villa Albani, 150-175 d.C. (da Carl Robert, *Die Antiken Sarkophagreliefs*, Berlin 1897, III, 6, 23).



25. Rom, V. Adria.

Morte di Alceste, sarcofago di Gaius Junius Euhodus e di Metilia, 160-170 d.C., Roma, Musei Vaticani, Museo Chiaramonti.



Morte di Alceste, disegno di un rilievo di sarcofago romano da Villa Albani, 150-175 d.C., riproduzione grafica dal *Codex Coburgensis*, fol. 44 (da Carl Robert, *Die Antiken Sarkophagreliefs*, Berlin 1897, III, 6, 22).



Morte di Meleagro, disegno di un rilievo di sarcofago romano, 180-190 d.C., disperso, già Roma, Palazzo Barberini.

dal *Codex Coburgensis*, fol. 124 (da Carl Robert, *Die Antiken Sarkophagreliefs*, Berlin 1904, III, 96, 287).

“Lamento funebre (Figlio!)”

Non meno cariche da un punto di vista emotivo-espressivo sono le rappresentazioni collocate al polo opposto della furia distruttiva, ovvero le rappresentazioni del lutto e della trenodia nell'arte funeraria antica nell'ultima sezione verticale a destra nel montaggio. “L'orgia di uno sfrenato lamento funebre” secondo Warburg caratterizza infatti in chiave tutta dionisiaca i sarcofagi romani [WARBURG [1907] 1966, 1996, p. 242]; le manifestazioni fisiologiche degli eccessi del pathos dell'annichilimento – braccia levate, mani al volto o ai capelli, contrattura espressiva del viso – si esplicano con forza nelle scene di compianto, come già riconosceva la sapienza antica: “Dioniso e Ade sono lo stesso” (Eraclito DK A 123). Scrive ancora Warburg:

Nel lavoro degli umili scalpellini che ci è stato lasciato in eredità dalla istanza magniloquente o dalla tragica disperazione del mondo pagano, la dura pietra rallegra e addolora come una vivente danza di morte; qui la passione umana continua a vivere tra i morti nella sua immortalità, nella forma di un furioso desiderio di afferrare, o di essere travolti dalla passione; così che ognuno tra i posteri che sia dotato di cuore vibrante e di occhio sensibile deve inevitabilmente parlare nello stesso stile, ogni volta che sia scosso dalla coazione imperitura a dar sfogo ai suoi sentimenti [Grundbegriffe, *Notizbuch*, 1929, p. 3; cit. in GOMBRICH [1970] 1983, p. 213].

Il tema funebre è molto presente, infatti, in tavola 5: oltre che nel sarcofago con la storia di Medea, compare a chiusura della sezione dedicata alle ‘donne furiose’, nelle ultime due immagini dei sarcofagi con la morte di Penteo dilaniato dalla sua stessa madre. Dalla rappresentazione dello *sparagmos* dionisiaco per mano materna si passa, nell'ultima sezione verticale del montaggio a destra, a una serie tematicamente compatta di scene di compianto: il lutto per le figure di Alceste, di Protesilao e Laodamia, di Meleagro, assume nei fronti dei sarcofagi romani una forza espressiva esemplare.

Il tema del compianto in questa parte del montaggio è, ancora, sottilmente intrecciato con quello della ‘madre’: il lamento dei figli di Alceste al letto funebre dell'eroina fa da contrappunto alle figure spensierate dei figli di Medea nella prima sezione; il trasporto del cadavere di Meleagro e “la disperata trenodia pagana per l'adirato cacciatore” [WARBURG [1907] 1966, 1996, p. 243] rinviano a una vicenda mitica in cui, di nuovo, la donna che ha dato la vita all'eroe è anche responsabile della sua morte [Omero, *Iliade* IX, 529-99; Pseudo-Apollodoro, *Biblioteca* I, VIII, 1-3; Ovidio, *Metamorfosi* VIII, 273-546].



Ratto di Proserpina, frammento di sarcofago romano, 140-150 d.C., Roma, Musei Vaticani, Galleria delle Statue.



Ratto di Proserpina, sarcofago romano, 200-220 d.C., Roma, Musei Vaticani, Sala delle Muse.

“Passaggio: rappresentazione degli Inferi (ratto di Proserpina)”

In apertura e in chiusura della serie, il “furioso desiderio di afferrare” che anima l’approccio pagano alla morte trova concreta rappresentazione nella scena del *raptus ad Inferos* di Proserpina catturata da Ade: di nuovo, come nel caso delle Menadi con Orfeo o Penteo, si tratta di una *Pathosformel* duplice e ambivalente, che coniuga la *dynamis* dell’aggressore con quella della vittima che subisce la violenza (anche in questo caso si tratta di un tema che trova continuità in tavola 6, giusta gli appunti warburghiani).

L’ultima immagine che chiude questa sezione del montaggio tesse insieme i fili tematici e formali che abbiamo visto intrecciarsi in più disegni in tavola 5, e funge così da *explicit* dell’intero pannello: nel sarcofago che raffigura al centro il rapimento di Proserpina, vediamo a destra la dea Cerere/Demetra, che come Niobe è “madre derubata” della figlia, ghermita dal signore degli Inferi. Demetra, raffigurata su un carro trainato da *dracones*, assume la medesima postura di Medea: il dinamico trionfo proprio della “donna furiosa” diviene qui il concitato inseguimento della madre per riportare sulla terra, in vita, la figlia. L’ultimo filo tematico riannoda direttamente questa figura con l’immagine incipitaria di tavola 5: come Cibeles, anche Cerere/Demetra è figura della Grande Madre, promessa di eterna rigenerazione e di riscatto dal “trauma profondamente perturbante della separazione” della morte.



Giulio Bonasone, Giasone e Medea, acquaforte su rame, XVI secolo.

Tavola 5 oltre tavola 5: riemersioni delle formule di pathos dionisiaco

In questa sezione del montaggio, la metà delle immagini è stata inserita da Warburg non nel formato della riproduzione fotografica, ma in quello del disegno archeologico (in copie grafiche di età contemporanea ma anche in disegni tratti dal *Codex Coburgensis*, un taccuino datato alla metà del XVI secolo). La scelta di questo specifico supporto costituisce un dato significativo che apre al secondo livello di lettura della tavola: la capacità delle preformazioni anticheggianti di “plasmare lo stile” dell’arte del Rinascimento. In questa direzione, tavola 5 – e in generale le tavole 4-8 relative alle preformazioni – va soprattutto interrogata retroattivamente, considerando i montaggi collocati nel cuore dell’Atlante, e fin negli ultimi pannelli, i quali evocano le immagini delle prime tavole come ‘fantasmi’ che ricompaiono a distanza nella memoria figurativa della cultura occidentale (e nel *Bilderatlas Mnemosyne* che quella memoria mette in scena).

L’inventario delle *Pathosformeln* come strumento di ‘affondo’ storico risulta per altro immediatamente dichiarato mediante la presenza, già in tavola 5, di due opere di età rinascimentale. La prima è una incisione del XVI secolo di Giulio Bonasone che riproduce con (apparente) precisione il sarcofago di Medea: non sarà superfluo notare che l’artista – per una mancata identificazione della figura centrale del sarcofago, ma con piena comprensione della sua portata espressiva – attribuisce la postura fobica di Creusa morente a Medea, raffigurata all’acme del furore mentre si strappa i capelli [sull’“accordo con il senso dell’arte tombale pagana” dell’opera di Bonasone cfr. Warburg [1929] 1984, p. 42 e cfr. in *Mnemosyne* tavola 55; sulla centralità della figura di Creusa nei sarcofagi raffiguranti il mito di Medea si veda Zanker 2008, p. 82 sgg.].



Jacopo del Sellaio, *Orfeo ed Euridice*, pittura su cassone, ca. 1471, Rotterdam, Museum Boijmans.

La seconda opera d’arte moderna inserita in tavola 5 è un fronte di cassone dipinto nella seconda metà del XV secolo da Jacopo del Sellaio con la vicenda di Orfeo e Euridice. L’opera compare in effetti nel montaggio quasi *per incidens*, nella già citata tavola figurativa a corredo del saggio di Warburg del 1905 su Dürer: il cassone è utilizzato da Warburg per illustrare lo “stile misto inarmonico di osservazione realistica della natura e di imitazione idealizzante di celebri modelli antichi” che caratterizza nell’arte fiorentina del ‘400 la prima timida comparsa delle formule di pathos ‘all’antica’, rispetto alla loro piena accettazione da parte di artisti come Pollaiuolo o Donatello [WARBURG [1905] 1966, 1996, p. 197].



Morte di Alceste, dettaglio da un disegno di un rilievo di sarcofago romano ora disperso (da Cannes, Villa Faustina, 160-170 d.C.), dal *Codex Coburgensis*, fol. 44 (da Carl Robert, *Die Antiken Sarkophagreliefs*, Berlin 1897, III, 6, 22).



Trasporto del corpo di Meleagro, disegno di un rilievo da un sarcofago romano, 180-190 d.C. disperso, già Roma, Palazzo Barberini, dal *Codex coburgensis*, fol. 124 (da Carl Robert, *Die Antiken Sarkophagreliefs*, Berlin 1904, III, 96, 287).

A proposito dell'influenza dei rilievi pagani nell'arte del primo Rinascimento, Warburg sottolinea come gli artisti avessero iniziato a usare "motivi della scultura antica per raggiungere una trasformazione stilistica che intensificasse il movimento delle [...] figure. Il tentativo di un'analisi stilistica del genere è favorito dalla circostanza che ci sono conservati libri di disegni con copie di opere d'arte antiche [...] che facevano addirittura parte dello strumentario della bottega" [WARBURG [1914], 1966, 1996, p. 286]. L'inserimento in tavola 5 delle immagini dei sarcofagi antichi nel formato di disegni da taccuini 'archeologici' si configura dunque come esplicita allusione alle dinamiche della tradizione e all'uso postumo di queste immagini nell'arte rinascimentale, le cui figure "ubbidiscono [nella] loro patetica condotta all'autorità degli antichi riscoperti; hanno dovuto infatti imparare (come è dimostrabile appunto nei particolari in base ai libri di disegni) il loro stile vivacemente espressivo all'antica da veri sarcofaghi antichi formulanti il tragico pathos dei miti greci" [WARBURG [1914], 1966, 1996, p. 287].

Continua Warburg:

La disciplina ecclesiastica vietava le lamentazioni disperate; nei momenti di esaltazione e in quelli di depressione dell'esistenza umana, essa esigeva rassegnazione e dominio di sé. La gesticolazione scatenata del tutto, le grida, le mani levate al cielo, le carni tormentate, corrispondono esattamente [in un rilievo della cerchia donatelliana raffigurante la Deposizione] agli atteggiamenti dell'assemblea in tutto come la vediamo nelle raffigurazioni dei rilievi della pagana *conclamatio*. Ma quello che è strano, Cristo, portato come Meleagro, è adagiato in un sarcofago su cui è raffigurata Proserpina. Non ha importanza che l'artista conoscesse o no la leggenda in tutti i suoi particolari; egli sentiva l'essenziale: che qui, in questo sarcofago pagano, l'antico dolore per la morte di un uomo lotta per trovare la sua espressione, e che questa espressione, in questa formulazione commovente, significa un inestimabile incremento del linguaggio mimico dell'umanità. [Warburg [1914], 1966, 1996, p. 298]

Nell'Atlante i sarcofagi pagani con scene di compianto riemergono infatti come invisibili 'sovrimpressioni' mnestiche in tavola 42 [si veda il contributo di Didi-Huberman in "Engramma" n. 100]: non soltanto nei monumenti funebri della borghesia fiorentina gli artisti

del Rinascimento hanno imitato esattamente specifici modelli antichi raffiguranti la morte di Alceste o di Meleagro, ma l'episodio pagano del cordoglio per il giovane cacciatore che ha trovato la morte per volontà della madre diviene addirittura modello per la scena del trasporto e della lamentazione per il Figlio con la 'F' maiuscola, ovvero per l'iconografia del compianto sul Cristo morto, come lasciava già intendere l'annotazione tra parentesi "(Sohn!)" negli appunti di tavola 5.



- *Pedago*, dal gruppo fiorentino dei Niobidi, marmo pentelico, copia romana da originale greco di IV-I secolo a.C. (testa e braccia aggiunte), Firenze, Galleria degli Uffizi.

- Andrea del Castagno, *David scaglia il sasso contro Golia*, tempera su pelle, 1450 ca., Washington, National Gallery.

La scultura antica, scrive Warburg, "ha avuto l'effetto accademico di un manuale illustrato della espressione intensificata dell'uomo patetico", grazie al quale gli uomini del Rinascimento poterono imparare "lo stile giusto di come ci si debba muovere classicamente entro tutto l'ambito della vita umana" [WARBURG [1914], 1966, 1996, pp. 297 e 303]: il pathos della distruzione protagonista di tavola 5 riemerge nelle sue formulazioni attive e passive soprattutto nella tavola 41 di *Mnemosyne*, in cui ricompaiono menadi e madri assassine, mediante la "piena intuizione del dramma misterioso della leggenda dionisiaca, rivissuta realmente nello spirito" dagli intellettuali del Rinascimento, "in un'età che lottava per un'espressione più libera in senso proprio e in senso figurato" [Warburg [1905] 1966, 1996, p. 196].

Le immagini di tavola 41 con Medea e Orfeo (torna in questo pannello il cassone di Jacopo del Sellaio) si richiamano dunque esplicitamente alle preformazioni di tavola 5. Ma il pathos dionisiaco si sprigiona anche dalle figure della strega, di Cristo alla colonna, di David che scaglia il sasso contro Golia. Nell'immagine rinascimentale del giovane eroe biblico in cui "è fissato l'istante della terrificante tensione", secondo Warburg torna in vita la *dynamis* dei Niobidi: "nel passo di corsa sviluppa la veste di Davide, la mano è alzata con un gesto di difesa, il viso paurosamente eccitato. Mi sembra cosa fuori di dubbio che modello sia stata una figura come quella del Pedago delle Niobidi: la medesima posizione delle gambe, il medesimo gesto della mano, il medesimo panneggio fino al particolare della svolazzante cocca del mantello!" [WARBURG [1914] 1966, 1996, p. 297; su questa ipotesi interpretativa di Warburg si veda la nota di Monica Centanni in "Engramma" n. 25, maggio/giugno 2003].

Poiché "ogni epoca, in base allo sviluppo della sua visione interiore, può comprendere ciò che dei simboli olimpici è in grado di riconoscere", le preformazioni antiche che di volta in volta influenzano gli artisti di età moderna ne trascinano lo stile "nel circuito del linguaggio delle

forme, che è scosso da scariche di energia polare”. Le formule di *pathos* sono “engrammi tiasotici come cariche in equilibrio (come in una bottiglia di Leida) prima del loro contatto con la volontà selettiva dell’epoca” [*Grundbegriffe*, I, *Notizbuch*, 1929, p. 26, cit. in GOMBRICH [1970] 1983, p. 215] e possono cambiare di segno a seconda del campo energetico in cui tornano a riattivarsi: “I dinamogrammi dell’arte antica sono lasciati in retaggio in uno stato di tensione massima ma non polarizzata, rispetto alla carica energetica attiva o passiva, all’artista che può reagire, imitare o ricordare. È solo il contatto con la nuova epoca a produrre la polarizzazione. Questa può portare a un radicale rovesciamento (inversione) del significato che essi avevano nell’antichità classica” [*Allgemeine Ideen*, *Notizbuch*, 1927, p. 20, cit. in GOMBRICH [1970] 1983, p. 215].



Bertoldo di Giovanni, *Crocifissione*, bronzo, 1475 ca., Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

I pannelli 41 e 42 evidenziano come il *pathos* della distruzione e della sofferenza possa subire anche questa “inversione energetica” [sul tema si vedano: l’articolo del 1939 di Edgar Wind *The Maenad under the cross*; Forster 2002, pp. 27-28; il mio contributo *L’espressione antitetica in Aby Warburg* in “Engramma” n. 32, aprile 2004]: l’antica figura di Medea colta nell’attimo della sospensione dell’azione diviene figura della madre protettiva che vigila sui figli; lo *sparagmos* di Orfeo presta le sue forme a una guarigione miracolosa operata da Sant’Antonio; la menade che “brandisce la bestia dilaniata” rivive nella “Maddalena dolente sotto la croce [che] stringe convulsamente le ciocche dei capelli strappate in un orgiastico lutto” [Warburg [1914] 1966, 1996, p. 303], come per altro fa anche la Medea-Creusa dell’incisione di Giulio Bonasone in tavola 5.

Nelle tavole dell’Atlante che seguono i pannelli 4-8 la carica energetica delle preformazioni anticheggianti riattivate nella loro vita postuma è evidenziata nelle sue oscillazioni polari, e d’altronde fin dal 1914 Warburg aveva esortato a “guardare l’antichità quasi simboleggiata in una erma bifronte di Apollo e Dioniso. L’*ethos* apollineo germoglia insieme con il *pathos* dionisiaco quasi come un duplice ramo da un medesimo tronco radicato nelle misteriose profondità della terramadre greca” [Warburg [1914] 1966, 1996, p. 307].



Rembrandt, *Matrimonio di Giasone e Creusa*, illustrazione per il dramma di Jan Six *Medea*, acquaforte, 1648.

La figura femminile ‘signora della vita e della morte’, madre e menade, riappare già in tavola 38 ancora in uno stadio di ‘crisalide’ nelle fasi di sviluppo dell’accettazione dei modelli antichi, come inedita baccante nell’iconografia cortese della ‘punizione d’Amore’; nei pannelli 40 e 45 essa è la madre ‘furiosa’ che, rovesciando di segno la postura assassina di Medea, protegge invece i suoi figli in scene di battaglia o nella strage degli Innocenti; in tavola 47 riappare nelle forme dell’Angelo Custode ma anche della vendicativa Giuditta “cacciatrice di teste”; la sua figura si diffonde nell’arte europea mediante le opere di Mantegna e Dürer (incisioni con la punizione di Orfeo: tavole 49, 57); giunge all’*art officiel* di età barocca (tavole 72, 73, 76), in cui soltanto il linguaggio ‘inattuale’ di Rembrandt sa cogliere nuovamente nella figura di Medea lo “spazio mentale dell’avvedutezza”, mentre la *vague* dell’epoca esige espressamente l’eloquenza esasperata del “*pathos* dell’infanticidio” inserito in scene di battaglia.

Il processo di riemersione del temperamento antico nella rappresentazione della vita in movimento, d’altra parte, è uno spunto di riflessione che, come abbiamo visto, Warburg pone già nella stessa tavola 5: l’inserimento nel pannello dell’incisione di Giulio Bonasone che riprende il sarcofago di Medea sembra richiamare un momento in cui “la forza vitale [...] archeologicamente fedele” delle *Pathosformeln* risulta ormai pienamente “naturalizzata negli ambienti artistici” (Warburg [1905] 1966, 1996, p. 196), tanto che i personaggi del sarcofago pagano sono chiamati dall’artista a muoversi concretamente, ormai liberati dalla loro esistenza meramente marmorea, entro un paesaggio ‘veristicamente’ naturale. La piena riappropriazione dei valori espressivi dell’antichità, da parte degli artisti “liberti dell’antica mimica patetica [che] non si lasciavano più trattenere a una pia distanza” dal *pathos* pagano [Warburg [1907] 1966, 1996, p. 245], corrisponde a un meccanismo della tradizione che Warburg definisce come “perdita del ‘come’ della metafora” (cfr. appunti per le tavole 45, 49), e che

permette “attraverso un contatto sempre rinnovato con i monumenti del passato, il fluire della linfa dal sottosuolo del passato nelle forma classicizzanti, e di impedire così che le dinamiche e perciò adempite configurazioni lascino il luogo a dinamogrammi calligrafici” [Bayonne, *Notizbuch*, 1927, p. 82, cit in Gombrich [1970] 1983, p. 229].



Peter Paul Rubens, *Ratto di Proserpina*, olio su tela, 1636-1637, Madrid, Museo del Prado.

Ma le preformazioni di tavola 5 compaiono ancora nei pannelli 75 e 76: il tema del compianto funebre anticipa la contemplazione anatomica del corpo nei primordi dell'età della scienza; le immagini devozionali della Vergine che protegge il piccolo Gesù nel ritorno dal Tempio o durante la fuga in Egitto fanno rivivere anche nel Nord post-riformistico la cura affannosa dell'antica Niobe.

Nella terz'ultima tavola dell'Atlante - appena prima degli ultimi due pannelli che riprendono in chiave tutta attuale una possibile ridefinizione delle coordinate occidentali di sacro e profano, pagano e cristiano, antichità e modernità - per un'ultima volta compaiono gli “engrammi tiasotici” [Grundbegriffe, I, *Notizbuch*, 1929, p. 26, cit. in Gombrich [1970] 1983 p. 215] delle preformazioni antiche colte da Warburg nell'*imagerie* contemporanea. Di nuovo e per un'ultima volta in tavola 77 compaiono le preformazioni di tavola 5: la madre assassina, l'angelo, la menade come figure del *pathos* dionisiaco che erompe non solo nelle opere d'arte ma anche nella concreta vita in movimento del giorno d'oggi, non più fissata nella scultura in marmo ma catturata dallo scatto quasi casuale dell'apparecchio fotografico. Lo scarto che conduce dal *Nachleben* dell'Antico al *Leben* contemporaneo in ambito figurativo – “il tentativo, certo problematico, di una sinossi di senso della vita e di stile artistico” [Warburg [1907] 1966, 1996, p. 246] – è forse il lascito paideutico insieme più ‘classico’ e più temerario del metodo-Warburg: “Ogni coscienziosa analisi comparativa dell'influsso dell'antichità è anche un contributo all'autoeducazione dello spirito europeo” [Warburg [1908] 1970, 2003, p. 166].



MADONNA DEL SOCCORSO

Immagine devozionale della 'Madonna del soccorso', inizi XX secolo.

English abstract

In *Mnemosyne's* plate 5, the ancient repertoire of emotional precoinages of panic, defense, fury is embodied in mythical female figures starting from Cybele, the archetypal mother. In this panel the emotive formula of the fleeing woman is embodied by the Niobides and Myrrha. Plate 5 displays the images of both the dispossessed mother (Niobe) and the murderous mother (Medea), in her double-edged attitude of frenzy and self-restraint. Frenzied mothers and women are prominent figures in this montage, presented as Maenads in Pentheus' and Orpheus' myths. Plate 5 also introduces the theme of the descent to the underworld in exemplary mourning scenes for the death of Alcestis, Protesilaos, Meleager, and in the scene of the rape of Proserpina. All of these themes and figures are evoked as 'ghost-images' in the following plates of the *Atlas*, as 'revenants' from Antiquity to Renaissance art.

Sigle

AWO Aby Warburg, *Opere*, Torino 2008

GS *Gesammelte Schriften, Studien Ausgaben*, a c. di H. Bredekamp, M. Diers, K.W. Forster, N. Mann, S. Settis, M. Warnke, Berlin 1998

RPA A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, a c. di G. Bing, tr. it. di E. Cantimori, La Nuova Italia, Firenze [1966] 1996

WIA Warburg Institute Archive

Fonti

WARBURG [1905] 1966, 1996

A. Warburg, *Dürer und die italienische Antike*, "Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg, Oktober 1905", Leipzig 1906 (GS I, pp. 443-449, 623-625; *Dürer e l'antichità italiana*,

RPA, pp. 193-200; Renewal, pp. 552-558; AWO I.1, pp. 403-424)

WARBURG [1907] 1966, 1996

A. Warburg, *Francesco Sassetti's letztwillige Verfügung*, in *Kunstwissenschaftliche Beiträge August Schmarsow gewidmet*, Leipzig 1907 (GS I, pp. 127-158, 353-365; *Le ultime volontà di Francesco Sassetti*, RPA, pp. 211-246; Renewal, pp. 223-262, 451-466; AWO I.1, pp. 425-484)

WARBURG [1908] 1970, 2003

A. Warburg, *Die antike Götterwelt und die Frürenaissance im Norden und im Süden*, 1908 [WIA III.73], resoconto in "Mitteilungen des Vereins für hamburgische Geschichte" XXIX, 1909, p. 162 (resoconto in GS I, pp. 451-454, 626; Renewal, pp. 559-560, 731; *Il mondo degli antichi dèi e il primo Rinascimento al Nord e al Sud*, AWO I.1, pp. 499-504), cit. in E.H. Gombrich, *Aby Warburg: an Intellectual Biography*, The Warburg Institute, University of London, London 1970; tr. it. di A. Dal Lago, P.A. Rovatti, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano [1983] 2003, p. 166

WARBURG [1914] 1966, 1996

A. Warburg, *Der Eintritt der antikisierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance*, resoconto in "Kunstchronik" n.f. 25, 33, 8 maggio 1914 [WIA III.88], (resoconto in GS I, pp. 173-176, 367; Renewal, pp. 271-273, 468; *L'ingresso dello stile ideale anticheggiante nella pittura del primo Rinascimento*, RPA, pp. 283-307; tr. inglese in *Art History as cultural History. Warburg's Projects*, a c. di R. Woodfield, G+B Arts International, Abingdon, Marston, Amsterdam 2001, pp. 7-31; ed. rivista in AWO I.1, pp. 583-683)

WARBURG [1923] 1970, 2003

A. Warburg, appunti per la conferenza *Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika*, Kreuzlingen, aprile 1923 [WIA III.93], cit. in E.H. Gombrich, *Aby Warburg: an Intellectual Biography*, The Warburg Institute, University of London, London 1970; tr. it. di A. Dal Lago, P.A. Rovatti, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano [1983] 2003, p. 193

WARBURG *Allgemeine Ideen* [1927] 1970, 2003

Allgemeine Ideen, Notizbuch, 1927, p. 20 cit. in E.H. Gombrich, *Aby Warburg: an Intellectual Biography*, The Warburg Institute, University of London, London 1970; tr. it. di A. Dal Lago, P.A. Rovatti, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano [1983] 2003, p. 215

WARBURG *Bayonne* [1927] 1970, 2003

Bayonne, Notizbuch, 1927, p. 82, cit. in E.H. Gombrich, *Aby Warburg: an Intellectual Biography*, The Warburg Institute, University of London, London 1970; tr. it. di A. Dal Lago, P.A. Rovatti, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano [1983] 2003, p. 229

WARBURG [1928] 1991

A. Warburg, *Kulturwissenschaftliche Methode. Schlussübung*, appunti per il seminario invernale 1927-1928, febbraio 1928 [WIA III.113.6 e 113.4.1]; in B. Roeck, *Aby Warburg Seminarübungen über Jacob Burckhardt im Sommersemester 1927*, "Idea" 10, 1991, pp. 88-89; tr. it. *Sul metodo*, in "La Rivista di Engramma"; tr. it. di M. Ghelardi *Il metodo della scienza della cultura. Esercitazione finale*, in AWO I.2, pp. 911-918

WARBURG [1929] 1970, 2003

Grundbegriffe, I. Notizbuch, 1929, p. 3; cit. in E.H. Gombrich, *Aby Warburg: an Intellectual Biography*, The Warburg Institute, University of London, London 1970; tr. it. di A. Dal Lago, P.A. Rovatti, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano [1983] 2003, pp. 213-215

WARBURG [1929] 1984

A. Warburg, *Manet's "Déjeuner sur l'herbe". Die vorprägende Funktion heidnischer Elementargötter für die Entwicklung moderner Naturgefühls*, bozza di testo, 1928-1929 [WIA III.116]; prima versione del testo collazionata per il cosiddetto *Geburtsatlas*, a c. di G. Bing, E.H. Gombrich, F. Saxl, 1937 [WIA III.109]; tr. it. di G. Carchia, *Il "Déjeuner sur l'herbe" di Manet. La funzione prefigurante delle divinità pagane elementari per l'evoluzione del sentimento moderno della natura*, "autaut" 199-200, 1984, pp. 40-45

WARBURG *Einleitung* [1929] 2002

A. Warburg, *Einleitung*, bozza di testo introduttiva a *Mnemosyne*, giugno 1929 [WIA III.102.3-4]; prima versione del testo collazionata per il cosiddetto *Geburtsatlas*, a c. di G. Bing, E.H. Gombrich, F. Saxl, 1937 [WIA III.109]; *Einleitung zum Mnemosyne-Atlas*, in *Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst*, a c. di I. Barta-Fliedl, C. Geissmar-Brandt, Residenz Verlag, Salzburg-Wien 1992, pp. 171-173; tr. it. di G. Sampaolo in *Mnemosyne. L'Atlante della Memoria di Aby Warburg*, materiali a c. di I. Spinelli, R. Venuti, Artemide edizioni, Roma 1998, pp. 23-26 (traduzione qui utilizzata); versione del testo basata su P. van Huisstede, *De Mnemosyne Beeldatlas van Aby Warburg: een laboratorium voor beeldgeschiedenis*, Proefschrift ter verkrijging van de graad van Doctor aan de Rijksuniversiteit te Leiden, 3 dicembre 1992, in www.mnemosyne.org; (GS II.1, pp. 3-6; AWO II.1, pp. 3-5; AWO I.2, pp. 817-828); ed. critica in *Aby M. Warburg. Mnemosyne Materialien*, a c. di W. Rapp, G. Swoboda, W. Pichler, M. Koos, Munich-Hamburg 2006; ora in *Aby Warburg. Opere. Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, a c. di Maurizio Ghelardi, Torino 2002, pp. 3-5

Bibliografia critica

EHRINGHAUS 2005

Horst Ehringhaus, *Götter, Herrscher, Inschriften: Die Felsreliefs der hethitischen Grossreichszeit in der Türkei*, Mainz 2005

FORSTER 2002

Kurt W. Forster, *Aby Warburg cartografo delle passioni*, in Kurt W. Forster, Katia Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, Milano 2002, pp. 3-52

GOMBRICH [1970] 1983

Ernst Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Milano 1984

HURTTIG, KETELSEN 2012

Marcus Andrew Hurttig, Thomas Ketelsen (hrsgg.), *Die entfesselte Antike. Aby Warburg und die Geburt der Pathosformel*, Köln 2012

ZANKER 2008

Paul Zanker e Björn C. Ewald, *Vivere con i miti. L'iconografia dei sarcofagi romani*, Milano 2008

Nota

*Tavola 5 è stato il primo pannello del *Bilderatlas* analizzato nel 2000 dal Seminario di Tradizione classica coordinato da Monica Centanni. La stesura del presente saggio non sarebbe stata possibile senza il tenace lavoro di approfondimento sull'Atlante proseguito negli anni, i cui esiti trovano pubblicazione nella "Rivista di Engramma". In particolare su tavola 5 si vedano in "Engramma" i contributi:

Madre della vita, madre della morte. Figure e Pathosformeln

n. 1, settembre 2000

Mostra Mnemosyne, Venezia 2004 – Tipologie di preformazioni antiche 2. Dalla Magna Mater alla Mater dolorosa: figure femminili del pathos dionisiaco

n. 35, agosto/settembre 2004

Progetto Mnemosyne. Prototipo per una mostra sull'Progetto Mnemosyne. Prototipo per una mostra sull'Atlante Atlante di Aby Warburg: tavola 5

n. 35, agosto/settembre 2004; già in: n. 26, luglio/agosto 2003

MASSIMO CACCIARI

‘Zum Logos das Wort’. La parola al *logos*

Come ‘tradurre’ *logos*? La domanda tormenta da ben prima del Faust goethiano – e ogni volta sembra ricondurci faccia a faccia con l’Oscuro di Efeso, o almeno da quando il confronto con la ‘sapienza’ pre-socratica ha iniziato a svolgere un ruolo decisivo nella corrente della filosofia europea. Che in Eraclito esso non assuma quel valore logico-denotativo che si afferma già in Platone, sembra del tutto ovvio, e anche un po’ banale, ripetere. *Logos* diviene *espressione* di un pensiero concernente un qualcosa. Noi parliamo (*legein*) per determinare qualcosa che è, e chi non dice qualcosa che è non dice assolutamente niente (*Soph.* 237 c-e). Il dire è strettamente connesso al *to on*; il dire *significa* l’essere secondo i diversi significati che esso assume, ma non può non significarlo, pena il perdersi nel *ni-ente*, cioè cessare di essere *logos*. E perciò il primo dei significati dell’essere che esso predica sarà “evidentemente” *to ti estin* o la *ousia*, ciò che la cosa è nella sua essenza, l’essenza dell’ente, ciò che lo definisce nella sua differenza da ogni altro (*Metaph.* VII, 1028 a 15 ss.). Che una simile interpretazione ‘traduzione’ del *legein* del *Logos* in predicazione-manifestazione dell’essenza dell’ente, per cui il discorso stesso ha senso solo perché l’ente ha essenza, debba ‘dimenticare’ l’*etimo* della fatale parola, sembra anche facilmente intuibile. Le parole hanno una storia, che è fatta di memorie, trapassi e anche oblii. Siamo davvero certi di poter risalire simili correnti fino all’origine? O non è piuttosto ogni significato che esse assumono insieme termine e origine in sé?



Eraclito, in Raffaello, *La Scuola di Atene*, affresco, 1509-1510, Stanza della Segnatura, Città del Vaticano

Non vi è comunque affatto bisogno di convocare sapienze 'orientali' per scoprire nella 'occidentale' *ricerca* della sophia tracce e timbri diversi rispetto al nesso logico-ontologico che definisce il senso 'vittorioso' assunto dal *logos*. Queste tracce affondano nel linguaggio omerico, dove *logos* appare solo al plurale col valore di parole o discorsi, mentre *legein* indica il cogliere e il riunire, ma *e-leggendo*, e cioè scegliendo le cose da 'collegare' secondo un ordine o seguendo la loro affinità. Perché le cose così *e-lette* formino un insieme, esse non possono venire semplicemente ammassate; poiché scelte, esse *contano*, e come tali vanno *contate*. Da ciò l'idea del racconto, del *logos* che secondo un ordine bene afferrabile *dà ragione* delle cose che in sé ha raccolto e contato. *Logos* indica insomma l'*azione* di un raccogliere attento, capace di costruire un raccolto di enti diversi sulla base di un qualcosa a tutti *comune*. Nel *logos* si manifesta un'affinità tra enti che oltrepassa la loro im-mediata differenza, consentendone appunto una comune *custodia*. Allora, in *logos* non andrebbe ascoltato primariamente il significato di espressione verbale dell'essenza dell'ente, in ciò per cui esso differisce da ogni altro, ma quello del raccogliersi insieme degli im-mediatemente distinti. Con *logos* si aprirebbe il sentiero di un "pensare raccogliente" (Heidegger), per quanto esso appaia storicamente interrotto dal giudizio determinante-impositivo intorno all'essenza dell'ente. È questo il sentiero, come noto, su cui Heidegger vorrebbe ricondurre attraverso la sua *Er-örterung* dei frammenti eraclei.

A me pare che nelle traduzioni-interpretazioni heideggeriane si manifesti un'ambiguità di fondo, che forse si riflette in tutto il suo pensiero successivo al *Kant*. *Logos* indica originariamente il cogliere che *posa* (*legen*) insieme ciò che appare e custodisce ciò che così ha ri-posto, o il *porsi-innanzi* è già di ciò che si manifesta, il 'raccolto' *accade*, e sta a noi, a noi si *im-pone* soltanto di ascoltarlo e custodirlo? Il *legein*, il verbo del *logos*, l'*ergon* del *logos*, sta nel disvelarsi di ciò che da sé ci sta raccolto dinanzi, o è il *logos*-parola ad accogliere-raccogliere-custodire ciò che nel suo disvelarsi non è ancora 'raccolto'? Nella polemica contro ogni 'umanistica' metafisica della soggettività, sembra che il *logos*-linguaggio sia chiamato ad *ascoltare* ciò che il *logos* trae dal nascosto e lascia essere innanzi, e pone-innanzi.

Ma se il significato originario, che Heidegger attribuisce a *logos*, deve valere anche per il linguaggio, anche per quest'ultimo *legein* significherà l'*ergon* del raccogliere e-leggendo, contando. Non può darsi effettiva raccolta che nell'incontro tra l'accadere "a partire dalla disvelatezza" e il *logos* come "pensare raccogliente". L'accadere dovrà essere pensato secondo un *proprio logos* poiché, se esso fosse totalmente alieno da ogni 'comune', se si desse come sequenza di casi estranei a ogni *nomos*, e dunque neppure definibili come *un* molteplice, nessun Discorso potrebbe *imporsi* – ma, ad un tempo, il *logos* che nessun soggetto fa, che nessun Discorso impone, non può apparire che nel linguaggio. Il *logos*-linguaggio non custodisce qualcosa di già dato, ma partecipa pienamente della disvelatezza stessa. Ciò che il *logos* dice, lo dice tuttavia proprio in quel *legein* che lo ascolta. L'ascolto si realizza nel *legein*, altrimenti neppure sapremmo che è ascolto o che cosa l'ascolto ha ascoltato. Occorre perciò accordare le due dimensioni del *logos*, per cui l'una indica "ciò" che eccede o precede ogni "logica", ogni riduzione del termine a espressione determinante-denotativa, ma l'altra mantiene intatta la *en-érgeia* del dire come cogliere, discriminare, e-leggere raccogliere ciò che definisce comune.

Il commento di Eraclito può confortare questa linea interpretativa? Iniziamo dal primo frammento DK 22 B 1, che è certamente la solenne apertura dell'opera:

τοῦ δὲ λόγου τοῦτ' ἐόντος αἰεὶ ἀξύνετοι γίνονται ἄνθρωποι καὶ πρόσθεν ἢ ἀκοῦσαι καὶ ἀκούσαντες τὸ πρῶτον

toúe logou, "di questo *logos*" che è sempre (si smarrisce la forza di questo incipit se si collega *aei*, invece che con *logos*, con gli uomini *axynetoi*), gli uomini *axynetoi ginontai*, sono, ma sono per *genos*, per natura e per nascita, non lo 'divengono', incapaci di intenderlo, sia prima che dopo averlo *udito*. Da subito, i due termini-chiave: l'ascolto e lo *xynon*. Gli uomini non ascoltano il *logos* perché sono incapaci di intendere il Comune. Il loro dire è per natura impotente a cogliere il *cum*, a raccogliere, a *colligere*. Questo è il senso dell'*axynetoi* – negli

uomini manca la capacità di ascoltare il concatenante, l'aggiogante. Il loro dire non è *harmozein*, non conosce armonia, non la manifesta, non lascia che si riveli. Se fossero partecipi del Comune il loro stesso *legein* co-apparterrebbe al *logos* – e ora invece se ne distacca, come i loro *nomoi* si distaccano dall'Uno divino, dal *Nomos basileus* (cfr. DK 22 B 114). Il dire umano mancherebbe perciò in questo: che esso analizza-discioglie ciò che il Logos manifesta essere tutto armonizzato-aggiogato? che il dire *axynetos* “pecca” perché non è immediata espressione del Comune? Vediamo.

γινόμενον γὰρ πάντων κατὰ τὸν λόγον τόνδε ἀπειροῖσιν εὐκασί, πειρώμενοι καὶ ἐπέων καὶ ἔργων τοιούτων, ὁκοῖον ἐγὼ διηγέομαι.

Il brano prosegue enfatizzando ancora la grandiosità oracolare della sua prosa: “di questo *logos* che è sempre” e “pur generandosi tutte le cose secondo questo *logos*”, gli uomini sono sì *axynetoi*, ma tuttavia *peiromenoi*, fanno esperienza proprio di quelle parole e di quelle opere “che io, *ego*, vado esponendo” – ma la loro è un'esperienza *che sembra non trovare la via*, che finisce in una *aporia* (così mi piacerebbe poter rendere l'*apeirosin eikasi*: il loro apparire inesperti, *infinitamente inesperti*). Gli uomini ignorano ciò di cui fanno pure esperienza. Ma, allora, essi non sono senza contatto con lo *Xynon*! Certo, essi non *sanno* quello che dicono e fanno, ma ciò non toglie che le loro parole e le loro azioni sperimentino l'accadere di ogni cosa in conformità al *logos*. Pur inconsapevoli, le loro parole e azioni manifestano il *logos* – né potrebbero contraddirli, poiché *panta*, tutte le cose, e dunque la stessa *apeiria* dei mortali, deve essere *detta* dal *logos*. Vedono, anche se non sanno di vedere; parlano, anche se non sanno che il loro *legein* sta nella ‘luce’ intramontabile del *logos*. Essi non *ascoltano* ciò che pure odono. Come i mortali di cui parla il Prometeo di Eschilo prima dei suoi doni. Odono, ma non *obbediscono* al *logos*, che “io”, invece, ho così perfettamente ascoltato, da diventare in tutto partecipe.

E tuttavia, ripetiamo, nessuna astratta separazione è possibile. Un'esperienza del *logos* si dà comunque, anche per l'infinitamente *inesperto*. Anche il ‘dire’ del dormiente, di colui che si rivolge al proprio *idion*, ignorando lo *xynon*, anche chi non è giunto a intendere come sia *hen to sophon*, *una*, ben connessa nel suo essere-uno, la sapienza, che è “nocchiera” di ogni cosa attraverso ogni cosa (DK 22 B 41), non può non partecipare all'universale Connessione, non può non essere ‘raccolto’ nel *logos* – pena contraddire il *ginomenon gar panton*. Ma in che senso può effettivamente il *legein* dei mortali, i *doxasmata* dei quali sono trastulli di bimbo, aver-parte allo *xynon*? Come può esser parte dell'Armonia, se esso è piuttosto il ‘dire’ di un *nepios* (DK 22 B 79), e sembra perciò contraddirla? Basta affermare in generale che l'Armonia “più forte”, superiore a ogni visibile affinità, deve accogliere in sé, per valere come tale, il contraddittorio, l'opposto stesso? Ma questa Armonia non si genererebbe, allora, come appare necessario, dal gioco degli stessi contrari. Forse ci aiuta a decifrare il problema il seguito dell'incipit:

κατὰ φύσιν διατρέων ἕκαστον καὶ φράζων ὁκῶς ἔχει. τοὺς δὲ ἄλλους ἀνθρώπους λαμβάνει ὁκόσα ἐγερόθεντες ποιοῦσιν, ὁκῶσπερ ὁκόσα εὐδόντες ἐπιλαμβάνονται.

In che modo quell'Io che, dopo averlo bene ascoltato, ri-pete il *logos* lo va esponendo con azioni e parole? Egli distingue ciascuna cosa (*ekaston*) e le *insegna manifestandole* (*phrazon*) per come ciascuna è. Il differire appartiene dunque alla loro natura, è *kata physin*, le cose differiscono le une dalle altre fin dal loro nascimento; esporle-insegnarle secondo tale ‘ordine’ coincide con l'apprenderle e il coglierle secondo il *logos*. *Physis* si esprime nel *logos* – ma il *logos* la esprime proprio anzitutto mostrando diaireticamente il proprio di ciascuno degli enti. Il *logos* è il discorso sulla *physis*, che questa stessa pronuncia su di sé, ma *physis* si dice soltanto attraverso la parola di quell'ente capace di ascoltarla, che l'uomo può diventare. Ecco dove il discorso degli stessi ‘inascoltanti’ può, allora, collegarsi all'Armonia, allo *xynon*. Essi *dividono* e basta, essi separano astrattamente, ma la *diairesis* è tuttavia necessaria per attingere-vedere-toccare l'*hen to sophon*. Il ‘peccato’ dei mortali consiste nell'*assolutizzarla*. Il *legein* in armonia col *logos* deve senza dubbio ascoltare-osservare come le cose sorgono nella distinzione della loro natura. Ma se si arresta a questo punto compie un'esperienza (poiché sempre di autentica

esperienza si tratta) cieca, un'esperienza che non procede, la cui strada subito si interrompe, un'esperienza *inesperta* del *logos* della *physis*, che ci palesa come gli enti si armonizzano, si raccolgono in Uno nel loro stesso *polemizzare*. Il *logos* non esclude affatto il momento diairetico, il ruolo essenziale della distinzione, che è *kata physin*, ma esso appunto è momento dell'essere-insieme, del *Cum*, del manifestarsi dell'unità del tutto. Potremmo, anzi, affermare che il Logos, che dice *panta*, raccoglie-custodisce in sé proprio la singolarità dell'*ékaston*, ma cogliendone in uno 'ciò' che lo pone necessariamente in relazione col suo opposto. L'Armonia non si *impone* sull'ente come una astratta 'fatalità', come un assolutamente *altro* dall'ente, ma nasce, *kata physin*, appunto, dal suo stesso apparire. E così il *legein* dell'esperienza *axynetos*, nella sua determinatezza sorda, inascoltante, esige, allorché venga considerato 'con saggezza', di essere ri-collocato nel *logos* che è lo stesso *xynon* (DK 22 B 103). Il frammento che Diano colloca immediatamente dopo il 'frontone' iniziale spiega ancor meglio il rapporto (DK B 22 72):

μάλαστα διηνεκῶς ὁμολοῦσι λόγῳ τῶι τὰ ὅλα διοικοῦντι, τούτοις διαφέρονται, καὶ οἷς καθ' ἡμέραν ἐγκυροῦσι, ταῦτα αὐτοῖς ξένα φαίνεται.

Gli uomini si accompagnano di continuo col *logos* e, anzi, vi *hanno dimora* (*dioikeo*), ma proprio da esso *discordano*. Ogni giorno si imbattono nel *logos*, e ogni giorno il suo dire appare loro *straniero*. La relazione è, ed è necessaria, ma può restare *in-audita* e perciò *inespressa* (DK 22 B 19):

ἀκοῦσαι οὐκ ἐπιστάμενοι οὐδ' εἰπεῖν.

Il dire dell'uomo può cadere nel mero dif-ferire dal *logos*, può apparire come l'atto del dividersi, dello sciogliersi dall'Armonia che tutto governa. Ma ad esso è anche concesso di 'provenire' dall'ascolto, di *esprimere l'ascolto*. Allora soltanto il suo dire avrà l'autorità per *essere ascoltato*. Quando il dire umano è in relazione ascoltante col *logos*, e cioè in *dia-logo* con esso, allora non può non esigere, a sua volta, di essere 'raccolto'. Ma ciò deve esser fatto valere per il *logos* stesso – in quanto tale, neppure esso sarebbe se non per essere ascoltato. L'ascolto non determina perciò soltanto il dire in armonia col tutto del mortale, ma la essenza stessa del *logos*. Ciò che conta non è riconoscere che chi ascolta Eraclito non ascolta l' 'Io' di un filosofo, ma lo stesso *logos-sophon* – essenziale è 'collocare' l'ascolto stesso immanente al *logos*.

Ma l'armonia di *logos* e di ascolto non implica quella tra *logos* e 'silenzio'? Essa deve certamente valere nel *dia-logo* tra i mortali, poiché essere ascoltanti significa essere capaci di silenzio. Il silenzio detta il *ritmo* sul cui metro il *dia-logo* si produce. Accogliere in sé la parola presuppone in colui che l'accoglie l'ascolto silenzioso – silenzio che, evidentemente, non significa essere muto. Il muto non può parlare ed è teso tutto a questo fine. È il parlante che sa tacere. Silenzio ascoltante e pensare-dire accogliente sono lo stesso. Questi nessi sono stati in diversi contesti ripetuti e chiariti da Heidegger. Ma, ora, come ci siamo chiesti in che senso *nello stesso inascolto* dell'uomo, nella modalità specifica per cui esso è 'dis-tratto' dal *logos*, sia possibile rintracciare la sua relazione ad esso, dobbiamo interrogarci sull'immanente presenza del silenzio proprio nel *logos* che Eraclito ascolta e pretende di saper custodire. Occulto, *in silenzio*, permane, inviolabile, il rapporto che 'aggioga' il *logos*, che è comunque espressione (così lo traduce Colli, dando adito, forse, a qualche equivoco, per il senso che il termine ha assunto dopo la 'svolta' logica), a *physis*. Perché il dire secondo il *logos* possa davvero rappresentare la cosa *kata ten physin*, ovvero perché *physis* appaia, si manifesti come dicibile, non può esser detto. Questa è la suprema e *nascosta* Armonia, presupposto di ogni altra connessione, presupposto di ogni forma dello *xynon*. Ma il Comune supremo, quello tra l'effettuale esser-ascoltato-e-detto del *logos* e *physis*, come nascita, fonte prima, *arché*, rimane nascosto. Non è il *momento* del silenzio necessario soltanto all'avvento del *dia-logo*, non è 'pausa', ma dimensione essenziale dello stesso *logos*. Occulto resta sempre il perché da *Lethe*, dall'Inizio 'prima' di ogni determinabile origine, provenga *physis* nella sua originaria connessione al *logos*, grazie alla quale il nostro dire può manifestare la stessa *physis* nella sua reale unità, in quanto *concordia oppositorum*, infrangibile aggiogarsi dei distinti. È questo il

senso in cui a *physis* è suo proprio (*philei*) il celarsi (DK 22 B 123). E *sophia* sarà *alethea legein* in quanto il *legein* dell'uomo ascoltante il *logos* sa la presenza del silenzio di quell'Armonia nascosta, la cui via è "troppo profonda", nella disvelatezza dell'ente (DK 22 B 112, cf. anche



DK 22 B 54).

Heraclito gioca a dadi con i fanciulli di Efeso e si sottrae al cattivo governo della città, in Francesco Marcolini, *Le Sorti intitolate Giardino d'i Pensieri*, Venezia 1540 [da Diogene Laerzio IX, 3= DK 22 A 1]

Questo Silenzio non può essere catturato dalla parola, ma è errare contrapporlo astrattamente ad essa, così come lo era contrapporre *diairesis* a *logos*. Il *legein* può in verità esprimere la determinatezza di ciascun ente e il *polemos* che li armonizza tutti, e cioè quella Armonia per cui uno è il cosmo di uomini e dèi, di morte e vita, che nessuno ha fatto, che è Fuoco sempre vivente (DK 22 B 30), ma non potrà mai *render ragione*, e cioè *dare parola*, alla 'prima' Armonia, la cui ineffabile potenza consiste nel rendere-possibile, nel consentire l'accordo tra *logos* e *panta*. E tuttavia, nello stesso istante in cui il *legein* diviene sapiente di ciò, di tale Occulto-Silenzio, esso ne fa anche segno, lo indica, anzi: ne è il segno, il *semainein*. Nulla di vago, indefinito – tale esser-segno emerge dalla fatica del *diairein* e dell'*harmonizein*, del porre la distinzione per raccogliere ciò che è stato distinto. *Semainein* non è né il dire 'logico', né il *legein* che accoglie l'Armonia espressa nel *logos*, ma a entrambe le dimensioni si accompagna. Esso, potremmo dire, è il nome dell'ascolto più alto, il più prossimo all'infinita distanza del "segreto co-appartenersi di dire originario ed essere, di parola e cosa" (Heidegger). Questo supremo *Xynon* non è un *ti*, un qualcosa definibile, e tuttavia sarebbe assurdo astrarlo dalla sua connessione con l'espressione. Ciò che eccede l'ambito del definire fa segno di sé nell'opera dell'analizzare-definire, e vicendevolmente il *logos* in essa si rappresenta, anche quando questa sembra precipitata nel *legein* inascoltante. Non vi è errare che l'Armonia non debba ri-cogliere e ri-porre in sé, pena il dissolversi.

Qui si indica, allora, anche il *logos* (relazione, rapporto) che originariamente si stringe tra dire e natura. Come il dire, fin dal suo apparire ancora in-fante, fa segno a un Comune che a nessuno appartiene, e neppure dunque al dire stesso, a un *xynon* eccedente ogni definizione, ma che perciò stesso anche è potenza, *Mögen*, di ogni definizione, così *physis* in ogni suo stato determinato è seme di infiniti possibili, germina l'imprevisto e inatteso, è grembo fecondo. Nell'Inizio *logos* e *physis* in ciò si accordano: nascita eterna del linguaggio, *infinito* nel suo anelito a coincidere con la cosa-*physis* come eterno nascimento. L'ineffabile dell'Inizio si dona, facendo segno di sé, nel *semainein* delle parole. Esse, tutte, custodiscono in sé, nella loro

apparente profanità, la potenza di quella, del Signore, dell'*Anax* cui appartiene l'oracolo (DK 22 B 93).

English abstract

How to translate the Greek word '*logos*'? By a new analysis and interpretation of Heraclitus' fragments DK 22 B 1, DK B 22 72, DK 22 B 19, '*logos/legein*' turns out to mean 'to tell, to (re)count', but also 'to reason by words', and 'to collect' 'to choose'. The connections among these manifold meanings are highlighted by a tight translation of the Greek texts. Yet the hermeneutical method cannot go on further, except in considering the relationship between *logos* and *physis*: here the philosophical pathway stops, at the edge of the silence. Nevertheless, *logos* is the actual place where man can feel at home, provided we are able to harmonize words and *physis* and, most of all, to take care in remembering that words are another dimension of silence.

PAOLO CASTELLI

A foot's difference

Giochi da tavolo e carte del tempo nelle mnemotecniche moderne

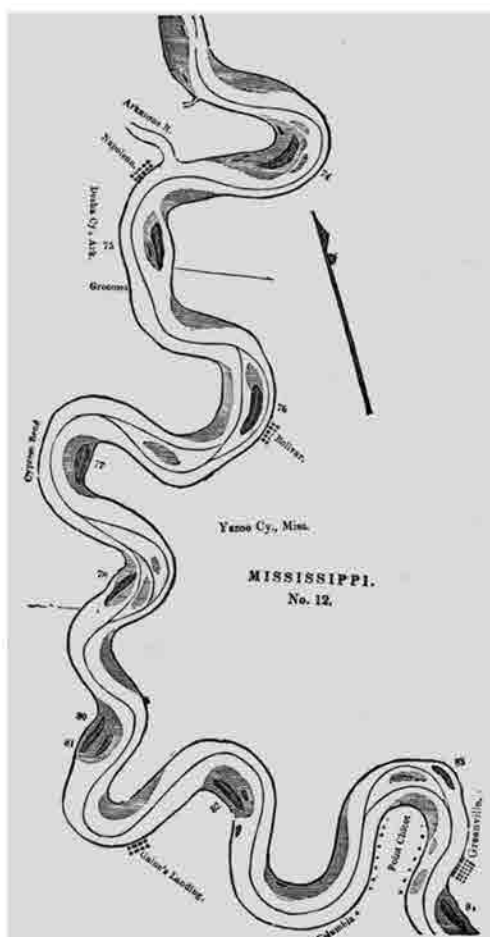
Gli attributi comunemente riferiti alla memoria denotano una concezione di essa come un apparato fisico, quasi una propaggine del corpo o del cervello. Si è soliti infatti parlare di una buona memoria, una memoria robusta, allenata, una memoria di ferro, come se si parlasse di sana e robusta costituzione. Il problema di una buona memoria è centrale nella vita di tutti noi: se non dotati di una 'sana e robusta' memoria dalla natura ci arrangiamo come possiamo con supporti per l'esternalizzazione della memoria tecnologicamente sempre più avanzati. Greci e Romani antichi distinguevano una memoria naturale e una memoria artificiale e quella che pensavano si potesse allenare era, in realtà, quella artificiale. Per questo l'Occidente ha sviluppato la mnemotecnica: una *téchne*, cioè un'arte della memoria, che venne poi a identificarsi *in toto* con il concetto di memoria artificiale, quindi di artificio, di dispositivo.

La storia della mnemotecnica come disciplina si intreccia così con la storia dell'evoluzione tecnologica dei sostegni alla memoria e dei dispositivi di registrazione, di archiviazione del sapere e di *information retrieval*. Nel corso dell'Ottocento, secolo in cui la mnemotecnica non era affatto agonizzante come si pensa, molte menti si sono ingegnate alla ricerca di metodi e di espedienti per supportare la memoria elaborando una quantità di testi, strumenti, dispositivi, marchingegni... quanti mai prima di allora. Cartografi, cronisti, pedagogisti e mnemonisti dell'epoca, tra gli altri, hanno divulgato pubblicazioni contenenti illustrazioni, apparati, schemi, mappe geografiche e mappe del tempo, calendari e persino giochi da tavolo che si possono considerare sistemi di memoria.

Un dato curioso, oltre alla varietà di forme che questi dispositivi mnemonici hanno assunto, è che, se spesso gli autori erano veri e propri professionisti della memoria, talvolta si trattava di personaggi più 'insospettabili'. Tra questi spicca il caso di Samuel Langhorne Clemens, meglio noto con lo pseudonimo di Mark Twain.

Il noto scrittore americano vissuto tra il 1835 e il 1910, autore di romanzi fondamentali per la storia della letteratura americana come *Le avventure di Tom Sawyer* (1876) e *Le avventure di Huckleberry Finn* (1884), si lamentava spesso della sua scarsa memoria. Fin da giovane gli capitava, come racconta nella sua biografia Albert Bigelow Paine [PAINE 1912, pp. 678-681], di perdersi nel vicinato o di non riconoscere dipinti appesi da anni alle pareti di casa e di dimenticare appuntamenti e impegni. Egli stesso si definiva come uno la cui memoria "was never loaded with anything but blank cartridges" [TWIN [1883] 1903, p. 59].

La cosa doveva costituire un serio problema per un personaggio come Twain, per le professioni e le attività che svolse, da quella di pilota sui battelli a vapore che risalivano il Mississippi, a quella di conferenziere itinerante e soprattutto di romanziere, sostanzialmente realista, per il quale erano ausili imprescindibili la capacità di osservazione e di registrazione dei fatti, dei dettagli e persino dei diversi linguaggi, dei modi di dire, dei tic e delle manie della gente: materiale da trasporre in *fiction* in un successivo processo di incubazione e decantazione in cui il dato memorizzato si trasforma in interpretazione e visione del mondo.



Mississippi No. 12. U. P. James, *James' River Guide*, Cincinnati 1860

Nel suo racconto della giovinezza come pilota di battelli a vapore, in *Old Times on the Mississippi*, Twain sostiene: "...there is only one faculty that a pilot must incessantly cultivate until he has brought it to absolute perfection. Nothing short of perfection will do. That faculty is memory..." [TWAINE [1883]1903, cap. 13: *A Pilot's Needs*].

In effetti era fondamentale a quei tempi conoscere la topografia del fiume alla perfezione per navigarlo, saperne prevedere l'andamento, le secche, le rapide e la loro successione, la distanza, anche perché mappature dettagliate del fiume Mississippi verranno realizzate solo intorno agli anni '60 dell'Ottocento, in seguito allo sviluppo della navigazione mercantile e alle necessità militari della guerra di Secessione (1861-1865). Una volta ottenuta la licenza di pilota, dopo aver navigato per quattro anni sul fiume, si può dire che Twain conoscesse a memoria *the shape of the river*:

And the young pilots who used to tell me, patronisingly, that I could never learn the river, cannot keep from showing a little of their chagrin at seeing me so far ahead of them... [Lettera di Mark Twain al fratello Orion Clemens del 27º giugno 1860]

Anche se la stessa figlia Susy rimarca nella sua biografia del padre quanto questi fosse *absent-minded*, Twain avrebbe potuto navigare sul Mississippi a occhi chiusi, come risulta dalle sue memorie. Fu inoltre uno scrittore molto prolifico ed era noto per essere un parlatore di successo.

“Nothing short of perfection will do”: quella espressione, usata dallo stesso Twain per descrivere le caratteristiche di un pilota modello, può aiutare a dare una spiegazione delle apparentemente eccessive lamentele dell'autore circa la propria scarsa memoria. Forse questa frustrazione derivava da un bisogno esagerato di memoria: il bisogno di ricordare tutto, di inglobare qualunque cosa osservasse all'interno dei suoi scritti, che fossero diari, quaderni di ritagli o romanzi.

Molti romanzi di Twain sono rimasti incompleti perché, se da una parte si esauriva l'ispirazione e l'autore interrompeva la stesura dell'opera finché questa non tornava, dall'altra Twain aveva la tentazione costante di seguire tutte le strade e le storie che la narrazione poteva suggerire e i suoi romanzi rischiavano così di diventare potenzialmente infiniti, in una superfetazione compositiva simile alla narrazione ininterrotta delle *Mille e una notte* o alle continue digressioni del *Tristram Shandy* di Sterne e in qualche modo accostabile ai dilemmi teorici dei racconti di Borges [CARBONI 1992]. La tentazione di Twain è in realtà onnisciente, onnicomprensiva: è sufficiente leggere la dichiarazione che fa riguardo un racconto come *His Grandfather's Old Ram* per capirlo.

The idea of the tale (*His Grandfather's Old Ram*) is to exhibit certain bad effects of a good memory: the sort of memory... which remembers everything and forgets nothing, which has no sense of proportion and can't tell an important event from an unimportant one but preserves them all, states them all, and thus retards the progress of a narrative, at the same time making a tangle, inextricable confusion of it and intolerably wearisome to the listener. [TWIN 1940, p. 217]

Infatti la narrazione nel racconto è interrotta da continue digressioni, in un gioco intertestuale di incastri per cui ogni dettaglio introdotto porta con sé un'ulteriore storia e l'esile trama resta un puro pretesto. La stessa concezione della propria autobiografia da parte di Mark Twain denuncia questa tentazione onnicomprensiva [RENZA 1987] perché è strutturata come una registrazione continua e non sequenziale del flusso dei ricordi, in cui passato e presente continuamente si intrecciano senza seguire un ordine cronologico.

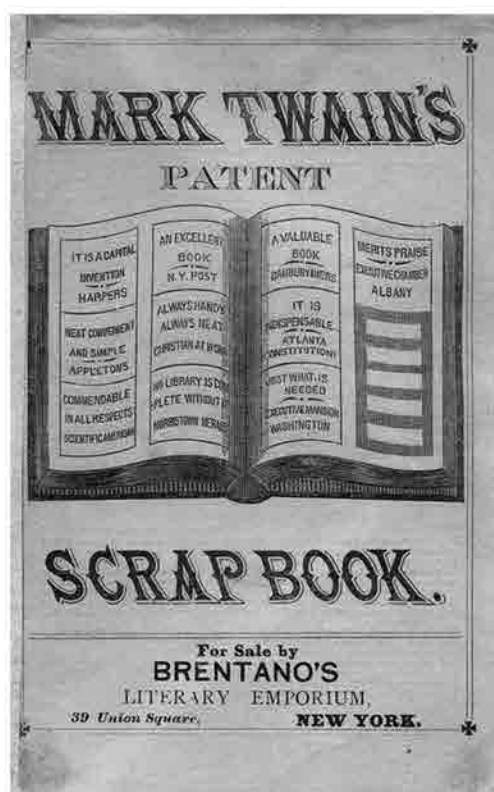
In questi approcci letterari sperimentali di Twain si intuiscono un desiderio e un bisogno di controllo che rendono qualunque memoria inabile, inferiore, insufficiente al compito. Portando alle estreme conseguenze questi presupposti, Twain arriverà a considerazioni sulla memoria e sul suo rapporto con la creatività che appaiono decisamente moderne per l'epoca:

The kernel, the soul – let us go further and say the substance, the bulk, the actual and valuable material of all human utterance – is plagiarism... No doubt we are constantly littering our literature with disconnected sentences borrowed from books at some unremembered time and now imagined to be our own, but that is the most we can do. [TWIN 1917b, cit. in Walsh e Zlatić 1981]

In un'ottica che pare quasi postmoderna e più vicina alla memetica che a certe parascienze ottocentesche, dalla frenologia al mesmerismo – comunque frequentate da Twain – si può allora interpretare anche la sua fede in quella forma di telepatia che egli aveva definito come *Mental Telegraphy* (Sulla *Mental Telegraphy* nella concezione di Mark Twain si rimanda a: Mark Twain, *Mental Telegraphy*, A Manuscript with a History, *Harper's Monthly Magazine*, December 1891 e Mark Twain, *Mental Telegraphy Again*, *Harper's Monthly Magazine*, September 1895):

Certain mental telegraphy is an industry which is always silently at work – oftener than otherwise, perhaps, when we are not suspecting that it is affecting our thought... I imagine that we get most of our thoughts out of somebody else's head, by mental telegraphy – and not always out of the heads of acquaintances, but, in the majority of cases, out of the heads of strangers; strangers far removed... [PAINE 1912, cit. in www.twainquotes.com]

Si vede come sia complesso e problematico il rapporto dello scrittore americano con la memoria e con la possibilità di ridurne in scrigni il colossale patrimonio e di catturarne e conservarne un'immagine fedele ed esaustiva se questo tesoro costantemente si arricchisce a un ritmo inafferrabile. Sebbene la visione di Twain possa apparire pessimista – almeno negli ultimi anni [WALSH e ZLATIĆ 1981] – la sua innata curiosità e la sua fede nella scienza non lo fanno demordere dal cercare soluzioni al problema di un più efficace controllo sul materiale mnestico.



Mark Twain's Self-Pasting Scrapbook, 1872

Nel corso della sua vita, Mark Twain investì, infatti, parecchio tempo e denaro in una serie di progetti e invenzioni il cui comune denominatore era proprio la possibilità di rendere più facile e più rapida la registrazione dei dati. Il *Self-Pasting Scrapbook*, ad esempio, brevettato nel 1872, è un album per ritagli con le pagine già preparate con la colla, la cui idea nacque a Twain dalla necessità di accelerare i tempi della sua maniacale archiviazione di qualunque cosa venisse scritta dai giornali sul suo conto. La macchina da scrivere con caratteri fonetici rimase invece un progetto inattuato che accompagnò lo scrittore per tutta la vita, insieme al tentativo di riforma dell'alfabeto inglese [TWIN [1899]1917].

"Also, if I had a typewriting with the phonographic alphabet on it – oh, the miracles I could do!" [WALSH, ZLATIĆ 1981, p. 228] sosteneva Twain, riferendosi al tempo che questo strumento gli avrebbe fatto risparmiare nello scrivere e alle potenzialità che avrebbe avuto nella trascrizione dei diversi *slang*. Non si può dimenticare, infine, il *Paige Compositor*, il progetto che lo manderà in rovina: una macchina per rendere automatica l'impaginazione tipografica, senza l'ausilio umano, che tuttavia, a causa dei continui perfezionamenti di cui necessitava e della impossibilità di commercializzarla, fece perdere allo scrittore centinaia di migliaia di dollari.

Dunque Mark Twain cercò costantemente di inventare dispositivi o metodi, anche letterari, capaci di supplire a una deficienza intrinseca della memoria umana in generale e della letteratura, o meglio, della forma-romanzo in quanto tale, che lui considerava per certi aspetti inadatta a registrare tutti gli eventi e a riproporli come in un grande affresco senza filtri di valore. Come si vedrà, tra questi dispositivi progettati dallo scrittore, ci sono anche alcuni giochi e mappe del tempo in forma di gioco.

Uno dei primi espedienti mnemonici ideati da Mark Twain è finalizzato a ricordare i punti nodali delle sue conferenze. Per quanto volessero apparire spontanei, i discorsi di Twain erano sempre molto elaborati e accuratamente preparati, spesso scritti prima e poi imparati a memoria. Ma, come sappiamo, Twain non aveva un buon rapporto con la sua memoria e così inventa e sperimenta una serie di trucchi per seguire il filo del discorso: prima prova con una sequenza di brevi appunti con gli *incipit* delle frasi cardine del discorso, ma non vuole dipendere dal suo taccuino, così prova a scriverseli sulle dita, finendo per sembrare quantomeno eccentrico alla platea che lo ritiene più interessato ai suoi polpastrelli che all'argomento del discorso. Finalmente gli viene un'idea risolutiva, quella di riassumere i propri discorsi in una serie di cinque o sei schizzi tracciati rapidamente, molto più facili da memorizzare per lui di qualunque parola o lettera.

Molto tempo dopo Twain ricorderà:

I threw the pictures as soon as they were made, for I was sure I could shut my eyes and see them any time. That was a quarter of a century ago; that lecture vanished out of my head more than twenty years ago, but I could rewrite it from the pictures – for they remain. [TWIN 1914]

Twain chiamava questi disegni *hieroglyphics*. È lo stesso termine che veniva utilizzato in quel periodo nei trattati di Arte della memoria che circolavano in Inghilterra e negli Stati Uniti per indicare le immagini da associare a numeri, parole o concetti per ricordarli. Twain non sembrerebbe dunque aver inventato nulla di nuovo. Un metodo già pronto, con una consolidata tradizione alle spalle, era a disposizione: la mnemotecnica per *loci* ed *images* si fondava da due millenni proprio sul ricorso ad analogie visive ordinate in sequenza. Per semplificare: alle cose da ricordare vanno associate immagini mentali e queste immagini vanno collocate mentalmente ognuna in un luogo diverso.

Non è solo una coincidenza: Twain incontrò mnemonisti professionisti in più di un'occasione. Si trattava di quegli esperti di memoria itineranti o "*memory doctors*", come si facevano chiamare, che già alla fine del Settecento e poi soprattutto nel corso dell'Ottocento si aggiravano per l'Europa e per gli Stati Uniti, promuovendo il proprio metodo e dandone dimostrazioni pubbliche in performance annunciate dai giornali, cercando di raccogliere proseliti e allievi per le proprie lezioni di memoria [CASTELLI 2009, in *Engramma*, 70]. Il Professor Loiset, che Mark Twain conobbe nel 1887 nella sua scuola di memoria di New York, è stato definito the *prince of mnemonic hucksters*: il principe di questi imbonitori mnemonici [HREES 1985, p. 1398].

È l'epoca in cui al tradizionale metodo della mnemotecnica topica, fondata su *images* e *loci*, si sostituiscono i cosiddetti *verbal mnemonics*, metodi incentrati su principi fonetici anziché visivi. L'innovativo sistema di memorizzazione che Marcus Dwight Larowe, con lo pseudonimo di Alphonse Loiset, andava propagandando apparteneva proprio a questo nuovo genere di mnemotecniche, ma era in realtà il risultato di uno spregiudicato e sistematico saccheggio di metodologie e formulari mutuati da autori precedenti o contemporanei.

Da principio Twain fu entusiasta del metodo di Loiset e scrisse anche una recensione a suo favore che quest'ultimo, opportunisticamente, subito diffuse, pubblicandola tra i *credits* del suo trattato di mnemotecnica. In seguito, però, Twain prese le distanze tanto da Loiset quanto dal suo metodo e insistette a lungo perché questi cancellasse il suo nome dall'elenco dei propri allievi.

Ciononostante, il contatto con l'arte della memoria e l'impressione suscitata in lui dalle esibizioni di memoria prodigiosa cui aveva assistito – come anche quella di Bayard Taylor, poeta e critico letterario, oltre che mnemonista amatoriale, incontrato già dieci anni prima su una nave in viaggio verso l'Europa – lasciarono il segno. Fu infatti dopo l'incontro con Taylor che Twain iniziò a concepire un progetto che lo avrebbe coinvolto per circa 20 anni, fino al 1899: il suo *Historical Biographical Game*.

La prima versione del gioco fu inventata nell'estate del 1883 a Quarry Farm – tenuta dove Twain trascorreva l'estate con la famiglia – per aiutare le proprie figlie a memorizzare la

successione dei regni dei monarchi inglesi. Questo tipo di *rote learning* era incoraggiato nella cultura anglosassone dell'Ottocento che dell'"imparare a memoria" faceva un'imprescindibile direttiva pedagogica e aveva reso la Cronologia una materia di primaria importanza. Tenendo presente la sua passata esperienza con le conferenze, Twain era convinto di poter inventare qualcosa di utile facendo ricorso alle immagini, ma voleva contemporaneamente trovare un modo di lasciar giocare le figlie all'aria aperta: occorreva permettere loro di vedere i re e i regni con i loro occhi. Twain ebbe allora l'idea di misurare la durata del regno di ogni sovrano inglese in passi, avanzando lungo il sentiero che collegava tra loro i vari fabbricati della proprietà. Un passo equivaleva a un anno e l'inizio di ogni nuovo regno era contrassegnato con un cartello su cui erano scritti nome e date di ogni re.

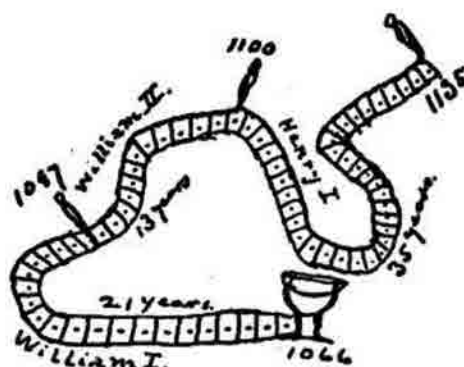


FIG. 2

Mark Twain, *History Road*

La *History Road*, come la ribattezzò Twain, si snodava da un fabbricato all'altro della tenuta, partendo dalla casa padronale, passando per il capanno ottagonale che fungeva da studio dello scrittore e arrivando alle diverse strutture per ospitare gli animali o gli attrezzi. In questo modo, ogni elemento della proprietà, comprese colline e depressioni, cespugli, alberi o fontane, oltre agli edifici, poteva essere sfruttato per associarvi un regno, favorendone la memorizzazione.

...and you could stand on the porch and clearly see every reign and its length, from the Conquest down to Victoria, then in the forty-sixth year of her reign – EIGHT HUNDRED AND SEVENTEEN YEARS of English history under your eye at once! [TWIN 1914]

L'idea di Twain funzionò sia come gioco che come ausilio didattico: le figlie ne erano entusiaste. Riferendosi alla sua *History road*, Twain orgogliosamente dice:

Are your kings spaced off in your mind? When you think of Richard III. and of James II. do the durations of their reigns seem about alike to you? It isn't so to me; I always notice that there's a foot's difference. [TWIN 1914]

“Un piede di differenza”: Mark Twain riprendeva i principi di spazializzazione sequenziale della memoria predicati dai retori latini che insegnavano a distribuire le cose da ricordare in spazi ordinati e familiari per poi richiamarle alla memoria ripercorrendoli mentalmente. In più però, Twain creava uno spazio effettivamente percorribile in cui ogni passo percorso fisicamente era insieme un passo avanti nell'apprendimento e un passo avanti nel tempo.

Il progetto si allargò poi a comprendere, all'interno del percorso cronologico dei re inglesi, tutti i fatti e i personaggi più importanti della storia europea e americana. Sullo sfondo dell'idea di Twain si intuiscono così anche le *Map of history* o *Historical chart*, carte del tempo allora molto diffuse negli Stati Uniti, come quella di Sebastian Adams che si srotolava per oltre 5 metri e conteneva tutti gli eventi dalla creazione del mondo al 1878, anno della terza edizione [ADAMS 1878]. Nel caso di una mappa del tempo ampia e dettagliata come quella di Adams la forma del rotolo è quintessenziale all'idea di poter vedere il tempo srotolarsi sotto i propri occhi e

funzionale alla possibilità di maneggiare comodamente il dispositivo.

In effetti il formato dello *scroll*, che conosce un importante *revival* proprio in quel periodo in ambito cartografico [Rosenberg e Grafton 2010, p. 189], conferisce a questa *timeline* una dimensione interattiva più spiccata rispetto al foglio piano, rilegato nel formato del libro (formato in cui oggi la *Adams' Syn Chronological Chart or Map of History* si trova ancora in commercio). Il fruitore è più attivo e più partecipe: srotolando pian piano il *volumen* si sposta da un'epoca all'altra senza soluzione di continuità, senza che la storia sia inquadrata in epoche e in tavole discrete.

Visione sinottica, onnicomprensività, interattività e fluidità sono dunque elementi che accomunano la *Adams' Syn Chronological Chart* e la *History Road*. Ma, quanto all'aspetto immersivo e propriocettivo nell'utilizzo del tracciato, la possibilità cioè di "percorrere il tempo" con il proprio corpo, l'idea di Twain in realtà anticipava timeline più moderne, percorribili. Una delle più originali e recenti è il *Cosmic Pathway* dell'American Museum of Natural History di New York (2000), in cui fare un passo equivale a percorrere milioni di anni di storia dell'universo.

MARK TWAIN'S MEMORY-BUILDER.

A GAME FOR ACQUIRING AND RETAINING ALL SORTS OF FACTS AND DATES.

ACCESSIONS.—First line of Hotel in each Compartment, - - -	10
BATTLES.—Second line of Hotel in each Compartment, - - -	5
MINOR EVENTS.—Third line of Hotel in each Compartment, - - -	1

1	26	51	76
2	27	52	77
3	28	53	78
4	29	54	79
5	30	55	80
6	31	56	81
7	32	57	82
8	33	58	83
9	34	59	84
10	35	60	85
11	36	61	86
12	37	62	87
13	38	63	88
14	39	64	89
15	40	65	90
16	41	66	91
17	42	67	92
18	43	68	93
19	44	69	94
20	45	70	95
21	46	71	96
22	47	72	97
23	48	73	98
24	49	74	99
25	50	75	100

NAME FOR QUOTE NO.		MISCELLANEOUS		NAME FOR QUOTE NO.	
1	2	1	2	1	2
3	4	3	4	3	4
5	6	5	6	5	6
7	8	7	8	7	8
9	0	9	0	9	0
DATE FOR QUOTE NO.		DATE FOR QUOTE NO.		DATE FOR QUOTE NO.	
1		1		1	
2		2		2	
3		3		3	
4		4		4	
5		5		5	
6		6		6	
7		7		7	
8		8		8	
9		9		9	
0		0		0	
1		1		1	
2		2		2	
3		3		3	
4		4		4	
5		5		5	
6		6		6	
7		7		7	
8		8		8	
9		9		9	
0		0		0	
1		1		1	
2		2		2	
3		3		3	
4		4		4	
5		5		5	
6		6		6	
7		7		7	
8		8		8	
9		9		9	
0		0		0	
1		1		1	
2		2		2	
3		3		3	
4		4		4	
5		5		5	
6		6		6	
7		7		7	
8		8		8	
9		9		9	
0		0		0	
1		1		1	
2		2		2	
3		3		3	
4		4		4	
5		5		5	
6		6		6	
7		7		7	
8		8		8	
9		9		9	
0		0		0	
1		1		1	
2		2		2	
3		3		3	
4		4		4	
5		5		5	
6		6		6	
7		7		7	
8		8		8	
9		9		9	
0		0		0	
1		1		1	
2		2		2	
3		3		3	
4		4		4	
5		5		5	
6		6		6	
7		7		7	
8		8		8	
9		9		9	
0		0		0	
1		1		1	
2		2		2	
3		3		3	
4		4		4	
5		5		5	
6		6		6	
7		7		7	
8		8		8	
9		9		9	
0		0		0	
1		1		1	
2		2		2	
3		3		3	
4		4		4	
5		5		5	
6		6		6	
7		7		7	
8		8		8	
9		9		9	
0		0		0	
1		1		1	
2		2		2	
3		3		3	
4		4		4	
5		5		5	
6		6		6	
7		7		7	
8		8		8	
9		9		9	
0		0		0	
1		1		1	

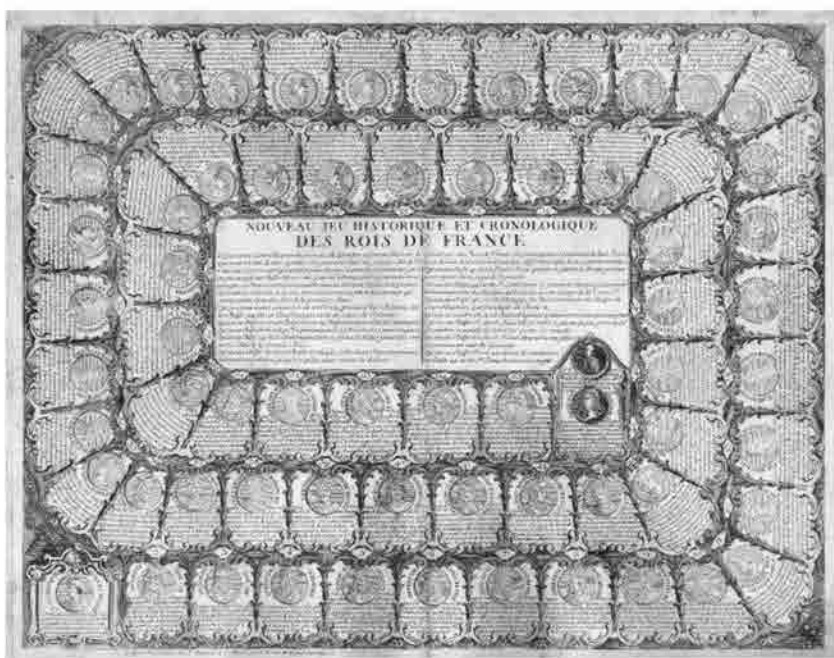
Mark Twain's Memory Builder, tabellone

Twain aveva ideato un gioco all'aperto, ma in seguito si industriò a tradurlo in un gioco da tavolo e vi dedicò grandi energie per alcuni mesi, lasciando in sospeso qualunque altra attività, compresa la stesura di *Huckleberry Finn*. La sua intenzione era di metterlo al più presto sul mercato, pubblicizzarlo e farne un gioco di società di successo con diverse applicazioni che potessero coinvolgere giornali, associazioni, circoli, tornei. Una volta brevettato (nel 1885 e poi, con alcune modifiche, nel 1891), il *Mark Twain's Memory Builder – A game for acquiring all sorts of facts and dates* fu un completo disastro, e, con grande disappunto di Twain, non ebbe

nessun successo commerciale.

La versione da tavolo differiva molto dall'originale. Si tratta semplicemente di un tabellone (*board*) con le istruzioni scritte sul retro, corredato di una scatola di segnalini (*pins*) di diversi colori. Il tabellone è spartanamente suddiviso in cento riquadri numerati, all'interno dei quali, a turno, si marcano con contrassegni colorati le date che ciascuno dei concorrenti ricorda della storia universale o di un singolo secolo (si deve scegliere in anticipo). Non tutte le date hanno però lo stesso valore: le *accessions* (cioè incoronazioni, elezioni, prese di potere ecc.) valgono dieci punti, cinque le battaglie e solo uno gli eventi minori. Scopo del gioco è accumulare il maggior punteggio possibile in un tempo prestabilito.

Quando Twain presentò il suo gioco all'Ufficio Brevetti gli fu risposto che esso era simile in maniera sospetta a un altro gioco di storia, il *Centenary Game* di Victor Klobassa, del 1875. Twain obiettò, con successo, che il gioco di Klobassa era in realtà una sorta di *roulette*, in cui si vinceva solo in base alla fortuna, mentre il suo era un gioco di cultura, in cui la conoscenza della storia era la condizione per vincere. È però significativo che i due giochi venissero considerati simili. Erano infatti entrambi ascrivibili a una categoria molto diffusa all'epoca: quella dei giochi di storia, tipologia confinante e parzialmente sovrapponibile con quella dei giochi di memoria e dei *chronological games*.

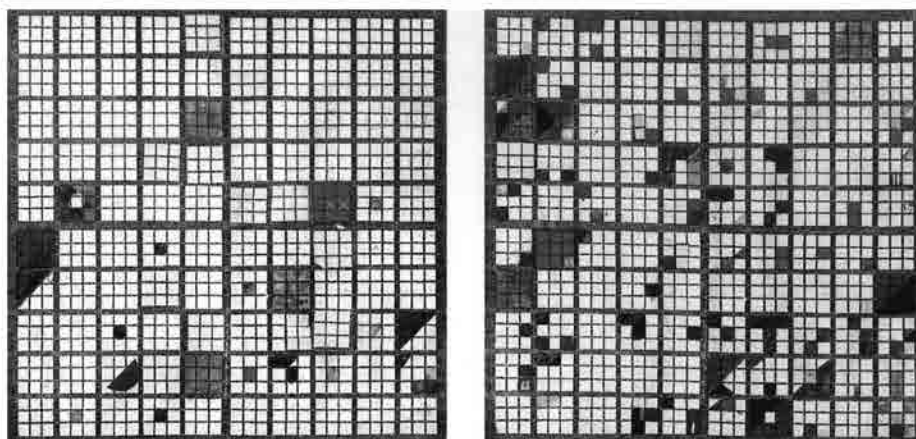


Nouveau jeu historique et chronologique des Rois de France, J. B. Crépy, Paris, post 1774

Tuttavia, a differenza di altri giochi di storia ottocenteschi, ad esempio il *New Game of Universal History and Chronology* di John Wallis (Victoria & Albert Museum), stampato a Londra nel 1840 (riedizione aggiornata di una versione del 1814), o i vari giochi di carte o puzzle a sfondo storico, o persino lo stesso *Centenary Game* di Klobassa, quello di Mark Twain manca di *appeal* visivo essendo totalmente privo di immagini. La differenza è evidente se lo si confronta, ad esempio, con un gioco di percorso come il *Nouveau jeu historique et chronologique des Rois de France* (British Museum) realizzato a Parigi alla fine del Settecento. Il tabellone di questo gioco contiene, all'interno delle caselle, dei medaglioni con tutti i ritratti dei re di Francia in successione.

Molti giochi, come quelli appena visti, avevano una funzione didattica ed erano concepiti per aiutare la memorizzazione della storia o di altre discipline. Tant'è che regole per lo svolgimento di giochi di questo tipo si affacciavano talvolta all'interno dei manuali scolastici o di prontuari per l'educazione dei più giovani. Simili passatempi erano già popolari dalla fine del Settecento e con il diffondersi di tecniche di stampa più economiche e convenienti, con l'ampliarsi del mercato e con l'affermarsi di una crescente consapevolezza dell'importanza della *visual education*, continuarono a proliferare nel secolo successivo [ROSENBERG, GRAFTON 2010, p. 195].

Il gioco da tavolo di Twain, come si è detto, non ebbe successo e non gli fece ottenere i guadagni sperati. Aveva qualcosa di troppo razionale, complicato, quasi matematico. Come ebbe a dire un critico: “Sembrava un incrocio tra un formulario delle tasse e una tavola di logaritmi” [MELTZER 1960]. Terminata la partita, il tabellone offre una restituzione visiva di insieme di un periodo storico e dei suoi avvenimenti, ma questa immagine è incomprensibile a prima vista, in quanto astratta, codificata. Invece di restare fedele alle regole della tradizionale mnemotecnica per *loci* ed *images*, che informavano il gioco all'aperto, Twain, nel gioco da tavolo, sembra piuttosto ispirarsi alla astratta formalizzazione cronologica del cosiddetto “metodo polacco”, uno strumento di registrazione di eventi storici diffuso nei trattati di mnemotecnica a partire dagli anni '20 dell'Ottocento e poi introdotto nelle scuole. Anche qui sono assenti immagini, parole (e persino date). Ogni griglia rappresenta un secolo e ogni simbolo geometrico, con la sua collocazione, la sua forma e il suo specifico colore, indica un tipo di evento, la data e la nazione in cui si è svolto. Ad esempio, un quadrato blu al centro della settantaseiesima casella, indicava una rivoluzione – negli Stati Uniti – nel 1776. Se immaginiamo il tabellone del Memory Builder costellato di puntine colorate, l'effetto finale doveva essere molto simile.



Elizabeth Palmer Peabody, *Polish-American System of Chronology*, 1850

Si potrebbe paragonare questo passaggio di Twain dalla *History Road* al *Memory Builder* alla transizione, che si verifica a fine Settecento, dai sistemi mnemotecnici topici, basati cioè su articolati sistemi di luoghi e immagini e quindi sulla visualizzazione e sulla spazializzazione della memoria, ai metodi cosiddetti verbali (*verbal mnemonics*), fondati sulle associazioni per analogia fonetica e sulle trasformazioni di numeri in lettere, tramite tabelle di corrispondenze (per cui una data poteva essere espressa con una parola diventando perciò più facile da ricordare, oppure concetti diversi tra loro potevano essere collegati tramite catene di associazioni puramente verbali). Dalla maggior parte dei trattati di mnemotecnica ottocenteschi scompaiono così le illustrazioni che avevano reso tanto affascinanti i testi di questa disciplina dal Quattrocento al Seicento, sostituite per lo più da tabelle o da lunghi elenchi.

In alcuni casi, tuttavia, gli autori dei trattati di mnemotecnica non rinunciarono del tutto al tradizionale metodo dei *loci* e delle *images agentes* e lo combinarono con quello della trasposizione fonetica e delle omofonie, allora in voga: in questi testi metodologicamente ibridi sussiste perciò un interessante corredo di illustrazioni. Spesso, per di più, tali trattati mirano ad approntare un vero e proprio corredo di immagini che il lettore trova già impostato in tavole estraibili, non dovendo poi far altro che utilizzarlo, come se si fornissero le regole di un gioco di società e il ‘tabellone’ su cui giocare. Del resto, gli stessi trattati di mnemotecnica ottocenteschi, in generale, contenevano moltissimi espedienti ludici veri e propri: dalle rime, ai rebus, alle illustrazioni da ritagliare, fino alle regole mnemoniche per avere successo nei giochi di società più diffusi, dal Bridge agli scacchi.

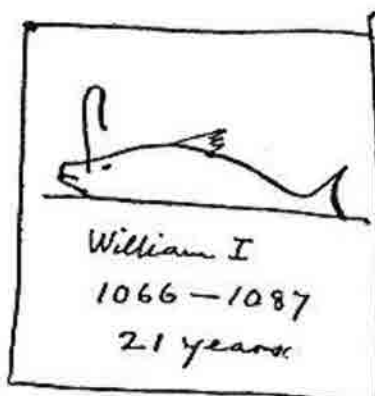


Fig. 4

Mark Twain – *How To Make History Dates Stick* 1899 – William > Whale

Nel 1899 Twain proporrà, in un articolo dal titolo *How To Make History Dates Stick* pubblicato postumo [TWIN 1914, consultabile in www.twainquotes.com], un terzo *History Game*, ritornando ai principi che avevano decretato il successo del primo gioco, quello all'aperto: visualizzazione, spazializzazione e sequenzialità. Tralasciando il *Memory Builder*, nel saggio egli traccia un filo rosso tra gli espedienti inventati per le conferenze, la *History road* e una nuova proposta di trasposizione *indoor* di quest'ultima. Twain si rivolge ai bambini: per memorizzare la successione dei sovrani inglesi, in questo caso, ognuno deve disegnare su piccoli fogli di carta un'immagine corrispondente al nome di ogni re, tante volte quanti sono gli anni del suo regno. Le immagini, che costituiscono l'elemento di novità rispetto al gioco all'aperto, si ricavano per analogia fonetica dal nome di ciascun sovrano seguendo la propria fantasia (ad esempio Twain propone di ricavare da William: *whale* = balena; da Henry: *hen* = pollo; da Edward: *editor* = redattore). I foglietti, di colori diversi a seconda del sovrano, andranno poi appesi a un muro di casa, in successione, creando un percorso a zig-zag che cambia direzione e colore a ogni nuova incoronazione.

Mark Twain accompagna il saggio con una serie di suoi schizzi che servono da esempio, caratterizzati da una forte carica grottesca e ridicola. Alla stessa maniera le immagini mnemoniche, secondo le regole della mnemotecnica per *loci* ed *images*, per essere *agentes*, cioè efficaci, dovevano avere caratteristiche di forte suggestione: essere ad esempio ridicole, o truculente, o eccitanti e così via. Twain sottolinea che i suoi disegni sono solo un esempio e che ognuno li deve realizzare per proprio conto, non solo per fissarli meglio nella memoria, ma anche per sviluppare l'immaginazione e il talento artistico, e con il suo tono sempre sospeso tra serietà e ironia afferma: "The effort of inventing such things will not only help your memory, but will develop originality in art. See what it has done for me." [TWIN 1914]

Lo stimolo all'immaginazione e il ricorso alla figurazione sono dunque moventi centrali nella progettazione del nuovo gioco di Twain. I soggetti delle immagini sono però ricavati secondo il principio dell'analogia fonetica, caratteristico dei nuovi metodi mnemotecnici verbali: in questo Twain sembra pagare un debito nei confronti di Loiset, il cui metodo si fondava proprio sulle omofonie, sulle analogie fonetiche e sulle catene di associazioni (*correlations*). Sembrerebbe così che Twain trovi la giusta chiave per l'elaborazione del suo nuovo *History Game* nella fusione dei due metodi, quello per immagini e quello verbale, così come la trattatistica mnemotecnica ottocentesca, che in molti casi non riesce a schierarsi definitivamente a favore dell'uno o dell'altro metodo e sceglie una soluzione di compromesso.

In questo terzo gioco, però, soprattutto la dimensione spaziale è tornata ad essere protagonista, anche se è solo visiva e non immersiva. La processione a zig-zag dei sovrani inglesi richiama il percorso cronologico tra i fabbricati sparsi nel paesaggio rustico dell'illustrazione di apertura che erano invitati a tracciare i lettori di un testo francese di mnemotecnica del 1808 di autore anonimo [ANONIMO 1808]. Ogni edificio, qui, rappresenta un secolo ed è circondato di figure che richiamano i principali fatti occorsi. Le immagini che fungono da appiglio per la memoria sono collocate nel campo della rappresentazione senza il ricorso ad alcuna struttura tassonomica che le incaselli e le ordini. Il tragitto a zig-zag, all'aperto, ricorda quello del primo, ma anche del terzo gioco di storia di Twain e ne condivide la vocazione spaziale e l'idea di percorso in cui ogni cambiamento di direzione denota una svolta, in questo caso da un secolo all'altro. Nel passaggio dal primo, quello *outdoor*, al terzo gioco, che è praticamente la versione *indoor*, Twain finisce per rappresentare bidimensionalmente quello che nel gioco all'aperto era uno spazio tridimensionale.

Tuttavia Twain concludeva il suo saggio del '99 con queste parole:

If you do not find the parlor wall big enough for all of England's history, continue it into the dining-room and into other rooms. This will make the walls interesting and instructive and really worth something instead of being just flat things to hold the house together. [TWIN 1899] 1917]

La pensava allo stesso modo Gregor Von Feinaigle, uno dei più influenti autori di Arte della memoria del XIX secolo, che aveva tappezzato le pareti della scuola di memoria da lui fondata a Dublino di immagini e di *loci* per permettere agli allievi di averli sempre sotto gli occhi [STRAY 2002]. Feinaigle, del resto, era anche l'ideatore del modello "a stanze sovrapposte", un sistema di cento *loci* da collocare in due immaginarie stanze mentali [CASTELLI 2009, in Engramma, 70]. Nelle intenzioni dell'autore, però, queste stanze non dovevano restare solo mentali né solo illustrazioni bidimensionali sulle pagine di un libro. Nel testo di Feinaigle, come in quello di altri autori anglosassoni della prima metà dell'Ottocento, compaiono, infatti, istruzioni che invitano a ritagliare lungo i bordi questi sistemi di immagini, piegandoli poi in modo adeguato per ottenere il modellino tridimensionale di una stanza di memoria.

By carefully cutting round the out lines with the point of a knife, and raising the walls from their prostrate condition, and gently bending over the squares, or straps, to form the ceiling, the room will be complete; and could that be made large enough, or a man be found small enough to be placed in it, he might see realized what has been pointed out as divided and numbered. [MURDEN 1818, p. 17+]

Before the reader uses Plates II, III, IV and V, it will be advisable to take them out of the volume and paste them on stiff paper. If the white paper be cut away, it will fold up, so as accurately to represent the floor, four walls and ceiling of a room. [FEINAIGLE 1812, p. XVI]

Si vuole dare così al lettore la possibilità, assente nei trattati antichi, di costruirsi materialmente il sistema di loci, come una sorta di prezioso giocattolo. È il principio del teatro di memoria camilliano reso disponibile per ogni lettore. Questo tipo di istruzioni dimostra chiaramente che il sistema di luoghi viene concepito come un dispositivo materiale, tridimensionale, manipolabile e asportabile, ma non solo. Talvolta si suggerisce persino di riprodurlo in dimensioni aumentate, in modo che un uomo possa entrarci. Il tutto sembra finalizzato a uno scopo ben preciso: tradurre questi sistemi di memoria mentali in ambienti immersivi, in cui ci si possa aggirare con il proprio corpo e i propri occhi.

Questa era anche l'idea vincente del gioco all'aperto di Twain: immergere il giocatore

all'interno della storia e degli eventi per potere in qualche modo vivere l'esperienza del tempo, assimilare le nozioni attraverso diversi canali sensoriali e propriocettivi che imprimevano una traccia mnestica più duratura nella memoria.



Agnes Hegedüs, *Memory Theater VR*, installazione multimediale, 1997, ZKM Karlsruhe

Un invito all'immersione, pur se in una rappresentazione bidimensionale, sembra venire anche dal *Temple of Time* di Emma Willard. Siamo ancora nell'ambito della mnemotecnica ottocentesca: nel suo testo *Universal History in Perspective* (1846), il sistema di memoria, concepito come un tempio classico, viene rappresentato prospetticamente come per invitare il lettore a entrare e a guardare in profondità. Quello che è scritto sul pavimento e sulle colonne, infatti, non si può leggere se non 'inoltrandosi' all'interno dell'edificio. Anche se i rimandi dell'autrice sono ai teatri di memoria rinascimentali, le scelte tipografiche e i colori piatti su sfondo nero evocano irresistibilmente i videogiochi arcade degli anni '80 del Novecento e i successivi videogame in cui a immergersi nella realtà virtuale sarà un *avatar*.

Quello di Emma Willard è un invito raccolto centocinquanta anni più tardi dal video-artista Jeffrey Shaw, che nel suo *Legible City* (ZKM, Karlsruhe), realizzato in tre versioni tra il 1988 e il 1991, esorta l'osservatore a non limitarsi a guardare l'immagine, ma a percorrerla guidando una bicicletta che si inoltra virtualmente in città fatte di parole. Il dispositivo visivo di Shaw costituisce un prototipo seminale di installazione video interattiva in ambito artistico e attinge alla cultura del videogioco non senza strizzare l'occhio all'Arte della memoria, disciplina la cui eredità culturale era nota e discussa negli anni Novanta tra gli artisti del Zentrum für Kunst und Medientechnologie di Karlsruhe. Nello stesso periodo infatti, la compagna di Shaw, l'artista ungherese Agnes Hegedüs, elaborava presso lo ZKM il progetto del *Memory Theatre VR* (1997 - ZKM, Karlsruhe), un'opera immersiva esplicitamente ispirata agli apparati mnemotecnici tridimensionali rinascimentali (da Camillo a Fludd), in cui il visitatore entra come in un *cave* e, manipolando un cursore, esplora atlanti virtuali di immagini. Non è un caso che all'esterno del *Memory Theatre VR*, nel cartello che elenca il *Cast*, inteso dall'artista come l'insieme dei personaggi cui la sua opera è in qualche modo debitrice, compaia il nome di Aby Warburg.

Alcuni aspetti di questa ricerca, legati alla tematica della memoria e del gioco, sono stati oggetto dell'intervento presentato in occasione delle *Lectures on Memory* organizzate dal Centro di Studi sulla Memoria del Dipartimento della Comunicazione dell'Università degli studi della

Repubblica di San Marino (luglio 2012), in corso di pubblicazione presso l'editore Guaraldi di Rimini.

Ringrazio per l'aiuto e i suggerimenti: Antonella Sbrilli, Patrizia Violi, Monica Centanni, Maria Sole Cardulli, Gabriella Lorenzi e il personale della Biblioteca del DCOM di San Marino.

English abstract

Many different mnemonic devices were created during the Nineteenth Century, along with new publications on mnemonics. The example of Mark Twain's memory games suggests a new approach towards learning: immersive devices seemed to better fulfil the goal of memorization rather than traditional illustrated memory systems or new-coming verbal mnemonics.

Riferimenti bibliografici

ADAMS 1878

Sebastian Adams, *Adams' Syn Chronological Chart or Map of History*, Cincinnati 1878

ANONIMO 1808

Anonimo (Jules Didier ?), *Traité complet de Mnémonique*, Lille-Paris 1808

CARBONI 1992

Guido Carboni, *Invito alla lettura di Mark Twain*, Milano 1992

CASTELLI 2009

Paolo Castelli, L'arte della memoria tra il XVIII e il XX secolo. Alcuni episodi nell'evoluzione delle mnemotecniche moderne, "Engramma" n. 70, febbraio-marzo 2009

FEINAIGLE 1812

Gregor von Feinaigle, *The New Art of Memory*, London 1812

HREES 1985

Robert Alan Hrees, *An Edited History of Mnemonics from Antiquity to 1985: Establishing a Foundation for Mnemonic Based Pedagogy with Particular Emphasis on Mathematics*, Indiana University 1985

MELTZER 1960

Milton Meltzer, *Mark Twain himself: A pictorial biography*, New York 1960

MURDEN 1818

Joseph R. Murden, *The art of memory*, New York 1818

PAINE 1912

Albert Bigelow Paine, *Mark Twain: A biography*, New York 1912

RENZA 1987

Louis Renza, *Killing time with Mark Twain's Autobiographies*, ELH, Vol. 54, No. 1, 1987, pp. 157-182

ROSENBERG, GRAFTON 2010

Daniel Rosenberg, Anthony Grafton, *Cartographies of Time*, New York 2010

STRAY 2002

C. A. T. Stray, *A pedagogic palace: the Feinaiglian Institution and its textbooks*, Dublino 2002, n. 47, pp. 14-25

TWAIN [1883] 1903

Mark Twain, *Life on the Mississippi*, New York 1903 (ed. it. a cura di M. Guidacci, *Vita sul Mississippi*, Opere Nuove, Roma 1962)

TWAIN 1914

Mark Twain, *How To Make History Dates Stick*, Harper's Monthly Magazine, December 1914

TWAIN [1899] 1917

Mark Twain, "A Simplified Alphabet", in *What is man?*, New York 1917

TWAIN 1917b

Mark Twain, *Mark Twain's Letters*, a cura di Albert Bigelow Paine, New York 1917

TWAIN 1940

Mark Twain, *Mark Twain in eruption: hitherto unpublished pages about men and events*, a cura di Bernard A. DeVoto, New York 1940

WALSH, ZLATIĆ 1981

Thomas M. Walsh and Thomas D. Zlatić, *Mark Twain and the Art of Memory*, American Literature, Vol. 53, N. 2, Maggio 1981, pp. 214-231

FRANCESCO M. CATALUCCIO

Diana e Atteone



Il mito per i Greci non era puro racconto né soltanto materia di poesia, ma rispondeva all'orizzonte mentale di una civiltà tradizionale, la quale non ebbe mai una teologia ufficiale o una religione del Libro. Per questo il mito greco offre una materia psicologica primigenia, un'inquietante catena di sangue, sessualità, vendetta, morte.

Nell'Istituto di Storia dell'arte dell'accademia delle Scienze di Varsavia, dove studiavo nella prima metà degli anni ottanta, gran parte dei docenti si era formata alla scuola del carismatico ed erudito Jan Białostocki (1921-1988), che aveva, tra l'altro, avuto il merito di far conoscere in Polonia gli scritti di Aby Warburg e il suo progetto dell'*Atlante della Memoria*. Quindi, studiare il mito di Atteone significava non dare tanto importanza all'epoca storica nella quale le varie versioni erano state prodotte, né il modo, pittorico o letterario. Ci dovevamo, secondo il professor Wiesław Juszczak, preoccupare della genesi e della trasmissione delle *Pathosformeln* relative al mito di Atteone: studiare il rapporto inedito tra forma e contenuto. Un'intuizione nuova sulla verità di quella storia, che intrecciasse in modo indissolubile la carica emotiva e la formula iconografica, seguendole fino ai dipinti e i testi letterari del Novecento. Avevo da poco scoperto che uno dei più strani romanzi di Witold Gombrowicz, *Pornografia* (1960), doveva inizialmente, nelle intenzioni dello scrittore polacco, intitolarsi *Atteone*. Secondo alcune testimonianze, mentre scriveva, Gombrowicz teneva sulla scrivania una riproduzione de *La morte di Atteone* di Tiziano. Mi convinsi però che il voyeurismo, a differenza che nel romanzo di Gombrowicz, c'entrasse assai poco con quel mito. Sulla parete del mio studio avevo appiccicato tutti i dipinti e le immagini che raffiguravano quella vicenda: una sorta di sipario fatto di cervi fuggenti, azzannati dai cani, e molli fanciulle al bagno, che divenne la mia Tavola della Memoria e che mi aiutò a mettere a fuoco quella strana vicenda.

Un gruppo di cacciatori si inerpicò un giorno tra i boschi del Monte Citerone, nella Grecia sud-orientale, al confine tra l'Attica e la Beozia. Secondo la leggenda, in questo luogo, Antiope, figlia del re tebano Nitteo, sedotta da Zeus, aveva dato alla luce i gemelli Anfione e Zeto, che regnarono poi a Tebe, dopo aver ucciso lo zio della madre, Lico, e fatto smembrare sua moglie Dirce, legandola alle corna di un toro. Sempre sul Citerone fu abbandonato Edipo, appena nato. Il monte era sacro al minaccioso Dioniso (Bacco). Pare che lassù i fratelli Apollo e Artemide avessero compiuto la strage dei 12 figli della sfrontata Niobe, regina di Tebe. E sulle pendici del Citerone si trovava pure la Sfinge, che aspettava le sue vittime per porre loro il suo enigma. È probabile che, tutto questo, i cacciatori non lo sapessero. Tra loro c'era il giovane Atteone, figlio di Aristeo (a sua volta figlio di Apollo e della ninfa Cirene) e di Autonoe (figlia di Cadmo e Armonia). Atteone era stato allevato dal mite e saggio centauro Chirone (figlio di Crono e Filira), maestro di Achille, Asclepio e Giasone (e anche accompagnatore e consigliere, secondo Goethe, di Faust verso Elena), che gli aveva insegnato l'arte della caccia. Allontanatosi dai suoi compagni, e inoltratosi nella foresta alla ricerca dei cervi, con i suoi fedeli cani, Atteone si ritrovò a un tratto in una radura. Un "chiaro del bosco", come l'avrebbero chiamata Martin Heidegger e, soprattutto, Maria Zambrano:

Il chiaro del bosco è un centro nel quale non sempre è possibile entrare; lo si osserva dal limite e la comparsa di alcune impronte di animali non aiuta a compiere tale passo: è un altro regno che un'anima abita e custodisce. [ZAMBRANO 2004, p. 11]

Un luogo dove la forte luce permette di cogliere qualcosa della Verità. Era mezzogiorno, particolare questo al quale Roger Caillois, nel suo studio sui demoni meridiani, attribuisce molta importanza [CAILLOIS 1988, pp. 36,42, 94]. Sul limitare, c'erano una polla d'acqua con un laghetto e una grotta. Sulle rive stavano sdraiate delle belle e nude Ninfe (personificazioni delle forze della natura, dai nomi inconsueti e gioiosi: Cròcale, Nefele, Iale, Rànide, Psècade, Fiale). Nell'acqua ne sguazzavano delle altre, attorno a una bella e un po' in carne signora con un quarto di luna rovesciato all'insù sopra la testa: Artemide, vergine dea della caccia e del tiro con l'arco, della natura e della fecondità, protettrice degli animali e della giovinezza, che i romani chiamarono Diana. Passato un attimo di comune sorpresa, mentre le Ninfe correvano, tra stridule grida, a coprirsi con dei veli, Artemide, furiosa, trasformò Atteone in un cervo e gli tolse la voce. Lui scappò, ma i suoi cani, vedendolo animale, lo sbranarono in mille pezzi, mentre lui cercava di gridar loro qualcosa per fermarli.

Fin qui la versione sulla quale concordano quasi tutte le fonti, letterarie e pittoriche. Ma a questa storia, che ci è stata tramandata, nelle versioni più antiche da Callimaco di Cirene, negli *Inni* (270-260 a.C.) [CALLIMACO 1983, pp. 90-93 vv. 107-130], e da Publio Ovidio Nasone, nelle *Metamorfosi* (3-8 d.C.) [OVIDIO 1994, pp. 98-103, 123-127, vv. 138-252, 720-721], si sono sovrapposte, quasi da subito, mille sfumature e racconti diversi. Cosa successe ad Atteone? Secondo pochi fu trasformato in cervo perché si era vantato di essere più bravo di Diana nella caccia. Questa è l'opinione di Euripide (485-406 a.C.):

Pensa al modo spietato come è morto Atteone: cagne sanguinarie, dopo che le aveva allevate, se lo fecero a pezzi, giacché si era vantato di essere più bravo di Artemide nelle battute di caccia, fin nelle selvose riserve [EURIPIDE, 337-340].

Probabilmente, sia Artemide che il fratello gemello Apollo non sopportavano di esser sfidati, e magari superati. Ne fece le spese anche il povero Marsia, che sfidò il dio a chi suonava meglio il flauto e finì scorticato appeso a un albero (episodio che Tiziano raffigurò mirabilmente in un dipinto poco visto perché finito nella sperduta Pinacoteca del Castello di Kroměří, a metà strada tra Praga e Cracovia). Invece, la più tranquilla scena della "gara" tra il dio e il suonatore (ma nel cielo un rapace ghermisce un uccello) è stata dipinta da Perugino nel piccolo capolavoro esposto nel Museo del Louvre. Ovidio invece, e ha fatto testo, riteneva che la colpa di Atteone fosse stata quella di vedere Diana nuda, che, imbarazzata:

Non avendo a portata di mano le frecce, come avrebbe voluto; prese l'acqua, che aveva lì, ne inondò la faccia dell'uomo, e inzuppandogli i capelli col frotto vendicatore disse queste parole, presagio d'imminente sventura: 'E ora racconta di avermi visto senza veli, se ci riesci!' Non profferì altre minacce. Dette al capo spruzzato corna di cervo longevo, allungò il collo, appuntì in cima le orecchie, cambiò le mani in piedi, le braccia in lunghe zampe, a

ammantò il corpo di un pelame chiazzato. E aggiunse la timidezza [OVIDIO, vv. 186-198].

Callimaco fa spiegare così ad Atena la colpa di Atteone:

Ma il decreto è questo / delle leggi di Crono: chiunque scorga / uno degli immortali, quando il dio / non lo sceglie di persona, a grande prezzo / paghi il vederlo [CALLIMACO, vv. 100-103].

Del resto, Artemidoro, ne *Il libro dei sogni* (II d. C.), aveva affermato perentoriamente: “Vedere Artemide nuda non giova in alcun modo a nessuno” [ARTEMIDORO 1990, p.136]. Il bibliotecario di Augusto, e amico di Ovidio, Caio Giulio Igino (n. 64 a. C.), nei *Miti*, del quale ci è pervenuta la traduzione in greco (207 d. C.) a opera di uno pseudo-Dositteo, riporta inizialmente una versione diversa (Atteone non è più un cacciatore) e aggiunge un particolare inedito:

Il pastore Atteone, figlio di Aristeo e Autonoe, vide Diana al bagno e tentò di farle violenza. Perciò Diana, adirata, gli fece spuntare le corna e lo fece divorare dai suoi stessi cani. [IGINIO 2000, p.119]

Diana aveva dovuto difendere la sua verginità da diversi assalti. Sempre Callimaco, nell'Inno *Ad Artemide*, gli ricorda “che di Titio facesti strage” (v. 110). Titio era un gigante, figlio di Zeus e della ninfa Elara, che fu ucciso da Artemide perché aveva cercato di violentarla (e non la di lei madre Latona, come alcuni sostengono). Ma anche Oto, figlio di Poseidone, insidiò Artemide, insieme col fratello Efialte, ma la dea (questa volta lei!) si mutò in cerva e i due fratelli, nel tentativo di colpirla, si uccisero a vicenda. E anche Orione, contrariamente a quanto disse Omero (*Odissea*, v. 118 e sgg.), fu ucciso dalla dea non per gelosia, ma perché aveva tentato di insidiarla. Diana conservava i segreti della Natura, e quindi salvava la Natura. Per questo la maggior parte degli eroi cacciatori greci le sono ostili (anche se lei dovrebbe essere onorata come protettrice della loro attività):

Offendono la dea, attentando a lei o al suo seguito, negandole l'offerta primiziale, o portandogliela incompleta, osando misurarsi con la sua maestria, infrangendo i tabù di caccia...[PITTALUGA 1977, p. 41]

Tornando a Igino, nel racconto successivo, dopo aver detto, seguendo Ovidio, che la fonte dove si stava bagnando Diana, dopo una lunga caccia, si chiamava Partenio, e stava nell'ombrosissima valle detta Gargafia, egli sostiene che anche Atteone arrivò lì coi suoi cani per riposarsi e “si trovò davanti alla dea: e perché non lo raccontasse a nessuno, ella lo trasformò in cervo, e come cervo egli venne sbranato dai suoi stessi cani”. Segue, come in Ovidio, un erudito elenco con i nomi delle 27 cagne di Atteone [CARILLO 2007, pp. 21-108], con l'aggiunta, come se quelli non fossero già sufficienti a stendere il lettore, di un altro elenchino.

Nell'immagine del Cratere ateniese (V sec. a.C), ritrovato a Cuma (Museum of Fine Arts, Boston), Atteone appare invece seminudo, con sembianze integralmente umane, e 4 piccoli cagnetti lo stanno azzannando. La Dea, completamente vestita, impugna il suo arco e gli punta addosso una freccia. Pausania (110-180 d.C.), nella sua *Periegesi della Grecia* [PAUSANIA 2010, vv. 3-4], cita il poeta siciliano Stesicoro, pseudonimo di Tisia di Imera (630 a.C.-555 a.C.), secondo il quale Atteone non venne trasformato in cervo, ma fu egualmente sbranato dai suoi cani perché Artemide gli gettò addosso una pelle di animale, aizzandoli così contro di lui [HEATH 1992]. A questa versione, secondo alcuni, si ispira la Metopa (V sec. a.C.) del frontone del tempio di Era a Selinunte (Museo Archeologico di Palermo) [CASTOLDI 1992, pp. 59-86], dove Atteone ha sulle spalle una pelliccia animale e tre cani saltano per morderlo. Ma, se si guarda meglio, si vede che dietro la testa piegata di Atteone sono spuntate delle ramosi corna, delle quali si è salvata solo la punta. Evidentemente la pelle che aveva a tracolla era soltanto la sua veste. Artemide, sempre coperta dalla testa ai piedi, guarda la scena soddisfatta.

Nelle *Dionisiache* (V sec. d.C.) [NONNO 1605, vv. 287-290], Nonno di Panopoli, dopo aver raccontato la trasformazione e la morte di Atteone, parla, caso unico tra le fonti che abbiamo, dell'infruttuosa ricerca dei suoi resti smembrati dai cani per i boschi del Monte Citerone (vv. 370-411); poi c'è un nuovo racconto dell'accaduto fatto dal fantasma di Atteone che appare in sogno al padre Aristeo (vv. 412-532) che dà adito a una nuova ricerca e finalmente ai funerali

della vittima (vv. 533-551).

C'è poi la testimonianza iconografica in una pisside eburnea, con scene del mito di Atteone (V sec. d.C.), di origine copta (Museo Nazionale del Bargello, Firenze), che è divisa in due episodi. Nel primo, Artemide è raffigurata nuda, in ginocchio, nell'atto di bagnarsi in uno specchio d'acqua, suggerito dalle linee ondulate che coprono il fondo. La dea, con i capelli raccolti e legati con una specie di fiocco sulla fronte, volge il capo all'indietro verso Atteone e mostra la propria ira levandogli il braccio destro. Accompanya Artemide una Ninfa posta sulla sinistra in piedi con le gambe incrociate. Anch'essa è nuda, se si eccettua una collana dal grande pendente circolare. Viste così sembrano piuttosto due hippie al concerto di Woodstock! La ninfa rivolge lo sguardo verso l'interno e mostra anch'essa la propria sorpresa alzando il braccio destro, mentre con il sinistro afferra per la parte inferiore un vaso. Un esile arboscello è posto accanto alla Ninfa. Il bordo rilevato, che delimita a sinistra lo specchio d'acqua, suggerisce che la scena si svolga all'interno di una grotta. Fuori di questa, in piedi, e in atteggiamento di riposo, è raffigurato Atteone. Una coppia di pecore e una di capre completano la composizione. L'episodio successivo, inquadrato da sinistra da una semplice capanna e, a destra, da un albero, descrive l'esito tragico della vicenda. Atteone infatti è rappresentato ormai in ginocchio, atterrato da tre cani, che lo azzannano alle spalle e al fianco. Le corna sulla testa alludono sinteticamente all'avvenuta metamorfosi [PAOLUCCI 1994, pp. 29-31].

Il tema di Diana e Attone sembra poi scomparire per molti secoli, fino a Francesco Petrarca nel *Canzoniere* (1335-1374) [PETRARCA 1975, vv. 145-160] e Giovanni Boccaccio ne *La caccia di Diana* (1334-1338), e rifiorire prepotentemente nel Rinascimento, che tende più a sottolineare l'aspetto della vista della bellezza che quello della successiva, truculenta, punizione. Nel suo poemetto, Boccaccio celebra in chiave mitologica alcune gentildonne napoletane. Le ninfe, seguaci della casta Diana, si ribellano e offrono le loro prede di caccia a Venere, che trasforma gli animali in bellissimi uomini. A chiusura del poema si viene a sapere che la voce narrante appartiene a quella di un cervo che sarà trasformato da Venere in una creatura umana e offerto a una delle donne:

...mi ritrovai di quel mantel coperto / che gli altri usciti dello ardente agone; / e vidimi alla bella donna offerto, / e di cervio mutato in creatura / umana e razionale esser per certo. [BOCCACCIO 1967, vv. 10-12]

Tra i personaggi della storia c'è anche il giovane Boccaccio che, grazie all'amore, diviene un uomo pieno di virtù. Petrarca sposa la versione dello spruzzo d'acqua ("...ond'ella ebbe vergogna; et per farne vendetta, o per celarse, l'acqua nel viso co le man' mi sparse"). Quell'acqua fa uscire Atteone dalla sua immagine e lo trasforma in cervo. Mentre, nel sonetto LII, si definisce Atteone "amante" di Diana e si sostiene che a lui essa non piacque di più per il fatto di averla vista, "per ventura" nuda.

Giordano Bruno, in *De gli eroici furori* (1585) usa la vicenda di Atteone per mostrare l'amore come metodo di conoscenza. Atteone significa l'intelletto intento alla caccia della divina sapienza, all'apprensione della beltà divina. Anche Bruno, nella sua impresa conoscitiva, si sente un cacciatore, ma di una caccia particolare che trasforma lo stesso cacciatore in cacciato.

Dall'inizio del Cinquecento, *Il bagno di Diana e delle Ninfe* aveva fornito ai pittori un buon pretesto per mostrare nudi femminili in paesaggi ricchi di contrasti tonali. *Diana e Atteone* fa parte di questa tradizione. Una delle rappresentazioni più suggestive è il ciclo di affreschi che, nel 1523, il Parmigianino dipinse nella "saletta segreta" della Rocca dei conti Sanvitale a Fontanellato. Sulla parete nord, due cacciatori inseguono una ninfa del seguito della dea; in quella accanto, Atteone s'imbatte in Diana che sta facendo il bagno, e lei gli getta dell'acqua sul volto, avviando la sua metamorfosi; nella terza, Atteone appare completamente trasformato in cervo e viene sbranato dai suoi cani; nella quarta parete, c'è una figura femminile (Paola Gonzaga nelle vesti di Cerere). Suo figlio, appena nato, sarebbe morto poco prima dell'esecuzione degli affreschi e questa tragedia avrebbe avuto un'influenza diretta sulla scelta del soggetto e sul suo significato. Il figlio scomparso sarebbe il bimbo più piccolo rappresentato sopra la lunetta della morte di Atteone: il bambino porta una collana di coralli e tiene in mano

un ramo di ciliegie, entrambi simboli di morte precoce e ingiusta (e in questa funzione usati spesso nell'iconografia di Gesù bambino). Alla luce di questo evento, lo spruzzo d'acqua di Diana assume il valore simbolico di un gesto battesimale, che preannuncia la morte del bambino come quella di Atteone. Allo specchio, collocato all'apice della copertura della sala, si può invece ricollegare il passo delle *Metamorfosi* in cui Atteone, a trasformazione avvenuta, "come si vide riflesse nell'onda le corna e la faccia, fu lì per dire 'Me infelice!' ma punto non venne la voce. Gemito fu la sua voce, né il pianto gli scorre sul volto" (Met., III, 199-201). Il dramma di Atteone sta nella presa di coscienza della propria degradazione, cui fa seguito la scelta di morire restando a vagare tra i boschi, preda inevitabile dei suoi stessi cani. Intorno allo specchio l'iscrizione "RESPICE FINEM" (guarda la fine), è un monito a riflettere sulla sorte di Atteone e sul destino dell'uomo.

Tiziano dipinse una prima versione del mito tra il 1556 e il 1559 (oggi conservata alla National Gallery of Scotland, a Edimburgo): le ninfe e la dea nude fanno il bagno all'ombra di una costruzione in rovina (forse un'antica fontana) e Atteone le scopre scostando una sorta di tenda. La cosa non sembra turbare la dea, che anzi, tra le braccia delle sue ninfe (quella a destra è una bellissima africana che indossa un'elegante veste), lancia uno sguardo assai malizioso. Forse Atteone le stava spiando da un bel po'. Questo, del guardare di nascosto, è un tema che rimanda a un'altra rappresentazione, popolare, di quel tempo: *Susanna e i vecchioni* (ad esempio il dipinto di Tintoretto del 1557 con sullo sfondo dei cervi...). L'altra raffigurazione del mito, che è uno dei suoi capolavori, Tiziano la dipinse alla fine della sua vita (1570-1575) per Filippo II (National Gallery, Londra). La Natura (il bosco, i fiori e le piante, il cielo con le nubi minacciose, le acque dello stagno), con colori che paiono autunnali, sembra essere la protagonista della scena. Sulla sinistra, una bella ragazza, con un solo seno scoperto (quello sul quale passa la corda dell'arco), insegue la preda e scocca la freccia verso un uomo, braccato dai cani, che ha soltanto la testa del cervo. Proprio come nell'omonimo quadro (1561-1563) di Paolo Veronese (Philadelphia Museum of Art), ma a differenza del quadro di Tiziano non c'è alcun dramma. Così come nell'altro dipinto di Veronese (una sorta di "spalliera" che sta al Museum of Fine Arts di Boston), dove Atteone, per la prima volta, sta semisdraiato su una roccia ed è tranquillo spettatore del gruppo di Diana e delle sue Ninfe che, coperte solo di qualche velo trasparente, si stanno bagnando. Anche i cani stanno calmi a riva e, anzi, uno sta bevendo dal laghetto. Ma Diana, con la mano destra, semi immersa nell'acqua, sta per lanciare lo spruzzo (questo gesto però riesce a percepirlo soltanto chi ha visto altre raffigurazioni della scena, o conosce bene la storia al punto tale di "vedere" anche ciò che avverrà dopo).

Invece la *Diana e Atteone* (1590-1600) di Joseph Heintz il Vecchio (Kunsthistorisches Museum, Wien) mostra bene il gesto di una dea piegata nell'acqua che, con la mano, fa partire lo spruzzo. Un riferimento ad un'iconografia del mito ormai abbastanza ricca lo fa Ludovico Ariosto, nell'*Orlando Furioso*, per descrivere il comportamento di Olimpia:

... s'andava in quella guisa che scolpita / o dipinta è Diana ne la fonte, / che getta l'acqua ad Atteone in fronte.
[ARIOSTO 1960, vv. 58]

Diana quindi avrebbe gettato l'acqua in faccia ad Atteone per nascondersi al suo sguardo... Nel dipinto di Leandro Bassano (1577-1622), Diana al bagno si ritrova Atteone che entra in acqua arrivando, con i cani, a cavallo.

Giovan Battista Marino citò, nell'*Adone* (1623), soltanto di sfuggita "il miserabil caso d'Atteone" [MARINO 2010, vv. 124-125]. Ma ne *La Sampogna* (1620), utilizzando come fonte la lettura di Nonno di Panopoli in traduzione latina [NONNO 1605], sostiene che Atteone è stato punito per aver guardato una dea nuda. Ma non tanto per questo: Atteone fece una fine così terribile per il disprezzo che aveva delle donne mortali e per il desiderio di sposare un'immortale [MARINO 1993, vv. 155-173]. Marino aveva letto sicuramente la versione del mito nella *Metamorfosi* di Giovanni Andrea dall'Anguillara.

Rembrandt col suo *Diana e Atteone* (1635), conservato nel Castello Salm-Salm (Anholt), porta il mito nella modernità: gli dà una luce più intima, quasi complice, nel desiderio come nella

morte. Tragico è invece il *Diana e Atteone* (1720-1722) di Giovanni Battista Tiepolo (Gallerie dell'Accademia, Venezia): sulla soglia della grotta, Atteone guarda giù verso Diana mollemente distesa che lo fissa. Le ninfe sembrano ignorarlo. Due piccole cornine gli stanno però già spuntando in testa.

Tra il XVII e il XVIII secolo il tema del branco di cani che assaltano un uomo fu considerato perfetto per delle statue da collocare in parchi e giardini. Suggestivo è l'*Atteone assalito dai cani* nel Jardin des Tuileries a Parigi: la scena è tutta verticale. Mentre l'omonimo gruppo statuaria di Violani, Brunelli e altri (Gruppo della gran Cascata, Palazzo Reale di Caserta) si sviluppa orizzontalmente. Qui i cani son molti di più (e col riflesso nell'acqua della vasca della cascata, da lontano, si raddoppiano, e sulla testa di Atteone stanno già spuntando le corna. Ma è con i *Principi di Scienza Nuova* (1744) di Giambattista Vico che si chiude il ragionamento su questa vicenda. Nella sua feconda e lucida ricostruzione della genealogia umana, quando si iniziarono "prima a menar fuori da' fisici le forme della materia e poi la forma dell'anima", Vico interpreta

...la spaventosa religione de' fonti [...]: ch'è quella d'Atteone, il quale, veduta Diana ignuda (la fontana viva), dalla dea spruzzato d'acqua (per dire che la dea gli gittò sopra il suo grande spavento), divenne cervo (lo più timido degli animali) e fu sbranato dai propri cani (da' rimorsi della propria coscienza per la religion violata...[VICO 1971, pp. 529-530])

Il mito di Diana e Atteone si è andato poi nuovamente esaurendo, come forma di ispirazione per artisti e poeti. Ma, negli anni venti del XX secolo, in uno dei suoi primi *Cantos*, Ezra Pound visionariamente riesce a ficcare il mito in un gorgo senza luce, dove l'assalto al cacciatore pare una giostra carillon che gira su stessa riproponendo a intervalli regolari la stessa scena:

Atteone, / In una valle folta di foglie / La foresta rigetta il sole che abbaglia [...] / Né raggio, né scheggia di sole, / né un disco di bagliore solare / Percuote le acque scure, / Né spruzza sulle ancelle, bianche, intorno a Diana. / Che fa di clarità l'aer tremare, / arruffando lor chiome [...] / I molossi brancan Atteone, / Cervo maculato silvano; / Le trecce, gravi / come fascio di grano, lampeggiano, / I cani sbranano Atteone, / Cervo maculato silvano...[POUND 1985, pp. 24-31]

È molto divertente l'idea di Pierre Klossowski (1905-2001) [KLOSSOWSKI 1993], espressa nell'irriverente saggio *Il bagno di Diana*, che la dea sia piuttosto una donna crudele e inquieta, che arrossisce per il fatto d'esser casta. Ci sarebbe quindi un'immoralità implicita nella funzione dei miti.

La pittrice messicana Frida Khalo ribaltò completamente la prospettiva in un celebre dipinto del 1946: un cervo, che ha un volto di donna rassomigliante alla pittrice, fugge verso il bosco con il corpo trafitto da 9 frecce, come una specie di San Sebastiano. Diana rappresenta l'ordine naturale, ma anche il suo carattere segreto, non accostabile dagli uomini. Quella verità assoluta di natura la cui conoscenza non può né deve competere all'esperienza umana. Ed è per questo che Diana si copre.

La caccia, ripercorrendo ogni volta il medesimo cammino, riporta sempre all'inizio del ciclo della natura: per comprendere la verità, è necessario uno stato contemplativo che è bandito dalla storia ed è possibile soltanto *prima* di essa, nella dimensione del primitivismo, o *fuori* di essa, in quella, superiore e privilegiata, degli dei. Anche Diana va a caccia: ma poi si riposa, si purifica, bagnandosi in acque simbolicamente limpidissime. È il contrasto allegorico tra caccia e fonte, l'alternativa di vita attiva e vita contemplativa [GENTILI 1988, pp. 190-194]. Come ha notato Robert Pogue Harrison [HARRISON 1992, pp.40-41], Atteone era andato oltre la superficie delle cose. Aveva partecipato a un genere di visione proibita ai mortali: aveva penetrato l'essenza senza ombre della Natura. Se non fosse stato sbranato dai suoi cani come un cervo, avrebbe potuto raccontare di aver visto, attraverso la nudità di Diana, la vera realtà. Il mito di Diana e Atteone ci fa riflettere sull'impossibilità, e non liceità, di superare certi limiti nella conoscenza della Natura, perché il rischio è quello di provocare, come degli impacciati apprendisti stregoni, un rovesciamento nell'opposto: nella bestiale e infelice naturalità.

English abstract

The myth of Artemis/Diana (while taking a bath naked) and Actaeon (who, for having seen her, is transformed into a stag and devoured by his dogs) has been handed down by Callimachus of Cyrene and Ovid. It has been a source, over the centuries, for countless literary, philosophical, and – especially – painting versions representing the tragedy of the gaze when pushed beyond a certain point in the knowledge of Nature.

Fonti

ARIOSTO 1960

L. Ariosto, *Orlando Furioso*. Secondo l'edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521, a cura di S. Debenedetti e C. Segre, Bologna 1960

ARTEMIDORO 1990

Artemidoro, *Il libro dei sogni*, a cura di D. Del Corno, Milano 1990

BOCCACCIO 1967

G. Boccaccio, *Caccia a Diana*, in Id., *Tutte le Opere*, a cura di V. Branca, Milano 1967, vol. I

BRUNO 1971

G. Bruno, *De gli eroici furori*, in Id., *Infinità della natura e significato della civiltà*, a cura di F. Papi, Firenze 1971

DELL'ANGUILLARA 1561

G. A. dell'Anguillara, *Metamorfosi*, Venezia 1561

CALLIMACO 1968

Callimaco, *Hymnus in Dianam*, a cura di F. Bornmann, Firenze 1968

CALLIMACO 1983

Callimaco, *Imi. Chiome di Berenice*, a cura di V. Gigante Lanzara, Milano 1983

GOZZI 1962

C. Gozzi, *L'amore delle tre melarance*, in Id., *Opere*, a cura di G. Petronio, Milano 1962

IGINO 2000

Igino, *Miti*, a cura di G. Guidorizzi, Milano 2000

MARINO 1993

G. B. Marino, *La Sampogna*, a cura di V. De Maldé, Parma 1993

NONNO 1605

Nonno, *Dyonisiaca*, a cura di E. Lubin, eredi di Andreas Wechel, Claude Marne ed eredi di Jean Aubry, Hanau 1605

OVIDIO 1994

P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Marzolla, Torino 1994

PONZI 2010

G. B. Marino, *L'adone*, a cura di G. Ponzi, Milano 2010

PAUSANIA 2010

Pausania, *Libro IX. La Beozia*, a cura di M. Moggi e M. Osanna, Milano 2010

PETRARCA 1975

F. Petrarca, *Canzoniere*, testo critico a cura di G. Contini, Torino 1975

POUND 1985

E. Pound, *I Cantos*, a cura di M. de Rachewiltz, Milano 1985

SHAKESPEARE 1982

W. Shakespeare, *Le allegre comari di Windsor*, in Id., *Le commedie romantiche*, a cura di G. Melchiori, Milano 1982

VICO 1971

G. Vico, *Principi di Scienza Nuova*, in Id., *Opere filosofiche*, a cura di P. Cristofolini, Firenze 1971

Bibliografia Critica

CARILLO 2007

G. Carillo, *Le cagne di Atteone*, in Id., *Atteone o della democrazia*, Napoli 2007, pp. 21-108

CASTOLDI 1992

M. Castoldi, *L'epica scolpita. Le metope di Selimunte*, foto di A. De Luca e nota di L. Sciascia, in «FMR», I, Milano 1992, pp. 59-86

CATALUCCIO 1994

W. Gombrowicz, *Pornografia* (1960), a cura di Francesco M. Cataluccio, Milano 1994

GENTILI 1988

A. Gentili, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Roma 1988

HARRISON 1992

R. P. Harrison, *Foreste. L'ombra della civiltà* (1992), Milano 1992

HEATH 1992

J. Heath, *Actaeon, the Unmannerly Intruder. The Myth and its Meaning in Classic Literature*, Peter Lang, New York 1992

LESMIAN 1932

B. Lesmian, *Akteon*, in «Kurier Poranny», 351, 1932 (ora in Id., *Poezje wybrane*, Wrocław 1991).

MARMORI 1993

P. Klossowski, *Il bagno di Diana* (1956), a cura di G. Marmori, Milano 1993

Metamorphosis. Poems inspired by Titian, The National Gallery, London 2012

OSSOLA 1988

R. Caillois, *I demoni meridiani* (1991), a cura di C. Ossola, Torino 1988

PAOLUCCI 1994

F. Paolucci, *Museo Nazionale del Bargello. Reperti Archeologici*, Firenze 1994

PITTALUGA 1977

G. Pittaluga, *Adonis, i cacciatori falliti e l'avvento dell'agricoltura*, in B. Gentili, G. Paioni (a cura di), *Il mito greco*, Roma 1977

ZAMBRANO 2004

M. Zambrano, *Chiari del bosco* (1977), a cura di C. Ferrucci, Milano 2004

FERNANDA DE MAIO

Dentro il tempo: il *Bilderatlas* di Luis Moreno Mansilla



C. Pinart, *Luis influenzato*

Observar los dibujos de los arquitectos de lo existente, mirar a su través, puede esclarecer, de algún modo, el modo de hacer arquitectura.

Luis Moreno Mansilla, Apuntes de Viaje al interior del tiempo



L. M. Mansilla, *Apuntes de Viaje al interior del tiempo*, 2002, pag. 22

Incomincia con tre foto di Venezia scattate da Erik Gunnar Asplund durante il suo viaggio in Italia del 1914, uno degli atlanti – in senso warburghiano – più perturbanti che un architetto del Novecento abbia prodotto. Di queste foto si potrebbe dire oggi che esse rappresentano uno stereotipo, un luogo comune. Eppure costruiscono una pagina intrigante del libro di Luis Moreno Mansilla *Apuntes de Viaje al interior del tiempo* non meno di quelle altre, sempre di Venezia, prese dai tetti di San Marco mentre sventola un tricolore sul lato destro dell'immagine. Questo "atlante" – ma Mansilla non usa mai questa parola né, tanto meno, cita mai o mostra di sapere chi sia Aby Warburg, mentre attinge a piene mani dal testo di Erwin Panofsky su Dürer nella sua versione spagnola del 1982, *Vida e Arte de Alberto Durero* – è l'esito della tesi di dottorato dell'architetto spagnolo, prematuramente scomparso lo scorso febbraio a Barcellona all'età di 52 anni. Una tesi di dottorato che comincia da lontano, quando Mansilla nel 1987 si reca a Stoccolma a ordinare l'archivio del grande maestro svedese e tra le sue mani passano non

solo il materiale fotografico e gli appunti di viaggio di Asplund, ma la ricerca diventa anche l'occasione per scoprire gli scatti del suo amico e collega e poi silenzioso antagonista Lewerentz.



C. Pinart, *Luis al piano*

Tuttavia la vera e propria archeologia della ricerca, come la chiama Mansilla, va ricercata nel suo soggiorno come pensionato dell'Accademia di Spagna a Roma per due anni, all'inizio degli anni Novanta; qui passeggia tra le rovine che prima di lui hanno visto e rilevato tanti architetti e artisti da Brunelleschi in poi. Da Roma comincia il suo personale viaggio in Italia e l'incontro con un'artista, una pittrice come lui spagnola, Carmen Pinart, con cui poi comincerà un sodalizio anche sentimentale durato fino alla fine. E proprio a Roma egli comincia a interrogarsi su questo tornare negli stessi luoghi e sugli stessi passi di Louis Kahn, Le Corbusier, John Soane, Eugène Viollet-le-Duc, Erik Gunnar Asplund, Raffaello, Michelangelo, Álvaro Siza, Alvar Aalto. Su questo patrimonio di schizzi, appunti e fotografie dei medesimi posti visti da occhi sempre nuovi e diversi, sul rapporto che una tradizione di viaggi degli architetti, non sempre codificata eppure ricchissima di materiali, instaura con la storia e con la memoria costruendo un orizzonte del tutto particolare, Mansilla sofferma il proprio sguardo, dopo averlo fissato attraverso i suoi viaggi reali su quelle stesse architetture, paesaggi e rovine d'Italia, per scoprire il proprio modo d'intendere l'architettura.

El recorrer los viajes de los arquitectos es una defensa de un modo de imaginar el proyecto de arquitectura. Es la manifestación de lo diverso y lo específico en la senda del proyectar: explorar su obra, sus escritos y sus bocetos a la luz de las necesarias elecciones que supone representar lo físico, en unos viajes en los que necesariamente los poros se abren sin limitaciones, cuando lo humano reflexiona sobre lo desconocido. Y hacerlo también como un medio de hacer explícita la relevancia del conocimiento directo de la arquitectura; un conocimiento en el que adquiere importancia el movimiento en el espacio, pero ante todo alrededor del gran invento humano, donde el hombre encuentra su cobijo, el tiempo. Es un viaje, por tanto, al interior del tiempo, en el que revisar la instalación del hombre en la naturaleza, y aquella otra instalación que es más esencialmente humana: en la cultura, entendida ésta como aquello en lo que las leyes no están todavía determinadas. El sentimiento de lo humano como algo contemporáneamente igual y distinto y la comunicación que lo hace posible son el esqueleto que permite estudiar cómo los ojos de los hombres son diversos; y sus miradas, también cercanas, deben finalmente ser comunicadas, encontrar su expresión. El estudio de su modo de ver es un acercamiento a la manera de conocer y, por ello, las cuestiones quedan a veces gravitando alrededor de la mirada, pues su devenir y el del conocimiento están íntimamente entrelazados.

Andare dietro ai viaggi degli architetti è un modo per immaginare il progetto architettonico. È la manifestazione di una diversità e specificità nel percorso del progetto: esplorare il loro lavoro, i loro scritti e i loro schizzi alla luce delle scelte necessarie per rappresentare il dato fisico è compiere un viaggio in cui necessariamente i pori si aprono in modo illimitato quando si riflette su ciò che è sconosciuto. E farlo è anche un mezzo per rendere esplicita la

rilevanza della conoscenza diretta delle architetture; una conoscenza in cui diventa importante il movimento nello spazio, ma soprattutto intorno alla grande invenzione umana, dove l'uomo trova il suo rifugio, il tempo. Si tratta di un viaggio, quindi, all'interno del tempo in cui rivedere la posizione dell'uomo nella natura e quell'altra relazione con ciò che è essenzialmente umano: la cultura, intesa come ciò in cui le leggi non sono ancora predefinite. Il sentimento dell'umano come qualcosa allo stesso tempo di uguale e diverso e la comunicazione che rende possibile tutto ciò sono lo scheletro che permette di studiare come gli occhi degli uomini siano diversi, e i loro sguardi, benché vicini, debbano infine essere resi manifesti per incontrare la loro espressione. Lo studio del loro punto di vista è un approccio al modo di conoscere e, di conseguenza, le questioni che talvolta gravitano intorno agli sguardi, per il loro futuro e per quello della conoscenza, sono strettamente intrecciate.

D'altra parte, da quando questo libro è stato pubblicato, circa dieci anni fa, spesso vi si allude nelle conversazioni tra architetti e storici dell'architettura per l'indubbio interesse che le argomentazioni dell'ex allievo di Rafael Moneo rivelano anche agli occhi più smaliziati degli specialisti del settore, grazie a quella particolare capacità di svelare nuove idee intorno all'architettura semplicemente nel descrivere l'intreccio di sguardi e idee intorno ad alcuni *tópoi* del panorama della cultura di tutti i tempi; non di rado il libro viene additato come uno dei pochi felici esiti tra le miriadi di tesi di dottorato in architettura e materie affini che ovunque nel mondo e in Italia in particolare vengono prodotte anno dopo anno. Se dovessi dire di un'altra tesi di dottorato in architettura comparabile, in quanto a mitizzazione, citerei quella di P. Eisenman.

Eppure pochissimi tra coloro che ne parlano l'hanno realmente letto. Non importa. Mansilla come Eisenman ha avuto l'occasione di presentare in conferenze e convegni i risultati di quel pensare per immagini che il suo esercizio allo studio e alla ricerca gli ha trasmesso. Di tutte le invenzioni storiografiche e le mitologie che il Novecento ci ha consegnato del rapporto tra architettura e arte, tra architettura e scoperta dell'antico, di tutte le controverse e puntigliose descrizioni dei viaggi degli architetti alla scoperta del proprio passato e di tutte le ricostruzioni geografiche di tali viaggi, l'atlante di Mansilla è sicuramente uno dei più fertili orizzonti a cui si possa attingere, perché in esso come nell'atlante di Warburg la chiarezza del metodo aiuta a non dire mai una parola definitiva sulle cose osservate, bensì ad aprire nuovi, perturbanti squarci sul mondo dell'arte e dell'architettura. Il senso del lavoro è ben descritto nel prologo:

Comenzaré diciendo que este conjunto de textos es como un poliedro entre las manos. Un objeto para llevar en ese peculiar bolsillo que es el cerebro, para doblar la fragilidad de la memoria. Para encadenar, como partículas, las observaciones y hacerlas impermeables al olvido. Una suerte de Ars Memoriae medieval, donde cada idea tiene un lugar: no para ordenarlas —que son cambiantes—, sino para seguir dudando de si aquello que nos rodea es una cosa o una idea; para hacer borrosa la distinción entre lo abstracto y lo concreto.

Cominciamo col dire che questo insieme di testi è un poliedro tra le mani. Un oggetto da portare in quella particolare tasca che è il cervello, per rompere la fragilità della memoria. Per incatenare, come particelle, le osservazioni e renderle impermeabili all'oblio. Una sorta di medievale *Ars Memoriae*, dove ogni idea ha un posto, non per ordinarle — poiché sono cangianti — piuttosto per continuare a dubitare che ciò che ci circonda è una cosa o un'idea; per offuscare la distinzione tra astratto e concreto.

Concettualmente Mansilla costruisce il libro dandogli le sembianze del borgesiano *aleph* da cui tutto comincia e in cui tutto finisce in una simultaneità di visioni; concretamente il libro è un *Bilderatlas* poiché, come per Warburg, è a partire dalle tavole in cui vengono accostate immagini differenti, ora lontane ora vicine nel tempo e nello spazio, che il discorso intorno all'architettura prende forma. Non c'è una tesi o un significato precostituito che si serve delle immagini per dimostrare la propria validità; il metodo procede proprio all'opposto sia nella mente dell'autore, sia nello svolgimento concreto della ricerca, sia nell'esito finale della composizione delle tavole iconografiche del libro, le quali appaiono non commento a supporto, ma parte fondante e necessaria a concepire le idee di cui è pregno anche, ma non solo, il testo scritto. E proprio questa relazione e al tempo stesso autonomia tra apparato iconografico e saggi rende speciale il lavoro paziente, metodico e allo stesso tempo intuitivo dell'architetto madrileni.



L. M. Mansilla, *Apuntes de viaje al interior del tiempo*, 2002, p. 26

Come in un atlante warburghiano, ciascun capitolo è una storia autonoma, ma è anche parte di una costellazione più ampia di intrecci, e la storia si costruisce attingendo al patrimonio della cultura occidentale non tanto attraverso la ricerca di facili analogie tra dei dipinti di Ambrogio Lorenzetti e un disegno di Louis Kahn, ma guardando come nella trasformazione delle forme attraverso il tempo permanga una traccia – quella che Warburg definì un engramma – di una forma più antica vista, annotata, poi dimenticata e riemersa infine in forma di un nuovo progetto. In questi passaggi che somigliano a un fluire continuo e inarrestabile che procede con un ritmo incostante non si svela, per Mansilla, una verità, ma si costruiscono continue finzioni, come quella che trasforma l'invaso naturale della piazza di Siena fotografata all'alba del mercoledì santo del 1914 da Erik Gunnar Asplund nel momento in cui passa un apparente corteo funebre – in realtà si tratta dei preparativi della processione di Pasqua – in una straordinaria architettura urbana di cui si ricorda forse l'architetto svedese quando all'ingresso della cappella del Cimitero di Stoccolma, modella il suolo come un vaso in cui scorre un filo d'acqua fino all'interno della chiesa, trasformando un gesto architettonico in un fatto naturale che in sé contiene anche una sorta di dolce abbraccio per coloro che intraprendono l'inevitabile cammino verso la morte. Ma il gioco delle finzioni è un *fil rouge* che attraversa tutto il libro e serve a spiegare l'architettura come strumento di mediazione tra cultura e natura:

La escritura es una gran devoradora, una especie de Rierza centrífuga, empeñada en que las letras no se acerquen a su centro. Cuando Homero da forma escrita a los mitos que explicaban el mundo, éstos empiezan a ser puestos en duda, dando origen a la filosofía. De igual modo, cuando se aprende a representar las cosas, se empieza a dudar de la relación entre lo que las cosas son y lo que parecen. Y así, el Renacimiento, a través de la ventana de Alberti, propone que entre la naturaleza y el hombre media algo: es lo que imaginamos que lleva el nombre de cultura. Y en ese sentido, la arquitectura es un vínculo entre la naturaleza y el hombre. Y la historia de la cultura es el perfil de ese marco, de ese cristal que se interpone entre nuestra inteligencia y la materia. Pero aquí es precisamente donde empieza el problema, porque hace evidente que ya no somos uno con la naturaleza. A nadie se le ocurre mirar algo que siente como parte de sí mismo. No es otra cosa la expulsión del Paraíso, sino la conciencia de la alteridad de la naturaleza. Cuando Plinio dice: "La mente es el verdadero instrumento de la visión y la observación, y los ojos sirven como una especie de vasija que recibe y transmite la porción visible de la conciencia" (una definición que tiene mucho que ver con la ventana de Alberti), lo que más nos llama la atención es que lo que nos llega es una porción de nosotros mismos. La arquitectura, que a veces es la historia fosilizada, se finge naturaleza en sus ruinas; por eso cuando los arquitectos visitan las ruinas, dudan entre hablar de la

arquitectura o de la naturaleza, porque quizá presienten que se adelgaza el espacio entre ellas.

La scrittura è una grande divoratrice, una specie di centrifuga, impegnata a fare in modo che le lettere non si ammassino al centro. Quando Omero dà forma scritta ai miti che spiegavano il mondo, questi cominciano a essere messi in discussione, dando origine alla filosofia. Allo stesso modo, quando si impara a rappresentare le cose, si comincia a dubitare della relazione tra ciò che le cose sono e quello che sembrano. Così il Rinascimento, attraverso la finestra di Alberti, propone che tra la natura e l'uomo esista qualcos'altro: e questo è ciò a cui immaginiamo di dare il nome di cultura. In questo senso, l'architettura è il legame tra la natura e l'uomo. La storia della cultura è il profilo di questo quadro, questo cristallo che si frappona tra la nostra intelligenza e la materia. Ma è esattamente da qui che inizia il problema, perché diventa chiaro che non siamo tutt'uno con la natura. Nessuno avrebbe mai pensato di guardare qualcosa che si sente come parte di sé. La cacciata dal Paradiso non è nulla, se non la consapevolezza della diversità della natura. Quando Plinio dice: "La mente è il vero strumento di visione e di osservazione, e gli occhi servono come una specie di nave che riceve e trasmette la parte visibile della coscienza" (una definizione che ha a che fare con la finestra di Alberti), ciò che più ci colpisce è che ciò che otteniamo è una parte di noi stessi. L'architettura, che a volte è storia fossilizzata, si finge natura nelle sue rovine; per questo quando gli architetti visitano le rovine, esitano tra il parlare di architettura o di natura, forse perché sentono che si assottiglia lo spazio tra di loro.

Sembra che ogni vicenda narrata rispetto alla genesi di uno schizzo, di una foto o di un progetto ruoti intorno a qualcosa sentito come fondamentale dallo stesso Mansilla: osservare e carpire l'attimo in cui avviene la trasformazione dell'elemento naturale in elemento architettonico e viceversa registrare tutti i momenti in cui l'architettura si finge natura. Ecco allora che Louis Kahn fa della cappella di Ronchamp di Le Corbusier due diversi schizzi – perché nella prima versione, per la foga di troppo disegno, per essersi lasciato prendere la mano da una sorta di maniera (verrebbe da dire), egli oscura in senso letterale l'essenza prima di quella fenditura laterale, il taglio dell'angolo tra le due pareti, così come la parete in cui il maestro svizzero ritaglia le bucatore, che convogliano e gestiscono la materia naturale, la luce, dando senso al fatto che l'architettura si costruisce come camera ottica, al di là del fatto di essere nata come spazio religioso; come se il segreto dei progetti migliori fosse quello di esercitarsi a stare in bilico su questo limite tra artificio e natura che, meglio di tutti, esprime il sentimento come atto culturale essenzialmente, univocamente umano. Limite ambiguo tra luogo esterno e spazio interno che, nella rappresentazione come nel progetto d'architettura, si esplicita attraverso la sezione, che a dire di Mansilla, in un capitolo intitolato *Aquí y allá. El invento de la sección*, fu Raffaello a scoprire tra le rovine delle antichità romane, "scrivendo in tal modo il respiro di un'epoca".

La finzione, dunque, non come difetto ma come virtù esercitata dal sapiente. È un bel capovolgimento intellettuale. È forse la migliore lezione d'architettura: l'unico sforzo a cui realmente val la pena di tendere se si decide di praticare l'architettura. Il progetto d'architettura è oltre tutto per l'architetto spagnolo una forma di comunicazione. È un altro dei temi ricorrenti del libro; per questo alcuni capitoli cominciano proprio a partire da un'osservazione sulle forme e sui significati della scrittura, o a partire da un parallelo tra le forme dei disegni e degli scatti fotografici e le forme della scrittura. Ecco alcuni incipit:

Prólogo

Comenzaré diciendo que este conjunto de textos es como un poliedro entre las manos.

CAPÍTULO III Mapas y medidas. El doble del mundo

Escribir es, de alguna forma, mentir. Ocultar, al menos. Magnificar lo pequeño, hacer minúsculo lo valioso.

CAPÍTULO V Ruinas y personajes. La segunda naturaleza

La escritura es una gran devoradora, una especie de Rierza centrifuga, empeñada en que las letras no se acerquen a su centro.

CAPÍTULO VIII El alumno distinguido de Fausto. El lenguaje mudo

"Le langage muet entre les monuments et les hommes". Cuando uno transcribe esta frase de Viollet-le-Duc, se queda con la vista fija, como hipnotizado.

Epílogo o el pájaro de cinco alas

El mismo año que Alvar Aalto viajó a España y recorrió la Tierra de Campos dibujando árboles y fragmentos de la naturaleza, Rafael Sánchez Ferlosio escribió Industrias y Andanzas de Alfanhui, unas aventuras que inventan la ciencia por la que lo inerte cobra vida. Ambos recorrieron las mismas tierras y dibujaron los mismos árboles.

Gli architetti come gli scrittori; oppure gli architetti accanto agli scrittori; può apparire strano che un libro-atlante, tutto costruito sul rapporto tra le immagini (scatti fotografici, schizzi, dipinti, disegni) di epoche e autori diversi (pittori, scultori, architetti) torni in modo persistente sulla parola scritta. A Mansilla come al lettore la parola scritta, il testo letterario, comunica il significato migliore e più profondo di questo oscillare da una finzione all'altra, del ruolo fondamentale che la finzione ha nella costruzione del panorama culturale. Questo in fondo a me sembra sia il nesso che lega la mitologia intorno alla scrittura come menzogna alla costruzione dell'apparato iconografico alla base della ricerca del nostro. Il paesaggio è un pensiero culturale intorno alla natura, non è la natura, in questo senso il paesaggio è architettura e comprende l'architettura, quella seconda natura di cui si parla in uno dei capitoli del libro.

Ma vi è anche un'altra via, distinta da quella che da Plinio conduce, attraverso Lorenzetti e Alberti, Bruegel e Asplund, a Le Corbusier e Kahn; una traccia che esplora l'alternativa non narrativa della visione, un percorso che non ha bisogno del confronto con la parola scritta e solo accetta il linguaggio muto delle pietre e dei mattoni e nello scatto fotografico sceglie un punto di vista molto particolare, che sembra casuale, quello del frammento; è l'inquadratura dei dettagli di Sigurd Lewerentz che ritagliano per escluderlo tutto ciò che è figurativo, per selezionare e studiare solo le rugosità delle superfici, gli effetti astratti di una porzione di paesaggio, di un muro; la ricerca del maestro svedese è tutta tesa a scoprire, nel solco di Vermeer e dei nordici, la meraviglia astratta che si cela nel mondo reale osservato in profondità; e in fondo anche la sua foto che inquadra un bambino sotto un gigantesco arco sul cui sfondo si apre una parete con una grande finestra non è altro che la metafora della meraviglia dell'uomo dinanzi al gioco delle composizioni astratte della realtà in cui viviamo ogni giorno. Ma anche nel capitolo dedicato al silenzio dell'io, è il modo con cui Mansilla si rapporta all'osservazione e al timore della perdita della memoria che in fondo si palesa la necessità di questa ricerca:

Ha amanecido un día airoso, una de esas mañanas en las que uno teme perder la memoria. Nos hemos levantado temprano para llegar con las primeras luces a la iglesia de Klippan, y sentarme un rato, a solas, en lo que Lewerentz llamaba la "ventana de la reflexión". Es un hueco que se construye en el interior del muro. Dentro de su grosor, el ladrillo va conformando con sus quiebros un austero asiento con una ventana baja, desde la que sólo podemos ver la luz sentados, reflexionando, dentro del muro. La forma de los ladrillos evoca la presencia del hombre, la cristaliza, como el jorobado de Notre-Dame había tomado la forma de los recovecos de la catedral. El perfil de la arquitectura y del hombre es el mismo, igual que la montaña toma la forma de quien en ella yace. Ayer desembalamos el legado de Lewerentz en el Museo de Arquitectura de Estocolmo. De pronto, surgieron envueltos en un papel, ya quebradizo por lo viejo, unos cristales de fotografías en los que aparecían unas imágenes italianas. Cuando uno es tan sólo un aficionado a la investigación, se emociona con estos pequeños descubrimientos, casi arqueológicos: agiganta lo minúsculo. Y vuelvo a mirarlas aquí, en un lugar que no existe, para que nadie note la emoción. Son fotografías en las que casi nada se reconoce, pero contienen, en su forma de retratar el aire, una manera muy particular de ver la Antigüedad, y quizá la clave con la que iluminar algo más una obra tan compleja como la de Lewerentz. Unas fotografías siempre tan especiales por su punto de vista, casi enigmáticas por su encuadre. ¿O acaso alguno de nosotros hubiera dirigido su cámara, fotografiando un mosaico, hacia la constelación de teselas monocromas, evitando las figuras, desplazando del centro esas formas que para Lewerentz casi nada parecen significar, sólo unas piernas ágiles atrapadas para siempre en una superficie fragmentada pero única? Para un hombre tan poco aficionado a las palabras, cuyo lenguaje son las piedras y los ladrillos, estas fotografías son como un minúsculo hueco horadado en un gran muro, por el que acercarse y mirar su obra. Como el pequeño orificio de una cámara oscura, que deja pasar el escaso legado de Lewerentz, seco como su arquitectura. Una colección de fotografías quizá poco apasionadas, pero sin duda densas en su cuidada composición y, sobre todo, en sus enigmáticos puntos de vista. Unas fotografías en las que, como comentara Goethe en su Viaje a Italia, lo inusitado puede ser natural, cuando ha desaparecido toda nostalgia.

Un giorno è spuntato il vento, era una di quelle mattine in cui si teme di perdere la memoria. Mi sono alzato presto per arrivare alle prime luci dell'alba alla chiesa di Klippan per sedermi un poco solo, in quello spazio che Lewerentz chiamava "la finestra della riflessione". È un buco costruito all'interno del muro. All'interno del suo spessore i mattoni si conformano in una seduta austera con una finestra bassa, da cui possiamo vedere solo seduti la luce, riflettendo, da dentro al muro. La forma dei mattoni evoca la presenza dell'uomo, la cristallizza come quella del gobbo di Notre Dame nei recessi della cattedrale. Il profilo dell'architettura e dell'uomo è lo stesso, come la montagna assume la forma del luogo in cui si trova. Ieri ho aperto il lascito di Lewerentz al Museo di Architettura di Stoccolma. Improvvisamente, avvolti in una carta sono emersi, fragili e vecchi, alcuni cristalli di foto in cui apparivano immagini italiane. Quando uno è così solo appassionato alla ricerca, si emoziona con queste piccole scoperte, quasi archeologiche: ingigantisce il minuscolo. E torno a guardarle da qui, da un luogo che non esiste, in modo che nessuno si accorga dell'emozione. Sono fotografie in cui quasi nulla è riconoscibile, ma che contengono, nel modo di raffigurare l'aria, una maniera molto particolare di guardare l'antichità, e forse la chiave per illuminare

un po' di più un'opera così complessa come quella di Lewerentz. Fotografie sempre così speciali per il loro punto di vista, quasi enigmatiche per il tipo di inquadrature. Per caso qualcuno di noi ha mai diretto la propria macchina fotografica, fotografando un mosaico, verso la costellazione di piastrelle monocrome, evitando le figure, spostando il centro dell'inquadratura da tali forme che a Lewerentz sembrano dire quasi nulla, intrappolando per sempre solo delle gambe agili in una superficie frammentata, ma unica? Per un uomo così poco amante delle parole, il cui linguaggio sono le pietre e i mattoni, queste immagini sono come un piccolo foro praticato su una parete di grandi dimensioni attraverso il quale avvicinarsi e guardare il suo lavoro. Come il piccolo foro di una camera oscura, che si affaccia sul piccolo lascito di Lewerentz, asciutto come la sua architettura. Una raccolta di immagini forse poco appassionate, ma sicuramente dense nella loro attenta composizione e, soprattutto, nei loro bizzarri punti di vista. Fotografie in cui, come Goethe commentava nel suo *Viaggio in Italia*, l'insolito può essere naturale, quando sparisce tutta la nostalgia.



L. M. Mansilla, *Apuntes de viaje al interior del tiempo*, 2002, p. 98

I cristalli di Lewerentz costruiscono nel libro di Mansilla un labirinto circolare e potenzialmente infinito insieme al breve trattato sui cristalli di Ozenfant/Jeanneret e al gran vetro di Marcel Duchamp con cui si apre il Novecento, ma nel profondo questa seconda natura impressa sulla superficie traslucida reca traccia dell'aspirazione albertiana a dipingere sul cristallo. Conosciamo tutti il percorso che l'arte del Novecento ha compiuto muovendosi tra la traiettoria di Picasso e quella di Duchamp, in architettura a lungo l'abbiamo esemplificata attraverso la dicotomia tra il Movimento Moderno e l'Altro Moderno, a Mansilla va ascritto senz'altro il merito di aver saputo intrecciare i percorsi dell'arte e quelli della architettura alla ricerca della propria sintonia con l'idea di cultura. In questo risiede il suo raffinato e moderno respiro.



Luis Moreno Mansilla

Molto altro vi è in questo *Bilderatlas* della cultura occidentale, che si chiude sulle forme geologiche e naturali di Eugène Viollet-le-Duc e Alvar Aalto, sul passaggio fondamentale dal disegno alla fotografia e viceversa con Álvaro Siza e su quel continuo tornare sui propri passi che è il procedere della cultura occidentale attraverso il tempo. Dell'atlante questa ricerca mantiene l'impostazione fino alla fine in cui l'apparato bibliografico si presenta alternato nelle pagine alle vere e proprie mappe geografiche dei viaggi di coloro che popolano lo studio e il panorama dell'architetto madrileno. Infine, al di là di ogni coincidenza sulle modalità della sua morte con quella del suo avo, non è casuale – e lo nota Rafael Moneo nel ricordo del suo allievo dalle pagine di «El País» all'indomani della sua improvvisa scomparsa – che Mansilla dedichi il libro al nonno oculista:

A mi abuelo Luis, oculista, entre cuyos aparatos ópticos crecí. Murió como a todos nos gustaría morir, de improviso, mientras dormía, la misma mañana en la que debía partir hacia Roma, y comenzar esta tesis que ahora le dedico; con migo llevé las antiguas guías originales Baedeker de Italia, de 1870, que el día anterior me había regalado.

A mio nonno Luis, oculista, tra i cui apparati ottici sono cresciuto. Morì come a tutti noi piacerebbe morire, d'improvviso, mentre dormiva, lo stesso giorno in cui dovevo partire per Roma e cominciare questa tesi che ora gli dedico; con me portai le guide originali Baedeker dell'Italia del 1870, che il giorno prima mi aveva regalato.

English abstract

It begins with three pictures of Venice taken by E. G. Asplund during his trip to Italy in 1914, one of the atlas – in the sense of Warburg *Bilderatlas* – more interesting than an architect of the twentieth century has produced. In these photos you could say today that they represent a stereotype, a cliché. Yet they build a intriguing page of the book of Luis M. Mansilla, *Apuntes de Viaje al interior del tiempo*, no less than others, always of Venice, taken from the roofs of Piazza San Marco while waving a flag on the right. This “atlas”, but Mansilla never uses this word and he never mentions or shows much less to know who Aby Warburg is – while he shows to know very well the essay of E. Panofsky on Durer in its Spanish version of 1982, *Arte y Vida de Alberto Durero* – is the outcome of the doctoral thesis of the Spanish architect, who died last February in Barcelona at the age of 52 years. A doctoral thesis which starts from a distance, when Mansilla, in 1987, went to Stockholm to study the archives of the great Swedish master and in his hands pass not only the photographic and the travel notes of Asplund but the research also becomes the opportunity to see the shots of his friend and colleague, and then silent antagonist S. Lewerentz.

However, the true archeology research, as it is called by Mansilla, is to be found in his living as a pensioner of the Academy of Spain in Rome for two years at the beginning of the nineties. Here he walks among the ruins before him have seen and noted many artists and architects from Brunelleschi onward. From Rome he begins his own journey in Italy and the encounter with an artist, a painter Spanish like him, Carmen Pinart, with whom he also begin the affair that lasted until the end. And in Rome begins to wonder about this backtracking in the same places and the same stages of L. Kahn, Le Corbusier, J. Soane, E. Viollet le Duc, E. G. Asplund, Raphael, Michelangelo, A. Siza, A. Aalto. Mansilla focuses its eyes on this wealth of sketches, notes and photographs of the same places seen by eyes always new and different. He is interested on the relationship that a tradition of traveling architects establishes with the history and memory by building a horizon of very special, after having secured his travels through the real ones of the same architecture, landscapes and ruins of Italy, to discover his and their way of thinking about architecture.

Conceptually Mansilla builds the book giving the appearance of Borgesian aleph from which everything begins and where it all ends in a simultaneity of vision; but the book is actually a *Bilderatlas* because like Warburg, it is from the tables in which different images are juxtaposed, hours now far closer in time and space, that the discourse on architecture takes shape. There isn't a thesis or a preconceived meaning that uses images to demonstrate its validity; the method proceeds very opposite in the author's mind, both in the actual carrying out of research, both in the final outcome of settlement iconographic tables of the book, which appear not to comment but the founding and support needed to conceive the ideas of which is pregnant, but are not limited to, the written text. And this relationship between autonomy and simultaneously iconographic and essays makes the job of the architect of Madrid a special patient, methodical and intuitive at the same time.

Riferimenti bibliografici

BAEDEKER 1887

K. Baedeker, *L'Italie Centrale*, Paul Ollendorff, Paris 1887

BAEDEKER 1900

K. Baedeker, *Paris et ses environs*, Karl Baedeker, Leipzig 1900

BAEDEKER 1909

K. Baedeker, *Suisse*, Paul Ollendorff, Paris 1909

EISENMAN 2009

P. Eisenman, *La base formale dell'architettura moderna*, Bologna 2009

MANSILLA 2002

L. M. Mansilla, *Apuntes de viaje al interior del tiempo*, Barcelona 2002

OZENFANT, JEANNERET 1925

A. Ozenfant e C. E. Jeanneret, *La Peinture Moderne*, Éditions Crès, Collection de "L'Esprit Nouveau", Paris 1925

PANOFSKY 1982

E. Panofsky, *Vida y Arte de Alberto Durer*, Madrid 1982

GEORGES DIDI-HUBERMAN

Mnémosyne 42

Mnémosyne 42 est la réponse expérimentale à une proposition lancée par Alain Fleischer en avril 2012 pour susciter un travail sur les images dans le cadre du Fresnoy-Studio national des Arts contemporains. Proposition dont la règle du jeu était à la fois très ouverte et très stricte. Très ouverte, parce qu'il s'agissait, comme toutes les choses qui comptent aux yeux d'Alain Fleischer, d'un *jeu à inventer* avec ces choses si « sérieuses », si graves, qui nous hantent dans l'histoire et dans ses images (le titre général retenu pour ce jeu reprenait, d'ailleurs, la formule avancée par Aby Warburg pour définir son propre objet d'étude dans l'atlas *Mnémosyne*, soit l'histoire des images comme une « histoire de fantômes pour grandes personnes »).



Mnémosyne 42 - Maquette

De l'influence de l'Antique. Cette histoire est féérique — à dissimuler. Histoire de fantômes pour grandes personnes. (*Vom Einfluss der Antike. Diese Geschichte ist märchenhaft — to [= zu] verstellen. Gespenstergeschichte für ganz Erwachsene.* »). Warburg, *Mnemosyne. Grundbegriffe*, II (2 juillet 1929), Londres, Warburg Institute Archive, III.102.3-4, p. 3. [Cfr. DIDI-HUBERMAN 2002; DIDI-HUBERMAN 2010-2011]

Très stricte, néanmoins, puisque les contraintes d'espace et de visibilité avaient été, d'emblée, posées par Alain Fleischer: premièrement, il s'agissait de « faire quelque chose » avec l'espace de la grande nef du Fresnoy-Studio national des Arts contemporains (mille mètres carrés environ) ; deuxièmement, Alain souhaitait que tout ce qui était à voir le fût exclusivement depuis la coursive du premier étage où, par ailleurs, nous devions installer *Atlas, suite*, séries d'images d'Arno Gisinger réalisées à partir de l'exposition *Atlas* [DIDI-HUBERMAN et GISINGER 2013] (dans sa version ultime, celle de Hambourg à la Sammlung Falckenberg); troisièmement, donc, il fallait que l'« exposition » à inventer concernât directement le propos développé dans *Atlas* et dans *Atlas, suite*, soit la question des montages d'images en tant que formes spécifiques d'un savoir sur le monde et sur son histoire ; quatrièmement, il fallait que tout soit conçu et réalisé en quatre ou cinq mois, avec une enveloppe financière relativement réduite (Le Fresnoy étant tout autre chose qu'un musée ou une *Kunsthal*).

Que faire? Qu'exposer? Réunir un nouvel ensemble d'œuvres de différents artistes pratiquant l'atlas d'images ? Trop peu de temps pour cela, pas les moyens, et puis quel choix pertinent après les quelque cent-quarante artistes déjà présentés dans *Atlas* ? Choisir une seule œuvre ? Mais pourquoi une seule, si complexe ou monumentale fût-elle (j'ai pensé un instant, il est vrai, à Franz Erhard Walther). Et puis il y avait l'aspect le plus intéressant — mais le plus contraignant aussi — de la proposition initiale : que tout cela soit visible d'en haut, seulement depuis cette coursive du Fresnoy. J'ai d'abord pensée à de grandes tables (souvenir de Gabriel Orozco, peut-être, et peut-être parce que j'aurais aimé l'inclure dans la présentation initiale d'*Atlas* à Madrid) sur lesquelles des images auraient été posées, disposées comme des tarots sur la table, mais démesurée, d'une voyante de cirque. Puis, très vite, l'idée de projection s'est imposée (souvenir, peut-être, de la toute première exposition au Fresnoy qui était, justement, intitulée *Projections*). Elle était cohérente avec le propos du travail imaginé en commun avec Arno Gisinger, à savoir une exposition sans œuvres « originales », une exposition légère et facilement adaptable à tout lieu, en somme le bout d'un atlas portatif, le bout — mille mètres carrés, tout de même — d'une « exposition à l'époque de sa reproductibilité technique ».

L'idée était simple : projeter verticalement au sol, depuis le plafond de la nef, une gigantesque planche d'atlas. Prendre — parce que j'y reviens souvent dans mon travail en cours depuis quelques années — la quarante-deuxième planche de *Mnemosyne*, consacrée par Aby Warburg au motif de la *Pietà* et des lamentations que les vivants murmurent, profèrent, hurlent ou chantent devant leurs morts [WARBURG [1927-1929] 2000, p. 76-77]. Et rendre à cette planche un nouvel hommage (J'avais déjà tenté quelque chose de ce genre, mais dans l'espace d'un catalogue et non d'une exposition, dans « Esquisse d'atlas », *Pascal Convert : Lamento*, 1998-2005, Luxembourg, Musée d'Art moderne Grand-Duc Jean, 2007, p. 199-261): non seulement en la projetant à des dimensions auxquelles Warburg n'aurait jamais songé, mais en l'accompagnant, en la commentant, en la prolongeant, en la faisant sortir d'elle-même pour créer autour d'elle toute une *constellation d'images* nouvelles. Images en noir et blanc (comme chez Warburg), mais aussi en couleurs. Images fixes (comme chez Warburg), mais aussi en mouvement. Images silencieuses (comme chez Warburg), mais également sonores. Images que je connais, que j'ai sous la main, dans cette partie de mon ordinateur nommée, depuis bien longtemps maintenant, mon *atlas*.

Il aura suffi de choisir, de disposer, de *monter* toutes ces images ou séquences d'images. Il aura suffi d'expérimenter : de voir ce que cela donne, de jouer avec les relations d'images, les rythmes, les échelles, les dimensions, les couleurs... Jouer aussi avec les significations, les liens — ou les contrastes — historiques et iconographiques, comme le faisait Warburg avec ses écrans de jute noire et ses petites pinces à l'aide desquelles il disposait et redisposait sans fin

son grand puzzle figuratif de la « tragédie de la culture occidentale », ainsi qu'il le disait. Au vertige déjà suscité par le montage photographique de la planche 42 elle-même va donc s'ajouter, et dans de très vastes proportions, le vertige d'autres images dont la coexistence, j'imagine — puisque j'écris ces lignes avant d'avoir conclu et encore moins vu quoi que ce soit —, pourrait bien produire quelque chose comme un grand kaléidoscope des motions de l'âme sous l'angle, ou selon la pierre angulaire, du deuil et de la lamentation. Il faudrait, un jour, tenter la même chose avec la joie, la danse ou l'amour.

Les images de *Mnémosyne 42* surgissent, en quelque sorte, depuis le souvenir — et même la citation, centrale au dispositif — de la planche warburgienne. Comme par strates (pour les images fixes) ou par vagues successives (pour les images en mouvement): figures archaïques et sarcophages antiques, fresques médiévales et retables italiens (Duccio, Giotto, Lorenzetti, Botticelli, Bellini, Crivelli), reliefs de Donatello ou de Bertoldo di Giovanni, Mur des Lamentations à Jérusalem et groupes sculptés paroxystiques de Guido Mazzoni ou de Niccolò dell'Arca... Mais bientôt les grands modernes: et d'abord Goya dont les *Désastres de la guerre*, ignorés par Warburg, déclinent jusqu'à la nausée, jusqu'à l'infamie d'un côté ou la totale dérélliction d'un autre, les variantes des gestes adoptés par les survivants devant les morts; puis, bien sûr, Picasso qui a préparé et prolongé *Guernica* à travers toute une série d'études sur le cri, les larmes, la douleur devant l'histoire. Ou encore Bertolt Brecht, qui a documenté et remonté plusieurs situations de *Pietà* dans son *Journal de travail* et son *ABC de la guerre*.

Il s'agit ensuite d'introduire le mouvement: opération plus délicate dans la mesure où je ne cherche pas un effet d'« abyme » kaléidoscopique, encore moins de confusion chaotique, mais bien une possibilité offerte, pour le spectateur, de comparer certaines images en mouvement et de mettre à profit l'espace — les intervalles, l'échelle des figures, la désynchronisation hasardeuse, la configuration de l'ensemble — que cette comparaison exige. Il y aura d'abord quelques « monuments » du cinéma dans lesquels interviennent, à titre de chevilles narratives ou de moments cruciaux, des scènes de lamentations: dans le *Potemkine* d'Eisenstein, dans le *Vangelo*, la *Medea* ou encore la *Rabbia* de Pier Paolo Pasolini, ainsi, par exemple, que dans la *Terra em transe* de Glauber Rocha. Il y aura les images d'archives montées par Artavazd Pelechian dans *Nous*, les documents cinématographiques des funérailles publiques de Buenaventura Durruti en 1936, de Yasser Arafat en 2004 ou de Kim Jong-il en 2011. Il y aura deux extraits du film de Zhao Liang, *Pétition, la cour des plaignants*, mais aussi des documents ethnographiques comme ceux recueillis par Ernesto De Martino en Italie dans les années cinquante ou par Filippo Bonini Baraldi qui a filmé, en 2004, une lamentation de tsiganes roumains. Il y aura un *martinete* funèbre de *cante jondo* chanté par Manuel Agujetas près d'une photographie de Carmen Amaya sur son lit de mort. Tout cela donné à titre indicatif puisque le dossier '*Lamentations*' de mon propre atlas d'images, qui comporte à l'heure où j'écris quelque deux mille six-cents documents visuels et sonores, est bien loin d'être clos.

Mnémosyne 42 se présente ainsi comme un immense tapis d'images projetées sur le sol de la nef du Fresnoy. C'est donc une *installation*, comme on dit. Problème: le philosophe et l'historien de l'art — voire le commissaire d'expositions — n'est-il pas, tout à coup, en train de se prendre abusivement pour un artiste? Eh bien, pas du tout. C'est que la question ne devrait pas se poser en ces termes. *Mnémosyne 42* ne sera pas une œuvre d'art, et déjà pour cette raison triviale qu'elle ne sera pas à vendre, qu'elle ne subsistera pas, qu'elle donnera lieu à d'autres formes aussi impermanentes (sauf, éventuellement, celle du livre qui demeure l'élément fondamental de mon travail). Plus profondément, ce n'est pas une « œuvre » donnée comme telle, close, « opérée » (*opus operatum*); mais un *modus operandi* visuel, historique et argumentatif, quelque chose qui entend bien demeurer à l'état de chantier, de labeur « laborieux » (*opus operosum*). Je considère simplement la nef du Fresnoy comme l'espace d'exposition inhérent à cet espace d'expérimentation et de travail qu'est le Studio national des Arts contemporains. Lieu d'exposition: ce n'est pas un lieu pour dire « moi-je » ou « moi-l'artiste ». Ce n'est pas un lieu pour se satisfaire d'un « et voilà le travail! », comme si le travail était achevé en œuvre, pour que l'œuvre se transforme éventuellement en valeur... Un lieu d'exposition, dans ce contexte,

c'est plutôt un lieu pour mettre en place des configurations visuelles et réflexives, au sens où l'on dit de toute personne cherchant à susciter la réflexion d'autrui qu'elle *expose* un argument.

Que Le Fresnoy soit un lieu de recherche n'est pas indifférent à mon choix. La première dimension de *Mnémosyne 42* est sa dimension heuristique : ce que l'on verra sur les mille mètres carrés horizontaux de la nef n'est, à tout prendre, qu'une extension particulière de l'organisation d'images — l'organisation *ouverte* — par laquelle je mène, au quotidien, ma recherche historique et philosophique. C'est une projection nouvelle de ce qui se passe sur les trente-trois centimètres d'écran de mon ordinateur portable. C'est donc bien, fût-ce en très grand, un instrument de travail, susceptible de se modifier en cours de route, plutôt qu'un résultat esthétique. « Exposition » spectaculaire de cet outil, ce ne sera pas pour autant une chose arrêtée sur ses axiomes (sinon disparaîtrait justement sa teneur heuristique ou expérimentale) ou ses choix visuels.

Que, d'autre part, Le Fresnoy soit une école engage la *dimension pédagogique* de *Mnémosyne 42* : là encore, il ne s'agit que d'une mise en disproportion d'un dispositif visuel que je mets en place — et modifie chaque semaine — dans ma pratique d'enseignement à l'École des hautes Études en Sciences Sociales. Mais j'ai appris de Warburg, et tout autant de Brecht ou de Benjamin, que la pédagogie — la transmission du savoir, au mieux du « gai savoir » — est une question si cruciale qu'elle ne se sépare pas d'une *dimension poétique* : pas de production de savoir sans problématisation, c'est-à-dire sans questions posées à nouveaux frais ; mais pas de nouvelles questions, pas même de nouveaux contenus de savoir, sans une invention de formes, sans un « faire-forme » capable de nous rendre sensibles ces questions elles-mêmes. À ce titre, *Mnémosyne 42* relève bien de ce qu'on pourrait nommer, en toute modestie, un *essai visuel*. Et c'est pourquoi, une fois encore, cette « installation » n'est pas à regarder comme une œuvre d'art, mais comme un simple dispositif inducteur de questions.

Il n'est pas inutile de rappeler comment Theodor Adorno a caractérisé la forme — tout à la fois théorique et poétique — de l'*essai* : c'est une forme pour « coordonner les éléments au lieu de les subordonner » à une explication causale ; une forme pour « construire des juxtapositions » en dehors de toute méthode hiérarchique ; une forme pour produire des arguments sans renoncer à leur « affinité avec l'image » ; une forme pour chercher « une plus grande intensité que dans la conduite de la pensée discursive » ; une forme pour ne pas craindre la « discontinuité » et y voir, au contraire, une sorte de dialectique à l'arrêt, un « conflit immobilisé » ; une forme pour se refuser à conclure et, cependant, « faire jaillir la lumière de la totalité dans un trait partiel » ; une forme qui, par conséquent, procède toujours « de manière expérimentale » et travaille essentiellement sur la « présentation », ce qui révèle en elle une certaine parenté avec l'œuvre d'art, bien que son enjeu soit clairement non artistique ; une « forme ouverte » — ni téléologiquement reclose, ni strictement inductive, ni strictement déductive — qui accepte de présenter un matériau contingent et fragmentaire où ce que l'on perd en précision, on le gagne en *lisibilité* ; une forme tout à la fois « réaliste » et « rêveuse » qui sait « abolir le concept traditionnel de méthode » en cherchant « dans les transitions [son] contenu de vérité » [ADORNO [1954-1958] 2009, p. 7, 13-19, 21-23 et 25-28].

Il s'agit, en somme, de réactualiser cette *forme de montage* héritière de la « méthode » paradoxale assumée par Walter Benjamin dans son *Livre des passages* : « La méthode de ce travail : le montage littéraire. Je n'ai rien à dire. Seulement à montrer. [...] Je ne veux pas faire [un] inventaire [des fragments montés les uns avec les autres], mais leur permettre d'obtenir justice de la seule façon possible : en les utilisant » [BENJAMIN [1927-1940] 1989, p. 476].

Le choix et l'agencement des images de *Mnémosyne 42* voudraient enfin rendre claire la dimension politique inhérente à la façon dont le thème des lamentations sera ici traité : d'abord à travers la coexistence dé-hiérarchisée des « documents » et des « œuvres d'art », là où une vieille Tsigane filmée par un ethnomusicologue peut dignement voisiner avec la Vierge Marie des Pietà de Giotto ; ensuite à travers la pratique de citation — et non d'appropriation — visant à rendre les images à tout le monde plutôt qu'à les « prendre » pour soi lorsque « soi » se rêve

auteur de toute chose. Enfin, il s'agira de rendre sensible la dialectique établie entre lamentation (cette émotion, cet impouvoir, ce pathos) et revendication politique. On verra ici comment les peuples en larmes deviennent éventuellement des peuples en armes, en tout cas des gens qui ne se contentent pas de se plaindre devant la mort, mais qui réclament justice et portent plainte contre un certain état du monde historique.

English abstract

Didi-Huberman is the author of an important visual experiment, titled *Menmosyne 42*, set up at Le Fresnoy – Studio national des arts contemporain from October 5 to December 30 2012. It's a great new version of the Table designed by Warburg around the theme of the lamentation of the dead, in which the original model is "completed" by an enormous découpage made by all kinds of documents (photos, motion pictures, frames). This horizontal plank of atlas is an important 'remediation' of the point of view of Warburg and can be considered as a real visual essay. The paper investigates the deep line of this reinterpretation, and also can be read as an important contribution to the visual culture.

Bibliographie

ADORNO [1954-1958] 1984 2009

T. W. Adorno, « *L'essai comme forme* », (trad. S. Muller), *Notes sur la littérature*, Paris, 1984 (éd. 2009).

BENJAMIN [1927-1940] 1989

W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le Livre des passages (1927-1940)*, (trad. J. Lacoste), Paris 1989, p. 476.

DIDI-HUBERMAN 2002

G. Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002.

DIDI-HUBERMAN 2007

« *Esquisse d'atlas* », Pascal Convert. *Lamento*, 1998-2005, Luxembourg, musée d'Art moderne Grand-Duc Jean, 2007

DIDI-HUBERMAN 2010-2011

G. Didi-Huberman, *Atlas ¿Cómo llevar el mundo auestas?*, (trad. M. D. Aguilera), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía 2010; *Atlas. How to Carry the World on One's Back?*, (trad. S. B. Lillis), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía 2010; *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire*, 3, Paris 2011.

DIDI-HUBERMAN et GISINGER 2013

G. Didi-Huberman et A. Gisinger, *Atlas, suite*, Zürich-Paris 2013.

WARBURG 1929

A. Warburg, *Mnemosyne. Grundbegriffe*, II (2 juillet 1929), Londres, III.102.3-4, p. 3.

WARBURG [1927-1929] 2000

A. Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne (1927-1929)*, *Gesammelte Schriften*, II-1, éd. M. Warnke et C. Brink, Berlin, 2000 (2^{ème} éd. revue, 2003), pp. 76-77.

KURT W. FORSTER

Images as Memory Banks: Warburg, Wölfflin, Schwitters, and Sebald

Among producers and interpreters of images, a curious change of role has occurred in the course of the 20th century: While it was customary for amateurs to assemble documents and objects that interest them passionately, it was taken for granted that artists would produce “fresh” work and not worry too much about the dregs that accumulate in their making.

A change in the attitude of artists and amateurs (let us call them such) toward images can be traced to the time of WWI, when the world was truly shattered and many things, vast landscapes, entire towns and nations fell into ruin. Artists began to pick up what had fallen to pieces, plucking shards and fragments from the heaps of debris, mounting them on their canvases and gluing them into their collages. Dadaist experiments and the collages of Kurt Schwitters (1887–1948), which, in the 1920s, he ultimately expanded from scraps to entire interiors, such as the *MERZ-Bau* in his Hanover apartment, raised the impromptu approach of *bricolage* to the level of a productive strategy. That Schwitters had originally nicknamed his *MERZ-Bau* the *Cathedral of Erotic Misery* endows his habitable montage with an emotional power drawing in equal parts on frustration and elation (Elger 1999). Its enveloping nature accomplishes the old trick of allowing the viewer to “enter” an image in order to experience its power rather than remaining forever at its threshold. In this respect, the *MERZ-Bau* can rightly be considered a collage extended to the third dimension.



1. G. Grosz, DADA installation *Gott mit uns*, 1921 (destroyed)

1a - J. Heartfield, *Wie im Mittelalter... so im Dritten Reich*, photocollage, 1934



2. A. Warburg (with G. Bing and F. Alber) in his Roman Hotel suite, 1929

In the act of its making, collage also creates the *site* where things can be pieced together and turned into new arrangements. Working strictly with photographs rather than with the dregs of the atelier – such as the labels, cigarette packages, wallpaper or news clippings Picasso and Braque had famously mounted on their drawings and paintings well before the War – German artists George Grosz and John Heartfield claimed to have invented or discovered photo-collage. Theirs was a peculiar operation, bending photography toward synthetic and composite images, rather than only combining disjointed bits and pieces in a manner that drew strength precisely from the accidents of studio “sweepings” [*déchet d’atelier*]. Since every original act must have a place and time when it first occurred in order to enter the pantheon of art, George Grosz chronicled his joint operation on a May day in 1916 at five in the morning, in the midst of the War: “When Johnny Heartfield and I invented photo-montage in my studio at the south end of town..., we had no idea of the immense possibilities, or the thorny but successful career that awaited the new invention” (cit. in Richter 1965, p. 117). As typically happens, they just stumbled upon a gold mine without realizing it. While such lightning discoveries make attribution mandatory, it is not at all clear whether that hour of dawn has a right to be consecrated as the birth of photo-collage. There can be little doubt, however, that its transformative power changed the postwar practices of Dadaists and Surrealists and lastingly affected the status of photographic images. Early on, the technology of graphic reproduction had allowed for overprinting and for insertions, not unlike the way age-old printing from woodblocks enabled substitution and repair, but also deliberate falsification. Combined with the tricks of the photo *retoucheur*, the technique of collage opened up a wide range of transformations that ultimately flow together in the era of pixel-based images that are nothing if not matrices of manipulation.

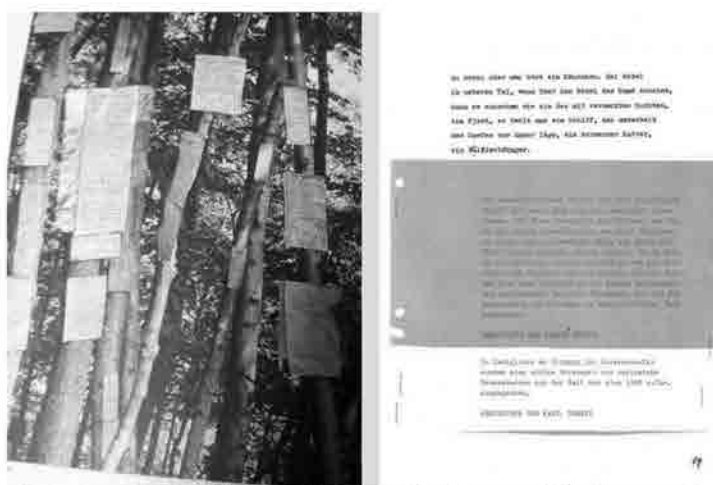
What, you might wonder, has this got to do with Warburg? As much, or more, as the use of photographs (and other reproductive techniques) by Heinrich Wölfflin has to do with the arguments advanced in his books since the late 19th century. Publications such as *Renaissance und Barock* (1888) and his lectures were based on binary comparisons. By the time Wölfflin made an attempt to construct a “system” of formal analysis, as he did with his *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915), the binary structure was not just an effective way of illustrating works of art on the book page, but a “principle” for viewing all images in an attempt to group them by the criteria Wölfflin had spelled out in his treatise. Whether he employed parallel projectors in the lecture hall in order to articulate visual comparisons – a practice that influenced the teaching of art history across a whole century – or predicated his arguments on supposedly innate properties of human perception, Wölfflin always sought to embed his results

the relationship between art and life to a test that Wölfflin and Warburg each resolved in his own way. As Martin Warnke has pointed out over two decades ago, both scholars were deeply troubled by the hostilities, to the point that Wölfflin struggled to maintain a proper demeanor while speaking about the influence of Italian art on German art, “as millions of Italian soldiers advance on our borders with bajonets planted on their rifles” (Warnke 1991, p. 82f). At the same time, Warburg reacted to the increasingly desperate war effort by means of a phantomatic campaign to document it, drawing on various newspapers and drafting his entire family into a feverish operation of press analysis. Warnke recognized an affinity between Wölfflin and Warburg in their hopes for mediation and reconciliation, but he also saw that they profoundly differed in their view of life and art: “Warburg wishes to chronicle and reconstruct the chaos of life, in order to secure knowledge of the distancing, coolly resplendent artistic form. By contrast, Wölfflin abandons life beyond art to its chaotic and diffuse nature” (Warnke 1991, p. 83).

There is more to Wölfflin’s procedure than method; clearly, the binary order at its basis leads to ideas that *seem* to issue from the images rather than from the historian’s interpretative intent. Or, put another way, the historian is merely the *arrangeur* creating a disposition that helps instantiate the latent power of images. Wölfflin imposes a conspicuous restraint on his verbal expression. Whatever sparks he generates appear to spring from the tensions inherent in the confrontation of images. As a result, we believe that the pictures deliver the message, not the messenger. In this respect Wölfflin relies on the same intuitive capacity as Warburg did, and yet the *nature* of their insights could not differ more strongly from one another. Whereas Wölfflin seeks *Ausgleich* or objective difference, difference as categorical and undialectical as light and dark, linear and painterly, closed and open, Warburg senses the power of “energetic inversion,” of *conflict* and struggle. Images do possess power and the historian must be able to sense it. Sometimes this power remains latent, barely perceptible, at other times it suddenly releases itself (for a discussion of unintentional connections between Warburg’s photo panels and contemporary artistic practice, see Forster 1995). Such discharges seem to derive strength from a swarm of images that interrelate with one another in multiple ways, as if batteries were rigged together to potentiate the current.



5. A. Warburg, *Mnemosyne Atlas*, plate C, 1929



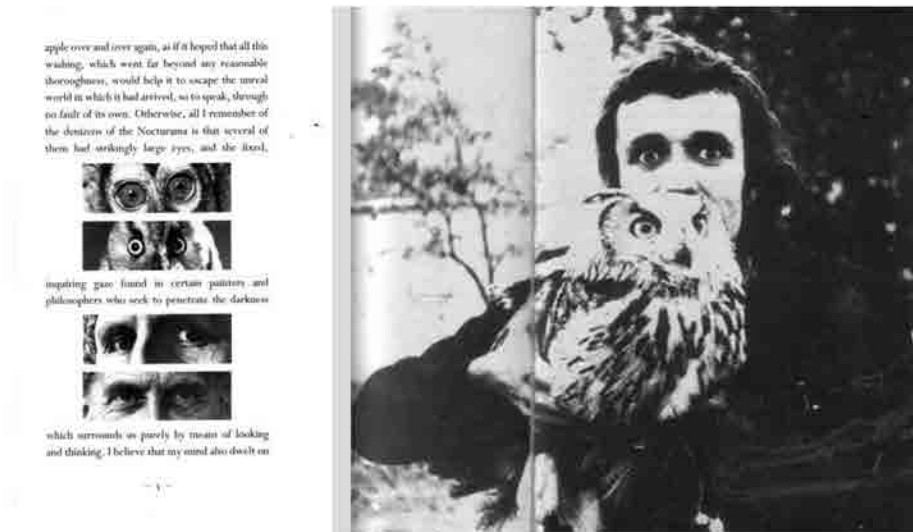
6. Armand Schulthess, "Enzyklopädie im Wald," Encyclopedic tables appended to the trees on his property in Auressio (Ticino), 1972 (destroyed)
7. Max Frisch, Montage of manuscript page, assembled from different versions (p. 69) in the penultimate version of the novel *Der Mensch erscheint im Holozän*, late 1970s

To gauge this "electrifying" property of images, one must turn to the German-English author W.G. Sebald (1944–2001) and the almost unprecedented use he made of images in his novels. To a disarming degree, Sebald's procedure recalls the age-old practice of assembling tokens and memorabilia, photographs, clippings and ephemera in scrapbooks as a ritual of mourning. These scrapbooks do not look to the future for other purposes than to capture reflections of what has happened in the past. Physical repositories that they are, they double as a site of memory and a stimulant for recollection. Few writers of recent years have tapped the intangible nature of relics more perceptively than Sebald, who, by acts of imaginative transfer, managed to turn image tokens into totems of memory. In such writings as *The Emigrants* (1992) and *Austerlitz* (2001), he appropriated images from sundry sources to galvanize the reader/viewer into seeing things that are not (or are no longer) there, as if the powers of the writer extended beyond the words and touched the remains of a world that cannot be entered or changed. Precariously positioning himself at a borderline, Sebald seems to waver between securing documentary evidence and capturing the past in the fictional web of his narrative. The (chiefly) photographic images he includes in his texts are oddly reticent participants in his stories, because images differ from words, and because they can weave a spell of their own in the mind. However diminutive in size or blurry in contour, photographic images are able to endow a person appearing in them with a ghostly presence. Sebald recognized this doubling effect and made his own fictional "double" Austerlitz observe that it appears "as if images too had a memory and remembered us" (Sebald 2001, p. 262). Speaking for himself, Sebald repeatedly expressed the feeling that "images exercise a kind of suction on the beholder, that they cannily seduce the viewer to leave the realm of reality and follow their call into an irrational world." He confessed his weakness for photographs and photo albums to a reporter, stating that "the figures in these black and white or sepia pictures have something of lost souls or spectres about them, they are revenants, craving our attention... Writing about them is an attempt to respond to their grievances." (Sebald 1997) Sebald recognized that images do have a life of their own (however spectral it may be) and that they make demands upon their viewers. Images with such capacity of absorption turn into mirror images: whoever plumbs them also fathoms themselves.

Leafing through the pages of Sebald's books, we begin to recognize that the images appearing here and there in the text have not arrived by way of illustration. It is necessary to delve into Sebald's personal archive (now in the Deutsches Literaturarchiv in Marbach near Stuttgart) for some insight into the writer's imagination and his methodical construction of texts. His stories

may at times strike the reader as the near-silent musings of a vulnerable mind, at others as vertiginous houses of cards assembled from incomplete decks and by the sheer will of *poesis* (Forster 2008).

In this regard, Sebald's work would be difficult to imagine without thinkers like Walter Benjamin and writers like Vladimir Nabokov and Max Frisch. He certainly acknowledged the importance of Benjamin and Nabokov, but his assembly of images and documents (such as graphs from encyclopedias and the like) also owes a debt to Frisch's *Der Mensch erscheint im Holozän* of 1979. The genesis of this short story was rather tortuous. It went through several iterations in the 1970s and reached its final version as a result of repeated acts of dismemberment, collage, and rewriting, all in an effort to narrate an aging loner's struggle with memory in the face of nearly diluvial rains that flood a remote valley in the Ticino. The manuscript versions among Frisch's papers make clear that "writing" this novel amounted chiefly to "collaging" texts and incidental materials in order to arrive at a highly charged assemblage that continues to engender its own multiple ramifications (Max Frisch-Archiv, Federal Institute of Technology (ETH), Zurich, documents pertaining to *Der Mensch erscheint im Holozän*). It is no coincidence, then, that Frisch's protagonist, Herr Geiser, gets caught up in a futile effort of assembling bits and pieces from an encyclopedia, from newspapers and from his own jottings, in a manner that is both distracted (and hence leading to ever more incidental connections) and manic (hence engendering an never-ending series of more notes and reminders). In this respect, Frisch had in mind the obsessive activities of one of his Ticino neighbors when he labored on his novel. Armand Schulthess (1901-1972) was a hermit, a retired career bureaucrat who had spent his days creating a "forest of knowledge." In an attempt as futile as it seemed indispensable to him, he sought to fix on metal plaques and pieces of cardboard an encyclopedic array of information, to which, incidentally, the knowledge of woman, i.e., *libido*, held the key. A slim publication documenting this truly madcap universe – a one-man Atlas of Human Knowledge – has survived, but Armand's heirs hastened to dismantle and destroy most everything after his death in 1972 (Schulthess 1996; Schlumpf 2011). It would be fair to say that Frisch's novel only took off after the fragile web of Armand's homespun Atlas had been rudely destroyed.



8. W.G. Sebald, page 3: the gazes of humans and owls, from his novel *Austerlitz* (2001)

9. A. Boetti with his owl in the backyard of his house in Kabul (Afghanistan), early 1979

I'm not suggesting that the lone ravings of a recluse, their transference into Max Frisch's novel, and the gradual return of the primitive practice of mental *bricolage* to advanced analytic and imaginative reflections on the part of Warburg and Sebald are one and the same thing. What I do argue is that their incantatory quality draws on the same vein of ritual practice that so fascinated Warburg during his encounter with Native American Indians in Arizona. Warburg, Sebald, and others sought access to a world of prehistoric practices through the enactment of rituals and the analysis of images that keep primal fears and wishes at bay. In all of these efforts, Warburg recognized the particular quality of such knowledge – always indirect and fragile – with great lucidity in the final paragraphs of his Kreuzlingen lecture on the Serpent Ritual: “today, the forces of nature... are no longer recognizable in the anthropomorphic or biomorphic guise [they possessed for the American Indians], but as infinite waves, that respond to the pressure of the human hand” (Warburg [1923] 1988, p. 59).

Such insights also came to haunt Sebald in his efforts to reconfigure lives that would not vanish after he had concluded his novels. The fact that real persons came forward and claimed a share in the times and events Sebald narrated may be less a consequence of his *legerdemain* with facts than the result of powers that reside in images and names themselves. Pondering this “second life of images,” he mused in a radio interview with the Southwest-German Radio that images not only speak to us, but offer those who appear in them an occasion to air their grievances with the present. One of the most compelling instances of such a transfer leaps from a page in *Austerlitz*, on which Sebald paired eyes of owls and human beings that instantly brings to mind the joint gazes in a photograph of Alighiero Boetti with his owl in Kabul. Less the bird of wisdom than of nocturnal thievery, its gaze is hypnotic and yet wide-awake, a state shared by Warburg at key moments in his quest for the “energetic charges” in images of suffering and of action.

Acknowledgements

I'm grateful to Prof. Dr. Ulrich Raulff, director of Deutsches Literaturarchiv, Marbach, and to members of the archive's staff for making the entire Sebald Archive material available to me for study in anticipation of the exhibition at the DLA in 2008. I also had the privilege of giving a keynote lecture on the occasion of its inauguration, addressing the “migration of images” in and out of Sebald's work. I'm indebted to Dr. Ellen Strittmatter of DLA who brought Sebald's interview to my attention (Sebald Archive, Verschiedenes. Reden und Interviews 33.1).

I'm grateful to the Max Frisch-Archiv, Federal Institute of Technology (ETH), Zurich, for granting me access, and particularly to Archivist Dr. Margrit Unser, for providing background information and source material for the gestation of Frisch's novel.

Abstract

Possiamo rintracciare nell'epoca del primo conflitto mondiale un profondo cambiamento nell'approccio alle immagini di artisti e intellettuali. Il mondo fu profondamente scosso dalla guerra: molte cose, accanto a vasti territori e intere città, erano cadute in rovina. Gli artisti iniziarono a raccogliere ciò che era andato in pezzi, scegliendo frammenti dai cumuli di macerie e riassembleandoli sulle loro tele o nei loro collage. Gli esperimenti dadaisti e i collage di Kurt Schwitters (1887-1948) innalzarono l'approccio estemporaneo del bricolage al livello di una strategia produttiva. Gli artisti tedeschi George Grosz e John Heartfield, con l'invenzione del foto-collage, modificarono ulteriormente la prassi artistica del primo dopoguerra, con un durevole effetto sul potere e sullo stato delle immagini fotografiche. Sin dalla fine del XIX secolo, d'altra parte, anche l'accostamento di immagini utilizzato da Heinrich Wölfflin aveva influenzato gli studi storico-artistici nella direzione di stabilire un nesso tra proprietà formali, percezione delle immagini e storia della cultura. La prima guerra mondiale mise alla prova la connessione tra arte e vita che sia Wölfflin sia Aby Warburg, con la creazione dell'Atlante *Mnemosyne*, avevano tentato di risolvere ciascuno a proprio modo. Il metodo di Wölfflin si basava sulla finezza d'intuito allo stesso modo di quello di Warburg, eppure la natura del loro approccio alle immagini non poteva essere più diversa: mentre Wölfflin cercava differenze oggettive, categoriche e a-dialettiche, Warburg percepiva il potere della “inversione energetica”, del conflitto e dell'attrito tra le immagini. Perché le immagini possiedono effettivamente un potere, una carica ‘elettrica’, e lo storico deve essere in grado di percepirla. Per misurare l'‘elettricità’ delle immagini è opportuno volgersi all'autore anglo-tedesco Winfried Georg

Sebald (1944–2001) e all'uso pressoché inedito delle immagini nei suoi romanzi. La procedura dello scrittore richiama la pratica di assemblare in *scrapbooks* fotografie, souvenir, ritagli, quasi fosse un rito funebre. Concreti ricettacoli di oggetti, questi *scrapbooks* si sdoppiano come totem della memoria. Sebald riconosce che le immagini hanno una vita loro propria – per quanto spettrale – e che avanzano delle richieste agli osservatori. Immagini con una simile capacità di assorbimento divengono immagini-specchio: chiunque ne misuri la profondità, sonda anche se stesso. L'opera di Sebald non sarebbe immaginabile senza scrittori come Benjamin, Nabokov o Frisch. In particolare *L'uomo nell'Olocene* di Frisch (1979), ispirato alla peculiare 'Enciclopedia nel bosco' di Armand Schulthess, consiste di un collage di testi e materiali fortuiti che giunge a un assemblaggio 'ad alta tensione', ancora in grado di fornire molteplici ramificazioni. La qualità ipnotica delle immagini nell'opera di Sebald e di Frisch, e prima di Warburg, attinge allo stesso sostrato della pratica rituale che tanto affascino Warburg nel suo incontro con gli Indiani dell'Arizona. Warburg, Sebald e altri hanno cercato di accedere a un mondo preistorico mediante l'attuazione di prassi rituali e mediante l'analisi di immagini capaci di tenere sotto controllo desideri e paure primevi.

References

Elger 1999

Dietmar Elger, *Der Merzbau von Kurt Schwitters. Eine Werkmonographie* (Köln: König, 1999)

Forster 1995

Kurt W. Forster, "Warburgs Versunkenheit", in *Aby M. Warburg: "Ekstatische Nympe ..., trauernder Flußgott". Portrait eines Gelehrten*, eds. Robert Galitz and Brita Reimers (Hamburg: Doelling and Galitz, 1995), pp. 184-206

Foster 2008

Kurt W. Forster, "Bilder geistern durch Sebalds Erzählungen. Geister bewohnen ihre Zeilen", in *Wandernde Schatten. W. G. Sebalds Unterwelt*, eds. Heike Gfrereis and Ellen Strittmatter (Marbach: Deutsches Literaturarchiv, 2008), pp. 87-99

Richter 1965

Hans Richter, *Dada: Art and Anti-Art* (London: Thames & Hudson, 1965)

Schlumpf 2011

Hans Ulrich Schlumpf, *Armand Schulthess. Rekonstruktion eines Universums* (Zurich: Patrick Frey, 2011)

Schulthess 1996

Die Enzyklopädie von Armand Schulthess, ed. Markus Britschgi (Lucerne: Dioptra, 1996)

Sebald 1997

Deutsches Literaturarchiv (DLA), Marbach, Sebald Nachlass, *Verschiedenes. Reden und Interviews 33.1* (transcript of a radio interview with the Südwestfunk, 14 November 1997)

Sebald 2001

W.G. Sebald, *Austerlitz* (New York: Random House, 2001)

Warburg [1923] 1988

Aby M. Warburg, *Schlangenritual Ein Reisebericht*, ed. Ulrich Raulff (Berlin: Wagenbach, 1988)

Warnke 1991

Martin Warnke, "Warburg und Wölfflin", in *Aby Warburg, Akten des internationalen Symposions, Hamburg 1990* (Weinheim: Acta Humaniora, 1991), pp. 79-86

CLAUDIO FRANZONI

Warburg e l'arte contemporanea: alcune note

C'è più di una ragione se l'accostamento tra Warburg e l'arte contemporanea – che risulterebbe del tutto singolare per molti altri storici dell'arte tra Otto e Novecento – non suona affatto bizzarro o forzato. La prima ragione che non rende per nulla arbitrario questo nesso consiste semplicemente nel fatto che diversi artisti contemporanei hanno esplicitato un loro debito nei confronti dell'opera di Warburg: in essa hanno potuto intravedere percorsi in larga misura alternativi a quelli che la storia dell'arte aveva iniziato a disegnare sin dalla fondazione winckelmanniana e hanno tratto suggestioni nuove su temi solitamente considerati dominio esclusivo delle accademie: la tradizione classica, la trasmissione delle iconografie e delle forme, il rapporto con gli artisti del passato, la relazione con le culture extraeuropee, il legame tra immagine e parola.

Che una delle travi portanti del pensiero di Warburg, il concetto di *Pathosformel*, abbia contribuito all'opera di Bill Viola è, ad esempio, un fatto indiscusso [FUSI 2011, in Engramma 89]. Ma anche altri percorsi dello studioso tedesco hanno avuto un impatto sul mondo dell'arte; il viaggio presso le tribù Hopi nel Nuovo Messico e la conferenza sullo *Schlängenritual*, ad esempio, sono alla base della videoinstallazione di Joan Jonas, *The Shape, The Scent, The Feel of Things* (dal 2004).

Ma il nodo che maggiormente stringe alcuni esponenti del panorama artistico contemporaneo al mondo di Warburg è l'esperienza di *Mnemosyne*. Le celebri tavole sono infatti, prima di tutto, un vero e proprio *opus*; è fuori discussione che l'importanza di queste tavole vada ben al di là della loro forma esteriore, ma neppure va tralasciato che questa operazione ebbe anche un versante immediatamente concreto. Il progetto, per usare parole di Warburg stesso nell'*Einleitung* al *Bilderatlas*, ha infatti prima di tutto una sua "base materiale di immagini":

Er [der Atlas] will in seiner bildmaterialen Grundlage zunächst nur ein Inventar sein der antikisierenden Vorprägungen, die auf die Darstellung des bewegten Lebens im Zeitalter der Renaissance mitstilbildend einwirken. Esso, nella sua base materiale di immagini, vuole essere innanzitutto solo un inventario delle preformazioni anticheggianti che caratterizzano, concorrendo a plasmare lo stile, la rappresentazione della vita in movimento nell'età rinascimentale [WARBURG 1929] 2002]

si veda il testo in lingua originale pubblicato in Engramma – Aby Warburg, *Einleitung* Aby Warburg, *Bilderatlas. Mnemosyne*; si veda anche la versione in italiano ridotta e commentata dell'introduzione all'*Atlante in Engramma* 1 – Introduzione all'*Atlante della Memoria*.

L'idea di un atlante di immagini non era affatto nuova, anzi era stato uno strumento privilegiato della cultura positivista, tanto è vero che, nella seconda metà del XIX secolo, in Germania, la formula del *Bilderatlas* viene ripetutamente adottata nel campo della storia della cultura, dell'etnografia, della storia delle religioni, della storia della letteratura e della storia dell'arte, della scienza. In Italia c'era stato un precedente per opera di Paolo Mantegazza – non a caso un antropologo e seguace di Darwin – l'*Atlante della espressione del dolore: fotografie prese dal vero e da molte opere d'arte, che illustrano gli studi sperimentali sull'espressione del dolore* (1876). Questo *Atlante* è tanto più interessante in quanto da una parte è incentrato sul campo mimico espressivo, dall'altro utilizza mezzi differenti: foto appositamente eseguite e riproduzioni di opere d'arte.

Ciò che allora è del tutto inedito in *Mnemosyne* è l'attribuzione di uno spazio speciale alla fase pre-editoriale: le tavole a cui vengono applicate le fotografie sono uno strumento di lavoro, ma anche, al contempo, una forma espositiva; sono fatte per mostrare e dimostrare *ad oculos*, come ebbe a dire Fritz Saxl. Non stupisce dunque che gli artisti contemporanei vedano in questa sequenza di tavole una sorta di installazione, tanto più che non vi è assente l'aspetto del *work in progress* come del resto quello della temporaneità. Del resto che il *Bilderatlas* di Warburg sia

caratterizzato da procedimenti analoghi (ma non identici) a quelli delle avanguardie del primo Novecento e possiede quindi una genuina dimensione estetica è un'osservazione già fatta più volte.

È allora sull'«oggetto» Mnemosyne che cercheremo di verificare alcuni aspetti del rapporto tra l'arte odierna e il pensiero dello studioso tedesco, cominciando prima di tutto da coloro che hanno reso esplicito questo nesso. Non a caso è stata un'artista vissuta ad Amburgo, Anna Oppermann (1940-1993), a proporre *Pathosgeste* - MGSMO (*Mach große, schlagkräftige, machtdemonstrierende Objekte!*) (Documenta Kassel 8, 1987); nell'installazione erano presenti foto, ritagli di giornale, disegni, appunti, sagome ricavate da ingrandimenti fotografici, riproduzioni della stessa installazione. Non mancavano dunque evidenti rimandi ai temi e alla struttura del *Bilderatlas*: il ricorso a materiali eterogenei, l'interdipendenza parola-immagine, la riflessione sul gesto.

Anche negli anni seguenti Anna Oppermann è rimasta fedele alla sua idea degli *Ensembles* come insiemi e sottoinsiemi di testi, immagini e oggetti. Ed è altrettanto interessante la sorte di tre di essi: *MKÜVO* (*Mach kleine, überschaubare, verkäufliche Objekte!* (dal 1984), *Öl auf Leinwand* (dal 1992), *MKÜVO-Fensterecke* (1984); le tre installazioni (Hamburger Kunsthalle) sono infatti visionabili anche sul sito web Hyper Image, e visibili mediante un software pensato come «everyday medium for image scientists [...]» e ispirato esplicitamente a *Mnemosyne*, come dichiara Martin Warnke, appunto uno studioso di Warburg [WARNKE, WEDEMEYER 2011]. Ogni singolo oggetto può in questo modo esser visto, analizzato e ricordato agli altri



dell'installazione, come poi inserito nel più largo spazio dell'opera dell'artista tedesca. La Rete diventa, in altre parole, il mezzo privilegiato per descrivere e accostare «reti» come quelle di Oppermann, a sua volta strutturate in modo analogo a quello di *Mnemosyne*.



Il Web è uno degli spazi privilegiati, se non quello principale, di un progetto che dichiara col nome stesso il proprio legame con lo studioso amburghese, Warburghiana. Per definire i contorni conviene lasciar la parola a uno dei suoi protagonisti, Elio Grazioli [GRAZIOLI 2012, p. 107]:

Il gruppo Warburghiana si forma nel 2000 in riunioni e corrispondenze tra i suoi membri – tre artisti, Aurelio Andrighetto, Dario Bellini, Gianluca Codeghini, e il sottoscritto – che portano a una serie di esposizioni negli anni seguenti e alla pubblicazione nel 2005 del libro omonimo, in forma di corrispondenza. In quell'anno Warburghiana mette a punto un format che chiama "concerto sinottico", che monta insieme immagini, video, musiche, videointerviste, performance, conferenze. In esso affronta le questioni che gli stanno a cuore, questioni 'di contenuto', come ribadisce in ogni intervento, in reazione al formalismo o all'opportunismo degli argomenti di molta arte allora in voga. Il concerto sinottico è programmaticamente basato sul principio del montaggio, infilando una serie di interventi e materiali diversi, fatti collidere l'uno con l'altro in una sequenza e in un allestimento e teatralizzazione che ne esaltano i collegamenti e stimolano il pubblico a stabilirne attivamente di propri.

Nel 2007 Warburghiana apre un suo sito web e organizza anche quello in forma di montaggio, sia nella sequenza delle finestre sia nel format del desktop, ovvero i numeri di una sorta di rivista online pensata come montaggio dei materiali che espone. Ogni desktop è a tema e di esso Warburghiana ha la regia. Il termine cinematografico ritrova qui il suo senso autoriale, di colui che sceglie, produce, mette in ordine i pezzi del suo insieme, una collezione online. Ma la denominazione desktop allude anche all'idea di avere tutto a disposizione sul 'tavolo', sul piano di interfaccia ora, che invita il visitatore a percorrerlo con lo stesso spirito, non fissandolo nella versione che gli è offerta.

Sin da *Concerto Sinottico # 1* (2005) il riferimento ad Aby Warburg è esplicito: si guarda a lui come a chi ha impiegato "in modo assolutamente nuovo e moderno il metodo di accostare immagini, inaugurando una scienza che per noi resta ancora 'senza nome'". All'interno di *Concerto Sinottico # 1* si trovano infatti testi, fotografie, filmati, 'oggetti sonori'; tra gli altri, un altro rimando diretto: Warburg o morte! Ora più ora meno sottili, gli elementi di contiguità con Warburg si colgono anche negli anni seguenti. In Warburghiana 2007, *Arte sui tavoli*, Batia Suter propone *Parallel Encyclopedia*: le immagini di libri diversi vengono disposte l'una accanto all'altra su un piano orizzontale; in questo modo "il montaggio interroga le immagini e loro rispondono interrogando a loro volta i libri. I libri rispondono con fiumi di parole".

L'anno successivo il titolo del desktop è # 3 *KBW* (2008): si tratta dell'acronimo di *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*. Il primo dei due numeri del 2011 – *Indicare/Pointing* – è schiettamente in accordo con le ricerche warburghiane, incentrato com'è sulla riflessione a vari livelli attorno a un gesto fondamentale, quello appunto del dito che indica. Le articolate valenze di un gesto – attuali e passate – riescono a emergere senza ricorrere a una narrazione consequenziale o a un'indagine 'accademica': un esempio sono le domande poste da Dario Bellini (*Qui, forse!/Here, maybe!*) a una Madonna di Pietro Lorenzetti. Anche l'ultimo numero, dedicato ai possibili scambi tra parola e immagine, è organizzato "per scaffali seguendo la regola warburghiana del buon vicinato e della loro plurima collocazione in aree diverse. Ogni contributo riverbera sull'altro al quale è ogni volta diversamente accostato". Nel terzo scaffale Paola Mola (*A book as heaven/Un libro come cielo*) crea una sequenza di immagini che ritorna sul tema del gesto (indicare verso l'alto), riannodando un'acquasantiera barocca in argento, Michelangelo in San Lorenzo e Giotto agli Scrovegni; un testo accompagna e spiega l'operazione.



Naturalmente una tappa fondamentale di questo rapporto tra l'arte contemporanea e il pensiero di Warburg è costituita dalla mostra *Atlas: How to carry the world on one's back* (2010-2011) curata da Georges Didi-Huberman, vero e proprio coronamento degli studi che egli ha dedicato negli anni allo storico dell'arte amburghese. L'idea è stata quella di riunire attorno a Warburg artisti che, durante il Novecento e fino ad oggi, hanno adottato l'idea dell'atlante da una parte come strumento di lavoro e di mezzo conoscitivo, dall'altra come forma di presentazione sinottica di materiali eterogenei. L'importanza dell'esposizione consiste certamente nell'accostamento di percorsi artistici diversificati tra loro (e magari differenti dal lavoro di Warburg); gli uni e gli altri sono stati messi in relazione con esperienze di ambiti diversi come la scienza o la letteratura in cui si sono adottate metodologie analoghe a quelle dell'atlante. E' vero che in casi come questi il problema non è giudicare l'esattezza filologica di un confronto e la correttezza storica dei nessi proposti, ma rimane il fatto che il riferimento a Warburg e alla sua idea di atlante può essere a volte più a volte meno stringente.

Prendiamo un caso preciso, quello dell'*Atlas* di Gerhard Richter, il cui lavoro è iniziato già dai primi anni '60, anche se la prima mostra è del 1972 [FRIEDEL 1998]. Negli anni Sessanta [nrr. 1-3] combina assieme foto vere e proprie, compresi scatti privati, con ritagli da quotidiani, libri, riviste; nelle prime tavole caratterizzate da un fitto montaggio, dominano gruppi di famiglia e ritratti di singoli; una tavola è quasi interamente dedicata a paesaggi naturali [nr. 4]; la figura umana domina anche nelle tavole seguenti, salvo assistere all'improvviso inserimento di animali, elettrodomestici, ancora paesaggi [nrr. 5 e sgg.]. In taluni casi si ha la netta impressione che la tavola sia a tema, come accade per la tav. nr. 8, interamente dedicata alla figura femminile: una ragazza sulla spiaggia da una pagina di pubblicità, una bimba in spiaggia tra madre e padre sorridenti, una ragazza sotto la doccia, un'altra in bagno, un gruppo di nuotatrici in posa, altre ragazze sulla spiaggia, una donna davanti a un armadio-vetrina, due bimbe su una panchina, altre ragazze in costume da bagno, otto ritratti di ragazze e così via. In altre tavole prendono il sopravvento figure di animali [nr. 11], in altre ritratti e scene di gruppo.

Più avanti il montaggio è meno serrato e compaiono con maggior frequenza gioielli, oggetti domestici, vedute urbane, un dipinto di Picasso [13-15], il Nazismo e l'Olocausto [16-20; 131-132], immagini pornografiche [21-23]. Una tavola del 1964 mostra due interni dei Musei Vaticani (in una il *Laocoonte*) tratti da una rivista tedesca [72]; nello stesso anno, una tavola mette assieme cinque ritagli di rivista con foto di affondamenti di navi militari [73]. Nel 1971 ci sono le tavole dei ritratti [30-37], cioè 288 piccole fotografie con ritratti prese da una enciclopedia: uomini di scienza, poeti, studiosi, musicisti, scrittori tra Ottocento e Novecento; ciascuna con un montaggio ordinatissimo (6 file di 6 ritratti ciascuno); Richter deve aver usato almeno due fonti omogenee come si coglie dal formato e dalla presenza (per la verità a volte omessa) di una didascalia col nome del personaggio sempre sotto la foto; ma il montaggio

risulta misto: in una stessa tavola [36] stanno assieme Oscar Wilde, Jean Cocteau, Arthur Honegger, Abramo Lincoln, Sigmund Freud, e due ritratti di Robert Musil.

Ci sono certamente analogie tra i due atlanti; in particolare è convincente l'idea che l'Atlante di Warburg e quello di Richter siano l'esito di una più generale "memory crisis" delle rispettive fasi storiche come per rispondere a una sorta di conseguente desiderio di memoria [BUCHLOH 1999]. Ma ci sono anche consistenti differenze nelle impaginazioni, nei percorsi e nei rispettivi presumibili obiettivi, come hanno fatto notare Benjamin Buchloh ed Elio Grazioli [GRAZIOLI 2012]. Non è un caso che quest'ultimo si chieda: "C'è Aby Warburg o c'è Jean Baudrillard dietro questo Atlante?". Ma la mostra di Didi-Huberman non è certamente una mostra sulla ricezione di Warburg o del suo atlante non finito. Da questo punto di vista operare per affinità e analogie è del tutto legittimo ed è senz'altro un modo per comprendere meglio lo stesso *Bilderatlas* oltre che, come si propone il curatore, per individuare nuove modalità organizzative della storia dell'arte e, in definitiva, nuove possibili forme di lettura della realtà del mondo; le immagini (e i testi) possono esser messi in una relazione reciproca anche senza che essi vengano inseriti in uno sviluppo cronologico. La mostra, in un certo senso, pensa al panorama prima e dopo Warburg, come questi pensò alle tavole di *Mnemosyne*, senonché in quest'ultimo il filo conduttore era costituito dalla geografia e dalla storia delle forme espressive, mentre nella mostra l'elemento che mette in relazione artisti, scrittori, scienziati (e Warburg) è la forma-atlante.

Resta il fatto che operare per affinità e contiguità porta frutti nella misura in cui si opera anche per distinzioni e discriminazioni. È suggestivo avvicinare immagini e oggetti eterogenei e scoprire assonanze e legami di cui eravamo inconsapevoli, ma finché rimane salda la rete delle filiazioni e delle sequenze storiche. Da questo punto di vista, allora, il legame che unisce l'atlante di un botanico e quello, mettiamo, di Richter è assai esile. Del resto quello di Warburg tutto fu meno che un procedere erratico, un aggirarsi nel campo delle immagini alla ricerca di suggestioni. Anzi, uno dei fini delle tavole dovette essere quello dimostrativo e didascalico, tanto che l'autore se ne valse per più di una lezione davanti a un pubblico di specialisti (non va sottovalutata la testimonianza di Giorgio Pasquali, che ebbe più volte occasione di assistere alle lezioni di Warburg e che sostiene che "il suo stile era sempre didattico"). In altre parole, se il ricorso alla forma-atlante a volte garantisce la presenza di strettissime parentele o almeno di rapporti di 'buon vicinato', a volte è pressoché irrilevante.

Quanto al 'montaggio', così spesso chiamato in causa quando si parla delle tavole di *Mnemosyne*, si tratta di una soluzione che può servire a linguaggi anche molto distanti. Come spiegava Benjamin, a proposito delle avanguardie: "Il montaggio non è (...) un principio artistico artigianale. Esso è nato allorché, sul finire della guerra, l'avanguardia si rese conto che della realtà ormai non si veniva più a capo. A noi non rimane altro – per poter avere tempo e sangue freddo – che lasciarla esprimere soprattutto in modo disordinato, autonomo e persino anarchico, se necessario". È un montaggio anche la prima pagina di un quotidiano, spiegava Marshall McLuhan in *The Mechanical Bride* (1951), mettendo in evidenza quell'elemento della discontinuità che riconosceva anche in uno storico come Arnold Toynbee, in un'antropologa come Margaret Mead, ma anche in Picasso e in Joyce.

Altra cosa ancora è il montaggio di opere d'arte di epoca, materiali, funzioni, dimensioni eterogenee, come ha fatto, ad esempio, Axel Vervoordt mettendo i materiali della Chapelle de L'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts di Parigi in relazione con opere di artisti moderni e contemporanei [VERVOORDT 2008]. Il fatto è, come ha fatto notare Kurt Foster, che il montaggio oscilla sempre tra due polarità, la costruzione di significati e la sistemazione di forme; non è detto che tutte le esperienze in cui si opera per montaggi e assemblaggi siano realmente imparentate.

L'impressione, per nulla conclusiva, è che Warburg abbia assunto la funzione di genio tutelare ogni qual volta si manifesti l'insofferenza per una storia dell'arte concepita secondo rigorose sequenze cronologiche, per compatti compartimenti riservati ad autori, stili, generi, tecniche,

soggetti, ogni qual volta si privilegino invece gli scarti, le discontinuità, le combinazioni inattese, il ribaltamento delle serie tradizionali. Si tratta, naturalmente, di una lettura legittima, quanto parziale dell'opera di Warburg, che, d'altra parte, sembra esser divenuto una sorta di 'mito d'oggi' in alcuni ambienti del mondo dell'arte. Ogni artista prende le mosse da chi vuole, ma sta poi alla critica discutere in che misura i riferimenti culturali adottati siano frutto di un'apertura profonda, di una scelta di maniera o una pura questione di moda.

English abstract

Among the modern art historians no one like Aby Warburg solicited the attention of today's artists. The Mnemosyne atlas is in this sense particularly striking for its implicit invitation to rethink the history of art according to parameters that are not strictly historical, stylistic, and iconographical. From time to time, however, it is necessary verify how this dialogue between contemporary art and Warburg is a matter of substance or purely superficial.

Riferimenti bibliografici

BUCHLOH 1999

B. H. D. Buchloh, *Gerhard Richter's "Atlas": The Anomic Archive*, in *October*, 88, 1999, pp. 117-145

DIDI-HUBERMAN 2010

G. Didi-Huberman, (a cura di) *Atlas: How to carry the world on one's back* (Catalogo della mostra, Madrid, 2010-2011; Karlsruhe 2010), Madrid 2010

FRIEDEL 1998

H. Friedel, *Gerhard Richter. Atlas*, New York 1998

FUSI 2011

V. Fusi, *Formule di passione nell'arte elettronica di Bill Viola*, in *Engramma*, 89, aprile 2011

GRAZIOI 2012

E. Grazioli, *La collezione come forma d'arte*, Milano 2012

VERVOORDT 2008

A. Vervoordt, (a cura di) *Academia: Qui es-tu?* (catalogo della mostra, Paris 2008), Ghent 2008

WARBURG [1929] 2008

A. Warburg, *Einleitung*, bozza di testo introduttiva a *Mnemosyne*, giugno 1929 [WIA III.102.3-4]; prima versione del testo collazionata per il cosiddetto *Geburtstagsatlas*, a c. di G. Bing, E.H. Gombrich, F. Saxl, 1937 [WIA III.109]; *Einleitung zum Mnemosyne-Atlas*, in *Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst*, a c. di I. Barta-Fliedl, C. Geissmar-Brandt, Residenz Verlag, Salzburg-Wien 1992, pp. 171-173; tr. it. di G. Sampaolo in *Mnemosyne. L'Atlante della Memoria di Aby Warburg*, materiali a c. di I. Spinelli, R. Venuti, Roma 1998, pp. 23-26; versione del testo basata su P. van Huisstede, *De Mnemosyne Beeldatlas van Aby Warburg: een laboratorium voor beeldgeschiedenis*, Proefschrift ter verkrijging van de graad van Doctor aan de Rijksuniversiteit te Leiden, 3 dicembre 1992, in www.mnemosyne.org; (GS II.1, pp. 3-6; AWO II.1, pp. 3-5; AWO I.2, pp. 817-828); ed. critica in *Aby M. Warburg. Mnemosyne Materialien*, a c. di W. Rappl, G. Swoboda, W. Pichler, M. Koos, Munich-Hamburg 2006

WARNKE, WEDEMEYER 2011

M. Warnke, C. Wedemeyer, *Documenting Artistic Networks: Anna Oppermann's Ensembles Are Complex Networks!*, in *Leonardo*, 44, 2011, 3, pp. 258-259

MARTA GRAZIOLI

Il modello Mnemosyne: Saxl erede di Warburg

Nel giugno del 1948, tre mesi dopo la morte di Saxl, presso il Warburg Institute di Londra venne allestita una mostra fotografica in sua memoria, che Rudolf Wittkower nel proprio discorso inaugurale definisce una «biografia visiva» e dichiara essere il modo migliore per ricordare e omaggiare lo studioso. La mostra, intitolata *Saxl memorial exhibition* (Appendice I), sintetizzava e visualizzava tutte le ricerche compiute dallo storico tramite l'esposizione delle principali opere d'arte analizzate nei suoi saggi e commentate nelle sue lezioni su una serie di trentadue pannelli, introdotti da testi esplicativi e suddivisi in gruppi secondo il soggetto. La struttura dei pannelli, costituiti da cartone nero sul quale erano affisse le riproduzioni fotografiche provenienti dagli apparati iconografici degli scritti e delle conferenze di Saxl, ricorda esplicitamente non solo quella delle tavole di *Mnemosyne*, anch'esse mirate alla costruzione di percorsi visivi evocativi degli studi warburghiani, ma anche quella adottata per le mostre fotografiche allestite presso la biblioteca sia da Warburg tra il 1925 e il 1929 sia dal suo assistente negli anni successivi.

Saxl, oltre ad aver fatto esperienze di educazione visiva e di allestimenti fotografici come insegnante nei corsi per i reduci austriaci e come collaboratore al fianco di Warburg, subito dopo la morte di quest'ultimo aveva portato a termine il suo progetto di una mostra astrologica permanente presso il planetario di Amburgo, reperendo il materiale iconografico necessario, coordinando i lavori e facendo in modo che essi corrispondessero fedelmente al disegno originale. Una volta divenuto direttore della biblioteca, inoltre, aveva fatta propria la pratica warburghiana di organizzare esposizioni fotografiche come efficaci occasioni per presentare l'attività dell'istituto, stimolare confronti interdisciplinari tra i membri di differenti istituzioni scientifiche e creare nuovi rapporti di collaborazione con colleghi ed esperti. Nel *Ricordo di Fritz Saxl* Gertrud Bing descrive in particolare quattro esposizioni realizzate tra il 1939 e il 1941 da Saxl in collaborazione con Rudolf Wittkower e rivela che il loro duplice intento era far conoscere l'istituto al pubblico inglese negli anni immediatamente seguenti al suo trasferimento dalla Germania e di "mostrare che, senza nulla perdere in rigore e senza alcuna concessione al gusto popolare, era possibile presentare questioni scientifiche in una forma che riuscisse piacevole all'occhio e colpisse l'immaginazione di un pubblico non specialista" [BING 1965; sul tema si veda in questo stesso numero di "Engramma" il contributo di Salvatore Settis]. I due organizzatori erano convinti che fosse possibile stimolare nella loro percezione e sensibilità visiva gli spettatori inesperti, che, pur avendo bisogno di conoscere gli originali per godere di un'educazione artistica vera e propria, potevano esser guidati alla comprensione delle opere d'arte anche senza l'ausilio di didascalie e apparati testuali, ma semplicemente tramite un rapporto diretto con l'immagine, agevolato dall'alta qualità delle riproduzioni fotografiche, dalla loro disposizione in precisi itinerari iconografici e dall'ingrandimento dei loro particolari più significativi, accuratamente scelti.

I principi, la metodologia dispositiva e lo spirito motore di queste mostre si rivelano tanto concordi con quelli dell'*Atlante Mnemosyne* da indurre a pensare che, sebbene non esistano prove dirette a riguardo, questi traggano ispirazione e derivino almeno in parte da esso, e dal desiderio espresso da Warburg di rendere maggiormente consapevole la coscienza europea riguardo le proprie origini e la propria storia culturale e di fornirle i mezzi necessari alla comprensione e alla conoscenza della propria memoria sociale e delle sue componenti simboliche. È indubbio che il fine dello storico amburghese fosse di maggior spessore e portata rispetto a quello di Saxl e Wittkower, ma le situazioni e le motivazioni che portarono alla creazione delle quattro mostre dimostrano come in esse si perpetui l'insegnamento warburghiano, sia nel metodo, che "coniuga la storia della religione con la storia dell'arte" [SAXL 1929] e si configura come una "Methodik der Zusammenschau" (metodica dello

sguardo d'insieme), sia nella scelta di esporre le immagini senza un commento dettagliato ma seguendo precisi criteri associativi, sia nella predilezione per tematiche che evidenziano i rapporti interculturali e si prestano a una trattazione di tipo comparativo:

- *The visual approach to the classicals* (*Introduzione visiva al mondo classico*, 1939) mirava a una conoscenza più approfondita dell'antichità classica e "a combattere il vecchio pregiudizio secondo cui l'antichità consiste solo di autori antichi e lingue morte" [BING 1965], mostrando la derivazione di certi suoi elementi da culti primitivi e illustrando il processo di rappresentazione del corpo umano come unità organica funzionale;

- *Indian art* (*Arte indiana*, 1940) voleva rimediare al disinteresse inglese per la civiltà indiana e metteva in luce lo sfondo religioso di quest'arte attraverso un confronto con sculture greco-romane e opere europee;

- *British art and the Mediterranean* (*L'arte inglese e il Mediterraneo*, 1941) era volta a migliorare la pessima opinione inglese sull'Italia diffusasi in seguito allo scoppio della seconda guerra mondiale e "ammoniva la coscienza pubblica a non dimenticare che l'attività artistica e artigiana delle isole britanniche era stata profondamente influenzata da ondate ininterrotte di apporti mediterranei dai tempi preistorici fino al presente" [BING 1965];

- *Portrait and character* (*Volto e carattere*, 1943), infine, illustrava il tipico problema artistico del ritratto e della resa fedele e realistica di un modello umano.

Queste mostre, allestite durante gli anni del secondo conflitto mondiale a favore dell'inserimento della Biblioteca Warburg in Inghilterra, ma anche a testimonianza dell'unità della civiltà europea, disconosciuta dall'opinione comune in seguito alle sfavorevoli contingenze storiche, sembrano ricalcare il modello delle esposizioni fotografiche realizzate da Warburg presso la Kulturwissenschaftliche Bibliothek dopo la sua guarigione e il suo ritorno ad Amburgo, quando egli, avendo ripreso entusiasticamente in mano il proprio lavoro e sentendosi attorniato da un pubblico di studiosi e studenti partecipe e ricettivo, aveva trovato il supporto e l'incitamento necessario sia ad approfondire e ampliare i suoi ambiti d'interesse, sia a elaborare una modalità organizzativa ed espositiva dei suoi studi adeguata alla loro complessità e funzionale alla loro trasmissione e diffusione. Durante gli anni compresi tra la sua guarigione e la sua morte, egli dette infatti vita a diverse esposizioni di tavole, le quali rappresentano le tappe costitutive del processo di applicazione e perfezionamento delle tecniche di razionalizzazione visiva ideate per dare espressione alle proprie ricerche e si profilano come i primi approcci per la formulazione di quei percorsi intellettuali che confluiranno nel progetto *Mnemosyne*. Gli allestimenti in questione sono:



1. Tavola XVII, Kepler (1571-1630) della mostra progettata per il Planetarium di Amburgo, 1929



2. Pannello dell'esposizione sulle illustrazioni ovidiane allestita presso la Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, 1927



3. Tavola della mostra di francobolli *Idea*, 1927



4. La stanza d'albergo a Roma di Warburg dove erano allestite le tavole per la conferenza da tenersi presso la Biblioteca Hertziana, 1928

- a) la mostra di raffigurazioni astrologiche organizzata in concomitanza con la conferenza tenuta in memoria di Franz Boll il 25 aprile del 1925 e intitolata *Die Entwicklung der "sphaera barbarica" auf die kosmischen Orientierungsversuche (Lo sviluppo della "sphaera barbarica" nella ricerca di orientamento nel cosmo)*, che venne riallestita per il Congresso degli Orientalisti il 30 settembre del 1926 e riprogettata, senza però essere esposta, sia per il Deutsches Museum di Monaco nel 1927 sia per il planetario di Amburgo nel 1929 con il titolo *Bildersammlung zur Geschichte von Sternglaube und Sternkunde (Raccolta di immagini per la storia della fede astrologica e della scienza astronomica)*;
- b) l'allestimento ideato in occasione della conferenza *Die italienische Antike im Zeitalter Rembrandts (L'antichità italiana nell'epoca di Rembrandt)*, con la quale Warburg inaugurò il nuovo edificio della Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg il 29 maggio 1926;
- c) l'esposizione dedicata alle edizioni illustrate delle *Metamorfosi* di Ovidio visitabile tra il 29 gennaio e il 6 febbraio 1927;
- d) la mostra di francobolli intitolata *Idea* e inaugurata il 13 agosto 1927 in concomitanza con la

conferenza *Die Bildersprache des Weltverkehrs* (Il linguaggio visivo della comunicazione mondiale);

- e) l'allestimento fotografico sugli arazzi dei Valois ideato come complemento visivo dell'intervento tenuto il 29 ottobre 1927 presso l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze e intitolato *Mediceische Feste am Hofe der Valois auf flandrischen Teppichen in der Galleria degli Uffizi* (Feste medicee alla corte dei Valois su arazzi fiamminghi nella Galleria degli Uffizi);
- f) la mostra sulla storia delle feste organizzata nell'aprile del 1928 in occasione della visita dei membri della Camera di Commercio di Amburgo;
- g) l'esposizione di tavole realizzato per la lezione del 19 gennaio 1929 presso la Biblioteca Hertziana di Roma.

A dimostrazione dell'appartenenza di queste manifestazioni al progetto *Mnemosyne* basta considerare il fatto che i temi affrontati e visualizzati sui pannelli realizzati per ciascuna di esse sono ripresi nel *Bilderatlas* e buona parte delle riproduzioni fotografiche figurano nei suoi percorsi visivi. Le coincidenze sono tali che ognuna delle mostre potrebbe essere considerata alla stregua di un capitolo dell'Atlante: sull'astrologia (mostra 'a': tavole dalla 20 alla 27); sull'arte nordica, sulla cultura festiva e sulla loro ricezione da parte del Rinascimento italiano (mostre 'e' e 'f': tavole dalla 28/29 alla 36); sulla rinascita dell'antichità classica nell'arte quattrocentesca italiana (mostre 'c' e 'g': tavole dalla 37 alla 56); sul duplice rapporto tra arte antica e arte barocca, da un lato, e tra queste e lo stile personale di Rembrandt, dall'altro (mostra 'b': tavole dalla 70 alla 76); sulla permanenza dei motivi antichi nella cultura contemporanea (mostra 'd': tavole dalla 77 alla 79).

Anche l'analisi comparata dei materiali, scritti e visivi, relativi a queste esposizioni e di *Mnemosyne*, in particolare della sua introduzione, evidenzia la condivisione di tematiche fondamentali e la persistenza di alcuni concetti basilari, rivelando così l'importanza delle mostre per la lettura e la comprensione dell'Atlante. L'allestimento sulle edizioni illustrate di Ovidio, per esempio, che comprendeva sette tavole e condivideva con il *Bilderatlas* moltissime immagini, si focalizzava sul tema della trasmissione e trasmutazione culturale dei tipi e dei soggetti dell'antichità classica nelle culture e nelle epoche posteriori, in particolare quella rinascimentale italiana e quella seicentesca nordica, e sull'utilizzo delle forme espressive, coniate nell'arte antica e conservate nella memoria collettiva, per la resa delle passioni primigenie umane, quali la sofferenza e l'estasi, dal momento che, essendo costitutive del sentire umano e del suo esperire, psichicamente connotato, del mondo e della realtà circostante, esse si mantengono essenzialmente inalterate nel tempo e nello spazio. Le note redatte da Warburg in concomitanza con la progettazione e la realizzazione dei pannelli per la mostra convergono in diversi punti con l'introduzione scritta nel 1929 per il *Bilderatlas* e con le questioni in essa affrontate:

L'eredità dell'antico offre attraverso il ricordo storico l'esperienza di una partecipazione mondana (alle cose del mondo) passionale attiva e passiva che appartiene alla psiche sociale complessiva dell'età moderna in maniera altrettanto essenziale come i ricordi d'infanzia appartengono alla vita dell'adulto. Pur senza memoria cosciente i valori formativi tramandati determinano l'espressione del nostro stile espressivo (percorso circolare).

[...] Il catalogo degli dei del Mitografo si trasforma in uno scrigno di tesori per i valori espressivi della dinamica psicologica. La cosiddetta umanità primitiva richiamata in vita si esprime nel tentativo di giungere all'esperienza oggettiva dei valori limite dell'espressione psichica e al tempo stesso desiderando mantenere la forma piena plasmata in questa sua stessa valenza di pulsione potenziata. Questa doppia esigenza stilistica a ben vedere contrapposta viene realizzata dall'antico nella graziosa dinamica dell'animo dei caratteri ovidiani i quali pur dando corpo nella gamma del linguaggio mimico alle condizioni più originarie del trasporto passionale nella vita erotica o cultuale (inseguimento, ratto, morte e trionfo) fanno tuttavia riecheggiare anche un'autoconsapevolezza lirico-sentimentale (la danza sacrificale e il lamento funebre). [WARBURG 1927]

La creazione consapevole della distanza tra l'io e il mondo esterno è ciò che possiamo designare come l'atto fondamentale della civilizzazione umana. Se lo spazio intermedio tra l'io e il mondo esterno diventa il substrato della creazione artistica, allora sono soddisfatte quelle premesse grazie alle quali la consapevolezza di questa distanza può diventare una funzione sociale durevole, che, attraverso l'alternarsi ritmico dell'identificazione con

l'oggetto e del ritorno alla *sophrosyne*, indica il ciclo tra la cosmologia delle immagini e quella dei segni. Si tratta di un andamento circolare il cui funzionamento più o meno preciso, in quanto strumento spirituale di orientamento, finisce per determinare il destino della cultura umana. L'artista, che oscilla tra una concezione del mondo religiosa e una matematica, è dunque assistito in modo del tutto particolare dalla memoria sia collettiva che individuale. La memoria non solo crea spazio al pensiero, ma rafforza i due poli-limite dell'atteggiamento psichico: la serena contemplazione e l'abbandono orgiastico. Anzi, essa utilizza l'eredità indistruttibile delle impressioni fobiche in modo mnemonico. In tal modo, la memoria non crea un orientamento protettivo, ma tenta invece di accogliere la forza piena della personalità passionale-fobica, scossa nei misteri religiosi, per creare uno stile artistico. [WARBURG 1929]

Sia negli appunti del 1927 sia nel testo del 1929, lo studioso presentava l'arte e la letteratura classiche come fondatrici di un linguaggio mimico-espressivo e di un vocabolario o repertorio rappresentativo-formale a cui la civiltà occidentale ha costantemente attinto, facendone il termine di paragone necessario e la fonte primaria per la creazione del proprio stile espressivo, e si avvaleva dei concetti di "andamento circolare" e di "poli-limite" per descrivere il processo di orientamento umano nel cosmo, nel quale per l'interpretazione e la comprensione della realtà esterna l'individuo si avvale della mediazione della creazione artistica. Quest'ultima infatti, oggettivando le esperienze spirituali e fenomeniche nella produzione dell'opera d'arte, impone una distanza tra il singolo e il mondo che, se divenuta consapevole, permette la risoluzione dell'eterna oscillazione tra immagine e segno in favore di quest'ultimo, ovvero conduce all'abbandono della concezione religiosa della realtà, che comporta l'identificazione con l'oggetto esperito, e il raggiungimento della concezione matematica, che implica la razionalizzazione dei fenomeni e la loro conoscenza oggettiva.

Le mostre ideate da Saxl, anch'esse pensate in funzione sia della ripresa degli studi personali di Warburg sia della promozione della biblioteca nella sua nuova veste pubblica e della condivisione da parte dei suoi frequentatori delle ricerche e degli interessi promossi dal fondatore, riprendono indubbiamente il concetto di continuità culturale, promuovono l'idea di una memoria collettiva comune alla civiltà mediterranea e illustrano ulteriormente il tema della trasmutazione delle formule espressive o *Pathosformeln*.

La seconda e la terza mostra di Saxl, come quelle realizzate da Warburg, furono concomitanti a iniziative di tipo scientifico-accademico quali due serie di conferenze: la prima intitolata *Studi comparativi sull'arte indiana* e la seconda confluita nella pubblicazione del volume collettaneo *England and the Mediterranean tradition* (1945), nel quale "gli studi dei vari aspetti della civiltà inglese [...] sono connessi con il tema dell'influenza mediterranea ovunque pervasiva" e "la persistenza della tradizione mediterranea in Inghilterra attraverso tutte le vicissitudini della sua storia testimonia l'unità essenziale della civiltà europea". L'evento più significativo è però la stampa del catalogo dell'esposizione *British art and the Mediterranean* (Appendice II), che secondo Bing "si potrebbe definire una sorta di antologia visiva sul tema di ciò che l'arte inglese deve al sud mediterraneo (cioè soprattutto all'Italia)" [BING 1965]. Il catalogo riproduce le tavole esposte nella mostra e i brevi testi introduttivi di ognuna di esse, i quali contestualizzano brevemente le immagini e le correlano alle relative didascalie descrittive. Il volume, oltre all'impostazione generale, che come il progetto originale di *Mnemosyne* include apparati critici testuali, condivide con il *Bilderatlas* warburghiano alcune specifiche tematiche: la tavola 10 si intitola 'Trionfo e morte', la tavola 29 illustra le credenze anglosassoni in campo medico e divinatorio, la tavola 30 esemplifica la trasmissione dell'astronomia antica alla civiltà inglese, le tavole 34 e 35 sono rispettivamente dedicate alla rinascita degli dei pagani nella letteratura di contenuto mitologico e nella vita quotidiana condizionata dalle credenze astrologiche, la tavola 38 presenta Hans Holbein come mediatore tra il Sud e il Nord Europa, parallelamente al modo in cui Warburg aveva considerato mediatrice l'opera di Albrecht Dürer.

La duplice convergenza tra le mostre e l'Atlante di Warburg, da un lato, e le esposizioni e il catalogo ideati da Saxl, dall'altro, è testimonianza di una condivisione sia teorica sia pratica di

molti progetti e di molti obiettivi ed è ulteriormente dimostrata dalla complementarità delle ricerche dell'assistente rispetto a quelle del maestro e dal ruolo condiviso di direttore della biblioteca warburghiana. Le esperienze che caratterizzano la vita intellettuale e la produzione scientifica dei due studiosi si rivelano per tali specifici elementi speculari ed estremamente simili: questo lascia intuire quanto Warburg fosse preso a esempio e a modello da Saxl, il quale, prima come consulente e collaboratore altamente partecipe alla gestione della biblioteca come alla realizzazione di *Mnemosyne*, poi come successore ed 'erede' dello storico amburghese, ha fatto propri i suoi principi e i suoi propositi e, soprattutto in qualità di direttore del Warburg Institute, li ha trasmessi a un pubblico di esperti, di studenti e di semplici interessati.

Nell'introduzione all'edizione delle *Lectures* di Saxl del 1957 Gertrud Bing evidenzia la coincidenza di intenti e interessi tra il Warburg Institute e lo studioso, il quale "ha usato le conferenze come mezzi per introdurre il pubblico inglese a un corpo di ricerca che egli associava al nome dell'Istituto, ma che era divenuto esplicito e coerente in gran parte grazie al suo lavoro". Rudolf Wittkower ed Edna Purdie nei rispettivi discorsi inaugurali dichiarano che la *Saxl memorial exhibition* è una mostra commemorativa e documentaria contemporaneamente di Saxl e dell'istituto da lui diretto: dal momento che il metodo e il fine ultimo delle ricerche dello storico, ovvero lo studio delle culture classiche mediterranee, coincidono con quelle della biblioteca warburghiana, "la mostra esprime inevitabilmente le finalità dell'istituto" [WITTKOWER 1948]. Sulla base di queste affermazioni sembrerebbe instaurarsi una sorta di legame triangolare tra l'opera e l'operato di Saxl, che per molti versi si sovrappongono e proseguono quelli di Warburg, il *Bilderatlas*, inteso come sintesi di tutta la produzione warburghiana e come modello metodologico adottato in mostre e allestimenti fotografici, e la biblioteca divenuta centro culturale, la quale non solo deve la sua impostazione e la sua conservazione all'interazione e alla collaborazione tra i due studiosi, ma è anche la testimonianza più evidente della fedeltà e della serietà con cui Saxl ha aderito e ha sviluppato il progetto *Mnemosyne*.

L'immagine di Saxl 'erede' di Warburg è sicuramente supportata da questo rapporto di identità che egli sentiva di avere con l'impresa warburghiana, ma non è un concetto univoco, poiché la figura di Saxl direttore del Warburg Institute e fedelissimo successore del suo fondatore si accompagna e si distingue in parte dalla figura di Saxl studioso, il quale, oltre a percorrere strade tracciate da Warburg e a rispettare i suoi precetti metodologici, ha saputo intraprendere sentieri inediti e indagare nuovi, propri, ambiti di ricerca. Nell'introduzione a una raccolta di *lectures* di Saxl, Gombrich ha delineato il suo profilo in parallelo con quello di Warburg, mettendo in evidenza alcune importanti differenze:

La fedeltà incondizionata di Saxl a Warburg come persona e come studioso è stata testata in numerose crisi. Egli identificava se stesso con la creazione di Warburg, che rese molto più nota e alla fine aiutò a salvare dai nazisti. Ma sarebbe fuorviante considerare la carriera di Saxl principalmente quella di un devoto seguace; piuttosto, il suo temperamento e il suo approccio completavano quello di Warburg, che nei suoi interessi era selettivo tanto quanto Saxl era onnivoro. Warburg non si è mai interessato al passato in quanto tale: il suo scopo era fondare una *Kulturwissenschaft*, o 'scienza della cultura' che ci avrebbe permesso di applicare le lezioni del passato al presente; era in questa luce che egli studiava determinate tradizioni derivanti dalla Grecia e dalla Roma pagane con le quali, dal suo punto di vista, la civiltà occidentale era arrivata a un accordo. Un soggetto come quello della storia del simbolismo astrale illustrava per Warburg la natura ambivalente di questa eredità: esso aveva aiutato la scienza a creare una mappa del cielo, ma era stato anche lo strumento con il quale le menti umane erano state sedotte dalla degradante superstizione astrologica.

Quando, nella sua conferenza sulla rinascita dell'astrologia tardoantica, Saxl arriva a parlare della credenza dell'influsso delle stelle, lo fa con l'imparziale simpatia dello storico culturale che con comprensione e compassione considera l'astrologia come il mezzo che soddisfa i bisogni religiosi degli inculti. Per quanto preoccupato di non distorcere il messaggio di Warburg, le sue parole conclusive trasformano gli avvertimenti di un profeta nella dichiarazione di un fatto storico, il fatto che sia il razionalismo sia l'irrazionalismo occidentali hanno le loro radici nell'eredità intellettuale dell'antichità classica. [GOMBRICH 1970]



5. Esempi di immagini astrologiche (costellazioni, 'figli dei pianeti', mappe celesti e segni zodiacali) che accomunano le ricerche di Saxl a quelle di Warburg e ritornano nelle tavole espositive allestite da entrambi

Gombrich si avvale dell'esempio dell'astrologia per spiegare lo spirito differente con il quale i due studiosi hanno condotto le proprie ricerche: per entrambi è fondamentale la ricostruzione storica e l'interpretazione delle fonti iconografiche come documenti attendibili, alla stregua dei testi scritti e delle testimonianze letterarie, e per entrambi le manifestazioni artistiche e le formule visive sono mezzi d'espressione indicativi della mentalità e delle energie creative di una data epoca; ma, mentre la consapevolezza della distanza tra passato e presente permetteva a Saxl un'analisi oggettiva e imparziale degli eventi e delle dinamiche storiche, Warburg subiva gli effetti della sconcertante consapevolezza del dialettico contrasto culturale tra un'evoluzione progressiva e un'involuzione recidiva, che egli esprimeva nell'aforisma "occorre sempre salvare di nuovo Atene da Alessandria" [WARBURG 1920]. Lo storico amburghese individuava infatti nella storia occidentale, in generale, e in quella dell'astrologia, in particolare, la lotta per la costruzione dello spazio del pensiero (*Denkraum*) e la storia dell'emancipazione umana dal gioco della superstizione, del destino esternamente condizionato e della religione dogmatica, in direzione dell'affermazione del libero arbitrio e dell'autonoma realizzazione della coscienza individuale. Ma questa evoluzione "dall'animale che prende all'uomo che comprende" ("vom Greiftier zum Begriffsmenschen") [WARBURG 1924] si attua a suo parere in sovrapposizione

con un eterno irrisolvibile, e in parte incontrollabile, conflitto tra superstizione e razionalizzazione, magia e logica, identificazione o astrazione, necessità di adattamento e libertà di pensiero, addomesticamento e rivelazione delle facoltà individuali, primitività espressiva e civilizzazione contenutiva delle passioni umane.

L'«accusa» mossa da Gombrich a Saxl sembra essere in definitiva quella di aver allargato enormemente il campo di ricerca circoscritto da Warburg, e di aver impostato nei confronti di esso un distacco maggiore, vale a dire di aver inaugurato un atteggiamento di freddezza e professionale imparzialità verso i temi studiati, laddove lo storico amburghese aveva instaurato un rapporto empatico di profonda partecipazione e investimento emotivo: egli sembra rispettare i precetti metodologici del maestro, ma senza essere in grado di eguagliarne il trasporto per le problematiche indagate e i risvolti psicologici ed emozionali che esse implicano. L'immagine di Warburg profeta, sensibilissimo sismografo della cultura occidentale e delle sue correnti energetico-culturali, non è applicabile né allo studioso Saxl, la passione e l'entusiasmo del quale non persero mai il proprio misurato rigore e il proprio razionale contenimento, né al professore Saxl, che di fronte agli studenti e agli studiosi del Warburg Institute tradusse le complesse indagini warburghiane in un preciso metodo interpretativo e in una materia di insegnamento strutturata. È indubbio che alle sue ricerche manchi quella componente antropologica, derivata a Warburg dalla conoscenza diretta della psicologia dell'uomo primitivo e dalla esperienza del «paganesimo vivente» [SAXL 1944] maturate durante il viaggio americano, che gli aveva permesso di comprendere appieno la mentalità antica e l'universalità dei suoi meccanismi psichici e delle sue soluzioni espressive. Ma nei propri scritti sullo storico e sulla sua opera, Saxl dimostra di conoscere profondamente e di condividere appieno gli elementi portanti del pensiero warburghiano, quali la ricostruzione dell'«individuo storico [...] attraverso l'immagine e la parola» [SAXL 1930], la convinzione che «il problema storico rappresentava un problema umano», la considerazione di «ogni atto storico allo stesso tempo come simbolico», l'ambizione di essere «storico della coscienza storica», e «attento storico dei cammini migratori» [SAXL 1929] delle forme simboliche.

Nel profilo di Saxl contenuto nel discorso inaugurale della mostra in sua memoria, Wittkower mette indirettamente in evidenza la sua profonda somiglianza con il maestro, sostenendo che entrambi i suoi interessi, l'astrologia e Rembrandt:

Trovano coerenza nel costante desiderio di Saxl di penetrare il significato umano delle immagini. Non era solo l'aspetto formale dell'arte rembrandtiana [...] a stimolarlo. Nei dipinti, nei disegni e nelle acquedotti di Rembrandt egli sentiva le forze spirituali che muovevano la vita di Rembrandt – l'arte del sud, l'antichità classica, la sua fede religiosa. Allo stesso modo, la migrazione e la trasformazione delle figure astrologiche dalle loro remote origini classiche e orientali al loro ascendente nell'Europa tardo-medievale non costituiva per lui semplicemente un tema di analisi astratta. Le serie di documenti visivi parlavano dell'eterna presa delle credenze cosmologiche sulla mente umana e della storia della lotta umana per la comprensione del proprio destino. [...] Pur iniziando con semplici documenti o artisti individuali, o con una densa e complessa massa di prove schiaccianti, egli aveva un unico scopo storico – vedere lo spirito umano lavorare per immagini lo portava a esprimere se stesso. [WITTKOWER 1948]

Nella recensione del 1971 alla biografia di Warburg scritta da Gombrich, Edgar Wind lamentava il fatto che tra i seguaci di Warburg fosse diventata «una tradizione considerare le sue opere letterarie una sorta di arcano, un elisir di sapienza estremamente raffinato ma troppo concentrato, che non deve essere servito al consumatore inglese senza essere stato abbondantemente mescolato con acqua di orzo». Questa critica non ci sembra applicabile a Saxl, il quale, come dimostra il piano editoriale delle opere complete di Warburg da lui stilato (Appendice III), non solo ha considerato parte integrante della propria carriera scientifica la fedele pubblicazione e trasmissione dei lavori warburghiani, ma è stato anche l'unico a riconoscere e ribadire il valore determinante e imprescindibile di *Mnemosyne* per la comprensione e la conoscenza dell'opera e del pensiero dello studioso amburghese. Egli ha infatti definito il *Bilderatlas* come il *Lebenswerk* (l'opera di tutta una vita) di Warburg, e nel suo necrologio ha affermato che esso «deve diventare ed è diventato lo strumento per colui per il quale le domande poste da Warburg valgono come questioni vitali sue proprie» [SAXL 1929].

Nelle opere di tutti i colleghi e seguaci di Warburg sono evidenti l'adozione dei principi da lui

formulati e lo sviluppo delle problematiche da lui affrontate, ma non vi si rintracciano riferimenti diretti a *Mnemosyne* che testimonino una conoscenza diretta dell'opera e lascino intravedere la possibilità che fosse interpretata e discussa da questi studiosi conoscitori del pensiero warburghiano e animatori della sua biblioteca. Edgar Wind si è prodigato per una conoscenza più attendibile e integrale dell'opera di Warburg di quella proposta da Gombrich nella sua biografia intellettuale, ha riconosciuto "la rilevanza culturale dei risvegli pagani, in quanto fonti sia di luce sia di superstizione", ha colto l'insegnamento warburghiano dedicandosi allo studio dei simboli e applicando all'analisi di alcuni casi iconografici il suo "metodo dimostrativo, in cui discipline diverse e divergenti vengono fuse per diventare strumenti utili alla soluzione di particolari problemi storici" [WIND 1992]. Rudolf Wittkower, oltre a collaborare alle mostre fotografiche di matrice warburghiana, nei suoi scritti è stato prosecutore dell'analisi storica, interdisciplinare e contestuale delle immagini e ha approfondito lo studio del Rinascimento italiano soprattutto dal punto di vista architettonico, avvalendosi contemporaneamente dell'analisi formale e della contestualizzazione storico-culturale, evidenziando il valore simbolico degli elementi decorativi e riconducendo le scelte stilistiche a precise concezioni filosofiche. Erwin Panofsky ha dimostrato il proprio debito nei confronti di Warburg, soprattutto nelle opere realizzate in collaborazione con Saxl e negli scritti amburghesi, popolati da citazioni warburghiane e risalenti al periodo di stretta collaborazione con la Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg compreso tra il 1921 e il 1933: in essi questioni teoriche sulla funzione e sui contenuti della storia dell'arte si avvicinano a studi monografici su artisti o opere rinascimentali e a specifiche indagini iconografiche sulla sopravvivenza di immagini e idee classiche nelle epoche successive, e sui rapporti artistico-culturali tra Nord e Sud Europa. Lo studioso si dimostra così fautore di una storia tipologica dei motivi iconografici, del riconoscimento della duplice intrinseca natura, apollinea e dionisiaca, dell'antichità classica e della reintegrazione teorica di forma e contenuto dell'oggetto artistico, necessaria a una sua comprensione globale e più completa. Fritz Saxl sembra essere colui che in qualche modo ha promosso e coordinato i rapporti tra questi studiosi, sia semplicemente mettendo loro a disposizione gli spazi della biblioteca warburghiana, sia coinvolgendoli nelle attività di ricerca e di insegnamento che vi si svolgevano, sia realizzando importanti collaborazioni con ciascuno di loro, in veste di studioso e di direttore. Il suo debito nei confronti di Warburg è naturalmente, anche dal punto di vista affettivo, enorme, tanto che l'appunto che forse si potrebbe muovere al suo operato è quello di aver eletto a missione della propria vita, invece che un obiettivo tanto arduo ed elevato quale quello scelto da Warburg, ovvero "fornire i materiali per la critica, non ancora scritta, della ragion pura, a una posteriorità più consapevole" [WARBURG 1925], uno scopo solo apparentemente più semplice, vale a dire la ricezione dell'opera warburghiana e la sua rinascita.

English abstract

This paper examines the role of Saxl as Warburg's heir by comparing both the attitudes of the two scholars with respect to their researches and the reasons that motivated them, and the photographic exhibitions that Warburg, after his return to Hamburg, set up at the Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg between 1925 and 1929, and Saxl, in collaboration with Rudolf Wittkower, organized at the Warburg Institute reformed in London between 1939 and 1941. Indeed, these exhibitions prove to be very close to each other concerning themes, images employed and methods applied; they can be regarded as the heritage that Warburg left to his follower and successor. Saxl accepted Warburg's 'legacy' and developed it in order to introduce the library in the new British *milieu* and to define a manifesto or a methodical plan describing and representing the bases and the purposes of the institute's researches.

Riferimenti bibliografici

England and the Mediterranean tradition. Studies in art, history and literature, London 1945

BING 1965

G. Bing, *Ricordo di Fritz Saxl (1890-1948)*, in F. Saxl, *La storia delle immagini*, (introd. di E. Garin), 1965, pp. 267-293

GOMBRICH 1970 E. Gombrich, *Introduzione*, in F. Saxl, *A Heritage of Images: a Selection of Lectures*,

Harmondswort 1970, pp. 9-12

PURDIE 1948

E. Purdie, *Fritz Saxl 1890-1948*, discorso pronunciato il 15 giugno 1948 in occasione dell'apertura della *Saxl Memorial Exhibition*, London 1948

SAXL 1929

F. Saxl, *A. Warburg*, "Frankfurter Zeitung", n. 837, 9 novembre 1929

SAXL [1929] 2004

F. Saxl, *Discorso di commemorazione di Aby Warburg*, (trad. it. di M. Vinco), in "Aut Aut", n. 321-322, maggio-agosto 2004, pp. 161-172

SAXL [1930] 2002

F. Saxl, *Lettera di Fritz Saxl alla casa editrice B.G. Teubner*, Lipsia (1930 circa), in *Warburg Aby, Mnemosyne. L'Atlante delle immagini* (a cura di M. Ghelardi), Torino 2002, pp. 137-139

SAXL [1944] 1957

F. Saxl, *Three "Florentines": Herbert Horne, A. Warburg, Jacques Mesnil*, in *F. Saxl, Lectures*, 2 voll., (ed. G. Bing), London 1957, pp. 331-344

SAXL 1948

F. Saxl, R. Wittkower, *British Art and the Mediterranean*, catalogo della mostra di Londra 1941, Oxford and New York 1948

SAXL 1957

F. Saxl, *Lectures*, 2 voll., (a cura di G. Bing), London 1957

WARBURG 1924 2004

A. Warburg, *Per la conferenza di Karl Reinhardt sulle "Metamorfosi di Ovidio"*, 1924, (trad. it. di Stimilli), in "Aut Aut", n. 321-322, maggio-giugno 2004, pp. 25-26

WARBURG [1925] 2004

A. Warburg, *Relazione annuale*, 1925, (trad. it. di D. Stimilli), in "Aut Aut", n. 321-322, maggio-giugno 2004, pp. 27-29

WARBURG [1927] 2004

Appunti manoscritti di Warburg e materiali documentari relativi alla mostra "Ovid Ausstellung" (Hamburg 1927). WIA III. 97, cit. in C. Cieri Via, *Un'Idea per le Metamorfosi di Ovidio*, in *Lo sguardo di Giano. Aby Warburg fra tempo e memoria*, a cura di B. C. Guidi, M. Forti e M. Pallotto, Torino 2004

WARBURG [1929] 2002

A. Warburg, *Introduzione* in A. Warburg, *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, (a cura di M. Ghelardi), Torino 2002, pp. 3-5

WARBURG [1966] 1980

A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, (a cura di G. Bing), Firenze 1966 1980

WIND [1971] 1985

E. Wind, *Misteri pagani nel Rinascimento*, (trad. it. P. Bertolucci), Milano [1971] 1985

WIND 1992

E. Wind, *L'eloquenza dei simboli*, a cura di J. Anderson, Milano 1992

WITTKOWER 1948

R. Wittkower, *Fritz Saxl 1890-1948*, discorso pronunciato il 15 giugno 1948 in occasione dell'apertura della *Saxl Memorial Exhibition*, London 1948

RAOUL KIRCHMAYR

L'enigma della Ninfa, da Warburg a Freud. Un'ipotesi in due sequenze

La recente pubblicazione di alcuni frammenti del cosiddetto *Nymphenprojekt nei Werke in einem Band* di Aby Warburg [WARBURG 2010, a cura di Martin Trembl e Siegrid Weigel, pp. 198-210; testi d'altronde già disponibili in italiano nel numero di "aut aut" dedicato a Warburg: STIMILLI 2004] ripropone il problema della figura, sfuggente quanto al suo significato – posto che ve ne sia uno – della Ninfa. Certo non è casuale che autori come Georges Didi-Huberman [2002a], Roberto Calasso [2005] e Giorgio Agamben [2007], traendo tutti ispirazione da Warburg, abbiano ripreso quel filo, con esiti diversi. Lo stesso Didi-Huberman, nel suo importante lavoro di scavo compiuto su Warburg [2002b], riconosce nella Ninfa un filo conduttore principale per la messa a fuoco della questione dell'anacronismo nel sapere storico-artistico. Ciò è particolarmente evidente quando la Ninfa gli permette di individuare un "paradigma coreutico", mediante il quale viene studiata la concatenazione immagine-movimento-tempo e il senso dell'immagine della Ninfa quale *sintomo* prodotto dall'azione di forze contrapposte e polarizzate. Qui lasceremo la lettura di Didi-Huberman sullo sfondo, dandola per acquisita, e proveremo ad abbozzare una linea interpretativa che, anch'essa, ci porterà a Freud, ma attraverso un altro cammino, questa volta a carattere genealogico. Questo percorso ci permetterà di riconoscere due sequenze testuali in cui ne va della figura della Ninfa.

La lettura si muove a partire da due presupposti, che qui mi limito a enunciare. Il primo è che essa si fonda su una critica immanente dell'impostazione di Warburg, che riconosca come il suo punto di vista metodologico – determinato da una cultura che, in modo molto rapido, possiamo definire come di matrice positivista – abbia in una misura decisiva pre-fissato il quadro dell'interpretazione della figura della Ninfa. La conseguenza principale è stata di averne fatto emergere alcuni tratti problematici, di aver provato ad affrontarli e, simultaneamente, di aver perso di vista l'immagine stessa della Ninfa. Sotto questo profilo – ecco il secondo presupposto – occorre *liberare l'immagine* dalle costrizioni metodologiche, e in particolare dalle pre-comprensioni che hanno guidato Warburg. Per questa ragione proveremo a operare un movimento che metodologicamente consiste nel collegare per analogia Freud a Warburg. Lo scopo è di poter infine leggere *à rebours* Warburg a partire da Freud, ovvero dal riconoscimento di una dimensione di intrinseca, peculiare opacità che caratterizza l'immagine della Ninfa, opacità che è contemporaneamente *resistenza* all'interpretazione e al conferimento di senso, e *bordo* che permette una produzione del senso. Il percorso dovrebbe così poterci mostrarci quei margini (iconologici e testuali) sui quali avviene al tempo stesso questa operazione di liberazione dell'immagine della ninfa.

Che cosa intendiamo con questa espressione: "liberare un'immagine"? Si tratta di riconoscere che una certa immagine possiede un 'resto' che di volta in volta le interpretazioni cui è stata soggetta non sono state in grado di rendere perspicuo. Forse si tratta di riconoscere all'immagine uno statuto che la storia della sue interpretazioni non è stata in grado di comprendere e portare a visibilità. Tuttavia non procederemo oltre sul nesso tra visibile e invisibile dell'immagine. Ci limiteremo a tenere presente che ciò che chiamiamo il significato di un'immagine si iscrive nella storia della sue interpretazioni, e che, pertanto, non ci è possibile parlarne senza la considerazione della dimensione storica della sue interpretazioni. Ma ciò che dovrebbe emergere, alla fine del nostro percorso, è che né un'indagine iconologica della figura né una semiotica paiono sufficienti per articolare l'enigma. E che se la psicoanalisi ci consegnerà, eventualmente, un esito, relativamente alla figura della Ninfa, questo sarà appunto dell'ordine dell'opacità.

1. Prima sequenza: la storia (nota) della Ninfa di Warburg

Come si sa, quanto meno dalla biografia di Ernst Gombrich a lui dedicata, Warburg meditò di

sviluppare una ricerca sulla figura ricorrente della ninfa a partire dalle analisi della Venere e della Primavera di Botticelli [WARBURG [1891] 2010, pp. 38-123]. L'interpretazione delle opere di Botticelli – condotta con un approccio che oggi definiremmo “intertestuale” – si allargò in seguito allo studio di altre opere, quali gli affreschi della Cappella Sistina, dove Warburg ritrovò i medesimi elementi che contrassegnavano il riferimento del Quattrocento italiano alla classicità pagana: il vento, l'uso degli ornamenti, i veli e i tessuti che vengono rappresentati in movimento e che egli definisce, con un'espressione divenuta oramai celebre, *Bewegtes Beiwerk*: “accessori in movimento”. Ipotizzò che essi fornissero una caratteristica tipizzante, che possiede la stessa funzione di una formula retorica. In questo caso si trattava di rappresentare la dinamicità della figura, cioè a mostrare un corpo in movimento come se fosse colto in un fermo-immagine. È l'aver notato la ricorrenza di tali elementi ciò che suggerirà a Warburg l'idea di *Pathosformeln*, dell'esistenza di “formule di *pathos*” con le quali gli artisti risolvono il problema dell'espressività perfino drammatica del gesto, che altrimenti avrebbe turbato la rappresentazione armonica e pacificata richiesta dall'adozione dello stile classico.

Per la trattatistica del Quattrocento l'espedito dell'intensificazione del movimento si rese necessario dunque per poter esprimere la vitalità della figura, che per l'artista diventava una priorità compositiva. Leon Battista Alberti, nel suo *Della pittura*, si pronuncia in questi termini, circa tali figure: “Da questa parte percossi dal vento, sotto i panni in buona parte mostreranno il nudo, dall'altra parte i panni gettati dal vento dolce voleranno per aria” [ALBERTI [1436] 1950, p. 58, cit. anche in FORSTER 2002, p. 14]. L'osservazione di Alberti deve essere messa in relazione con il rapporto tra il corpo nudo delle figure e il loro ricoprimento mediante gli “accessori in movimento”, in particolare i veli. Infatti, è esattamente la rappresentazione del movimento ciò che fa apparire il corpo umano grazie a una linea di tensione che mette in relazione l'iconografia cristiana con un'altra provenienza del “immagine del corpo, cioè con il mondo pagano.



Ghirlandaio, *Nascita di San Giovanni Battista* (dettaglio), Firenze, Santa Maria Novella

L'intrusione di una memoria figurativa appartenente alla civiltà classica appare a Warburg il segno di una contraddizione che richiedeva di essere spiegata. È appunto la tensione prodotta dal riferimento all'antichità pagana in un contesto che è cristiano sotto il profilo culturale, artistico e figurativo, a indurlo a concentrarsi sulla figura della serva che reca il cesto di frutta,

presente nell'affresco di Santa Maria Novella, a Firenze, realizzato dal Ghirlandaio, committente la potente famiglia dei Tornabuoni. La *silhouette* rivelerebbe la sua origine: il portamento, la veste e il gesto con cui tiene in equilibrio la cesta di frutta sulla propria testa mettono in evidenza il movimento che la connota. La giovane entra sulla scena della natività come proveniente da un altro luogo che difatti è un altro tempo della storia. L'interesse di questa figura, così, consiste nel fatto che essa conduce al problema del tempo nella storia dell'arte, più in particolare alla dimensione dell'anacronismo [DIDI-HUBERMAN 2002b].

In passato ci sono stati alcuni tentativi di interpretare l'interesse di Warburg per la figura della Ninfa mediante dei più o meno generici collegamenti con la cultura di fine Ottocento. In questo genere d'analisi il pericolo dello psicologismo è dietro l'angolo: convocare un immaginario erotico maschile, che avrebbe caratterizzato un certo sguardo degli appartenenti all'élite colta, può soddisfare in modo assai ristretto le esigenze di una critica storica e culturale, per non parlare della riflessione filosofica e psicoanalitica (cui una simile trattazione dei temi, tuttavia, potrebbe sembrare di convergere). Così troviamo dei riferimenti dell'ordine della sociologia della cultura nelle pagine della biografia di Warburg, dove Gombrich si sofferma sul rapporto tra emancipazione femminile e moda, invitandoci a tenere conto di questo "sfondo per comprendere le reazioni di Warburg di fronte alla figura femminile in rapido movimento" [GOMBRICH [1970] 2003, p. 103]. Da questo tipo di sollecitazioni, però, si è passati alla ricerca di pseudo-spiegazioni che fanno della ninfa "una fantasia maschile tardo-vittoriana: la perfetta incarnazione di un desiderio erotico" [FORSTER 2002, p. 16]. Il che non solo non spiega nulla, ma addirittura intorbidisce ulteriormente le acque, poiché questo tipo di argomentazione intende fornire un orientamento per comprendere la moltiplicazione di ninfe, silfidi e leggiadre *silhouette* femminili nell'arte figurativa e nella letteratura del secondo Ottocento, di cui è noto l'esempio del circolo dei Preraffaelliti.

Accostare alla ninfa, per esempio, l'immagine di Sefora affrescata da Botticelli nella Cappella Sistina è lecito – perché ce lo consente, come vedremo tra poco, l'esame del carteggio tra Warburg e Jolles – ma ricorrere alla fascinazione provata da John Ruskin e, dopo di lui, da Marcel Proust di fronte a quel dettaglio per spiegare un *analogo atteggiamento* di Warburg, rischia di portarci fuori strada.



S. Botticelli, *Scene della vita di Mosè* (e dettaglio di 'Sefora'), Roma, Cappella Sistina

Infatti, tale analogia – a sua volta non spiegata – farebbe di Warburg un raffinato *décadent* alla ricerca di emozioni artistiche [FORSTER 2002, pp. 16-17]. Il che, come è noto, è esattamente il contrario di ciò che Warburg fu, al di là dell'indubbio influsso su di lui che può avere avuto la lettura delle *Mattinate* fiorentine di John Ruskin [CONTARINI e GHELARDI 2004, p. 34 e 37]. A conferma di ciò, è sufficiente ricordare le parole aspre che Warburg indirizza verso i sedicenti

raffinati cultori dell'arte, in realtà dei "turisti dell'arte". Tali parole lasciano ben poco spazio all'interpretazione:

Ghirlandaio non è un ruscello di campagna gorgogliante in cui i preraffaelliti possano rinfrescarsi, né una romantica cascata che possa ispirare all'altro tipo di turista, il superuomo in vacanza pasquale con lo *Zarathustra* nella tasca del mantello di loden, un nuovo coraggio per la lotta per la vita [...]. La vita grava pesantemente sui Tornabuoni, ma essi sono troppo fieri per dirlo subito a ogni frettoloso turista. Solo quando questi indugia in silenzio e non si stanca di interrogare silenziosamente il loro destino, essi gli concederanno di partecipare alle sofferenze delle loro esistenze, che i rigidi broccati e le pesanti pieghe del loro lucco celano così meravigliosamente [Warburg e Jolles, carteggio della Ninfa, in GOMBRICH [1970] 2003, p. 104; vedi WARBURG 2010, p. 209].

La fascinazione che uomini di cultura, scrittori, saggisti, critici e appassionati d'arte potevano provare per una tale figura femminile, se non è un luogo comune letterario e biografico, poco ci manca. Se volessimo invece ricostruire l'eredità testuale che per Warburg permise la maturazione di questa attrazione, possiamo rifarci con sicurezza alla testimonianza di Gombrich che, nella sua biografia di Warburg, dedica, e giustamente, non poche pagine alla figura della Ninfa, tanto come problema iconologico, quanto come indice di un enigma su cui Warburg non smette di riflettere.

Occorre perciò tenere ferma la barra sul lavoro di ricostruzione dei movimenti sotterranei delle correnti culturali e storico-artistiche che Warburg coglie mediante lo studio di dettagli emergenti. Infatti, la figura che compare alla destra dell'affresco attira l'attenzione di Warburg, poiché egli vi riconosce una provenienza incongrua con il mondo spirituale della borghesia fiorentina. Come spiegare infatti la presenza di una figura dalla foggia così marcatamente pagana entro una cornice devota? Per Warburg il dettaglio dell'affresco è tutt'altro che secondario, ma, al contrario su di esso si carica il significato di una contraddizione ideologica e nella mentalità dei fiorentini, una frattura culturale che viene tuttavia portata a espressione dall'artista. Ecco perché si interroga sul "terreno" che può aver permesso la fioritura della ninfa:

[...] i Tornabuoni stanno tenendo una sacra rappresentazione in onore della Vergine Maria e del Battista. [...] patrizi, esperti nella devozione, dalle maniere impeccabili, innate. Che la tua pagana procellaria possa irrompere in questa lenta rispettabilità, in questo controllato cristianesimo, mi rivela i tratti enigmatici ed illogici della semplice umanità dei Tornabuoni, la quale mi attira non meno di quanto tu sei attirato dal fascino fuggevole della tua ignota apparizione [GOMBRICH [1970] 2003, p. 105].

L'obiettivo perseguito da Warburg è quindi quello di determinare il rapporto tra il *milieu* culturale e psicologico della ricca committenza e l'artista. Non amando la ricostruzione storica di grandi quadri d'insieme [GOMBRICH [1970] 2003, p. 100], Warburg va alla ricerca di un motivo che possa permettergli di articolare il rapporto, in modo che esso funzioni da punto d'attacco dell'indagine. Secondo Gombrich, Warburg dovrebbe aver tratto il motivo della Ninfa dal *Voyage en Italie* di Hippolyte Taine. Nella sua cospicua opera del 1866, Taine descrive infatti gli affreschi del Ghirlandaio a Firenze e in essi individua una figura femminile pagana: "*la servante qui apporte des fruits, en robe de statue, à l'élan, l'allégresse, la force d'une nymphe antique*" [TAINE [1866] 1990, p. 189]. Secondo Gombrich, non è da escludere che vi sia stata una filiazione diretta tra Taine e Warburg: "È molto probabile che la forma iniziale di questa ricerca gli fosse stata effettivamente ispirata da un passo del *Voyage en Italie* di Hippolyte Taine, l'iniziatore della teoria del *milieu*" [GOMBRICH [1970] 2003, p. 100]. Ma egli non va oltre a suffragare quella che resta di fatto una mera ipotesi.

Un po' più di luce sul fascino esercitato dalla figura della Ninfa ci giunge dall'oramai disponibile carteggio tra Warburg e il filologo e storico olandese André Jolles, che gli fu amico [WARBURG 2010, pp. 198-210]. Il carteggio ci aiuta a comprendere come – sotto la forma di uno scherzo tra sodali – in effetti ci celasse un problema di identificazione della genealogia della figura della Ninfa. Nella lettera di Jolles, che apre lo scambio epistolare fittizio, troviamo espresse alcune delle problematiche che diventeranno centrali nel percorso di ricerca di Warburg e che si condenseranno attorno al tema del *Nachleben der Antike*, della "vita postuma dell'Antico". Descrivendo l'affresco del Ghirlandaio, Jolles indica dapprima le dame fiorentine per poi puntare l'attenzione verso quello che egli chiama "l'oggetto dei miei sogni", cioè la *silhouette* femminile che entra di corsa sulla scena:

Una figura fantastica – un’ancella o una ninfa classica? – entra nella stanza... con un velo ondeggiante. [...] In certi momenti ho l’impressione che l’ancella si lanci con piedi alati attraverso l’etere luminoso, anziché correre sulla terra... Basta, ho perduto la testa per lei e nei giorni di ansia che sono seguiti l’ho vista dappertutto... In molte opere d’arte che avevo sempre amato, ho scoperto qualcosa della mia Ninfa. Passavo da un brutto sogno a un racconto fatato... Una volta era Salomé che danzava con il suo fascino dispensatore di morte di fronte al licenzioso tetrarca; un’altra era Giuditta che, ardita e trionfante, recava con passo gaio la testa del comandante assassinato; poi, di nuovo, si nascondeva nella grazia fanciullesca del piccolo Tobia... Un’altra volta l’ho vista in un serafino che vola verso Dio in adorazione, e ancora in un Gabriele che sta annunciando la buona novella. In una damigella dalla gioia innocente nello *Sposalizio* e poi in una madre che sta fuggendo, con il terrore in volto, nella *Strage degli innocenti*. Ho perso la ragione. Nella scena che sarebbe stata serena, era sempre lei a recare vita e movimento. Certo, sembrava l’incarnazione del movimento... ma non era facile amarla... Chi è? Da dove viene? Dove l’ho incontrata prima? 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? [A. Jolles ad A. Warburg, epistola del 23.11.1900, in GOMBRICH [1970] 2003, pp. 101-102; vedi WARBURG 2010, pp. 201-202].



Aby Warburg, *Mnemosyne*. *L’Atlante delle immagini* (1929), tavola 46 (la ninfa)

Ricordiamoci delle domande apparentemente retoriche di Jolles, e che riguardano *provenienza* ed eventuali *parentele* della ninfa, perché potrebbero essere state pronunciate da Norbert Hanold, il protagonista del celebre racconto di Jensen, intitolato *Gradiva*. *Una fantasia pompeiana*, dove il giovane archeologo (un po’ filosofo) va alla ricerca di una figura simile – impressa questa volta nella pietra – per la quale egli “perde la ragione”. Potrebbe sembrare un modo di dire, ma non lo è. Sarà solo più avanti, nel corso degli anni – come testimonia la celebre tavola 46 di *Mnemosyne* – che a Warburg diventerà chiara la *fondamentale duplicità* della ninfa: da un lato figura portatrice di vita e di doni (la Grazia oppure la Vittoria sono altrettante sue trasformazioni), dall’altro lato menade o baccante (nella doppia raffigurazione di Salomé e di Giuditta) in grado di far “perdere la testa”, letteralmente, agli uomini.

Durante il gioco erudito tra i due amici accade qualcosa di interessante, per le conseguenze che ne discendono: quanto più essi procedono, tanto più Warburg perde di vista la figura della Ninfa per concentrarsi sulle sue *origini* e per mettere in questione – come abbiamo visto – il *terreno culturale* in cui essa sorge. Dà così avvio a un’indagine di tipo *genealogico* che produce delle impreviste diramazioni. Warburg infatti compie delle immagini accurate sull’albero genealogico dei Sassetti, traccia schemi e compone tabelle.

A un certo punto, l'interesse di Warburg appare spostarsi altrove, in direzione di una psicologia sociale e di una storia della cultura, più che verso un'analisi iconologica in senso stretto. E, difatti, Gombrich commenta questa svolta, dicendo che "abbiamo sufficienti elementi per sostenere che Warburg considerasse la "Ninfa" come la personificazione stessa del "paganesimo" rinascimentale e accentrasse le sue ricerche fondamentalmente sull'atteggiamento dei committenti del Ghirlandaio verso la religione di cui si dichiaravano devoti" [GOMBRICH [1970] 2003, p. 106].

In questa prospettiva Warburg, tenta di redigere una 'cartografia' delle ricorrenze della figura, senza riuscire però a portare a termine il progetto [GOMBRICH [1970] 2003, p. 107]. Della Ninfa canefora dipinta dal Ghirlandaio non resta più alcuna traccia, se non quella del suo passaggio e degli effetti di pensiero che ha prodotto su Warburg [CONTARINI e GHILARDI 2004, p. 38]. Dunque, occorre tenere in conto il fatto che il progetto sulla ninfa non si è mai concluso. Non solo per una questione contingente, ma – possiamo sospettare – per un più decisivo problema metodologico: la figura della ninfa mostra una straordinaria forza disseminativa, la possiamo ritrovare ovunque, in un gioco di trasformazioni e di metamorfosi che ha dello stupefacente. È così che essa resiste a ogni procedimento con cui le si voglia attribuire un significato determinato.

Riportarla a un'origine, come prova a fare Warburg, si rivela un tentativo fallimentare, così come pure il secondo, ben più articolato approccio – all'epoca della costruzione delle tavole di *Mnemosyne*, tra il 1928 e il 1929 – termina in uno scacco. La scoperta di Warburg, relativa alla Ninfa come "formula di *pathos*" e come "dinamogramma" (*Dynamogramm*) che indica la "vita postuma" dell'Antico, permette tutt'al più di reperire delle linee di trasmissione genealogica della figura, le quali, a loro volta, ci consentono di rintracciare delle discendenze nella storia dell'arte.

Se il problema iconologico si riassume quindi nella domanda sull'origine, nel senso della provenienza, della ninfa e sui modi in cui essa è stata raffigurata in pittura, il problema metodologico si rivela più ampio e più complesso, dal momento che dispiega più piani d'indagine: anzi tutto il piano *semantico*, che si riferisce cioè al significato che la figura può assumere in un determinato periodo storico-artistico; in secondo luogo il piano *simbolico* e *allegorico*, la cui presa in esame conduce a una domanda sul repertorio dei simboli del mondo pagano che vengono impiegati dagli artisti dell'età moderna, dal Quattrocento in poi, per poter esprimere dei significati che non potevano trovare altra forma di espressione.

A questi due piani dovremo aggiungere un terzo, che è implicito nella ricerca di Warburg e che occorre tuttavia enunciare per non incorrere in alcune gravi sovrapposizioni (cui lo stesso Warburg non fu esente, e di fatto tali sovrapposizioni costituiscono una delle difficoltà maggiori che egli ebbe ad affrontare esaminando la ninfa e le forme della sua disseminazione). Questo terzo e ultimo piano è quello che, con Lyotard [1970], possiamo chiamare *figurale* (e non semplicemente figurativo), e che ci dovrebbe permettere di saldare la questione dell'immagine in movimento e della *forza* che imprime il movimento. L'ipotesi che qui mettiamo alla prova, dunque, è che alla considerazione di questo piano è possibile accedere grazie alle scoperte di Freud sull'inconscio e sulle sue considerazioni circa la strana figura dell'ancella che troviamo nel racconto di Jensen e che mostra di essere ben più che una parente stretta della Ninfa di Warburg.

2. Seconda sequenza: la Ninfa (rediviva) di Freud lettore (e analista) di Jensen

Dalla prima scena, dominata dalla figura di Warburg e composta da una serie di quadri che potrebbe allungarsi virtualmente all'infinito, mostrando così una sorta di deiscenza della figura della Ninfa, passiamo alla seconda scena, il cui protagonista è Sigmund Freud, che ci indirizza verso una seconda sequenza in cui la Ninfa compare. Quest'altra sequenza genealogica passa attraverso la letteratura e culmina, in Freud, con la sua notissima analisi del racconto *Gradviva. Una fantasia pompeiana* di Wilhelm Jensen. Questa sequenza è più facilmente ricostruibile rispetto a quella di Warburg: essa prende avvio dallo scrittore e poeta tedesco Heinrich Heine

per giungere, dopo alcune peripezie, nello studio medico di Sigmund Freud.

La scena in cui è la psicoanalisi ad accogliere la figura della Ninfa, è anch'essa il risultato di una genealogia, ma di diverso tipo e con un'altra diramazione dello strano *Nachleben der Antike*. Non lo riconosciamo nelle grandi opere del Rinascimento fiorentino, ma nel gusto romantico che vagheggia nel culto del bello classico il ritorno all'Antichità pagana. La figura della Ninfa rappresenta una costante nella letteratura del secondo Ottocento, che fa dell'amore antiquario del passato e della riproposizione del tema archeologico, specie per le rovine pompeiane un tema persistente. All'interno di questa linea, la figura della Gradiva mette in rapporto il motivo dell'indagine archeologica con l'esigenza genealogica. A voler essere più precisi, la genealogia della figura è presente come linea mobile all'interno dell'ampia cornice metaforica dell'archeologia come disciplina, come luogo stesso della scoperta e come relazione problematica tra il presente e un passato sepolto e dimenticato che viene riportato alla luce (ciò che per Freud, come si sa, è una delle stesse metafore dell'impresa psicoanalitica, cioè riportare in luce un passato segnato dall'oblio).

Non è chiaro se la *Gradiva rediviva* di Jensen sia l'ennesima trasformazione di una figura che dunque aveva già fatto la sua comparsa nella letteratura europea dell'Ottocento, attraversandola con il suo passo sincopato. Il contesto culturale e di gusto delle sue (ri)apparizioni è dato dalla moda antiquaria tardo-illuministica e poi romantica con cui le élite colte avevano cercato di riattualizzare forme, valori e ideali dal paganesimo greco-romano. In apparenza questo movimento di disseppellimento della memoria dell'antichità – che si metteva in ideale relazione con il Rinascimento italiano – restava al livello di un recupero del classico come idea di armonia, di proporzione e di serenità, ma a un livello più profondo chiamava in causa delle inquietudini che venivano riflesse sulla superficie dell'arte pagana degli Antichi che agiva come un dispositivo speculare: in essa l'uomo europeo poteva certo riconoscersi come l'erede di una millenaria tradizione razionalistica, ma contemporaneamente poteva scorgere i segni di una crisi dell'identità europea che il periodo andava incubando e che si sarebbe pienamente manifestata solo decenni dopo.

Ciò che possiamo sottolineare, a proposito del gusto dell'antico, è il movimento con cui la cultura letteraria dell'Ottocento sceglie di disseppellire il mondo pagano. In effetti, in Warburg si trattò esattamente di questo: di un'operazione assieme *archeologica* e *genealogica* che mirò a riportare alla luce alcuni degli strati della tradizione antica, presenti ma come "sopravvivenza" (*Nachleben*). In questo senso, la letteratura acquista il ruolo, importante, di detector e, al tempo stesso, di commutatore di una memoria conservata in immagini, di contenuti culturali sedimentati e quindi occultati che in parte erano stati svelati dal Rinascimento fiorentino.

Uno dei maggiori e più consapevoli artefici di questa operazione di disseppellimento come di riattivazione della memoria è stato Heinrich Heine. Non è affatto un caso che la sua critica alla cultura borghese del tempo sia condotta sotto il segno di uno sguardo ironico verso il cristianesimo. Infatti Heine era stato in grado di riconoscere che il cristianesimo aveva agito come una forza in grado di compiere un profondo lavoro di dissodamento del cosmo ideale del paganesimo, in primo luogo nella sfera della religione. Esso, non potendo annientare le divinità pagane, le aveva detronizzate, sostituendole con il monoteismo, e trasformate in entità demoniche, costrette a vivere un'esistenza umbratile nel sottobosco della cultura popolare, nei miti ancestrali del mondo contadino e nelle credenze nel soprannaturale.

Heine pubblicò nel 1837 il testo intitolato *Elementargeister*, "Gli spiriti elementari", poi ripubblicato nel 1853 a Parigi, nella "Revue des deux mondes". L'anno successivo seguì *Die Götter im Exil* ("Gli dei in esilio") che ne rappresentava la continuazione e lo sviluppo. Tanto negli *Spiriti elementari* quanto in *Gli dei in esilio*, Heine presenta l'idea che, con la vittoria del cristianesimo, gli dei pagani non siano stati cancellati e dimenticati ma continuano a vivere, assunti gli abiti dimessi di figure di popolani che abitano il mondo fantastico delle credenze e del folklore. Descrivendo la vita delle divinità pagane Heine scrive:

Tutto questo diletto, tutte queste risa gioconde sono estinti da lungo tempo, e la credenza popolare vuole che nelle

rovine degli antichi templi continuano a dimorare le antiche divinità greche, le quali, tuttavia, con la vittoria di Cristo, hanno perduto ogni potere, sono diavoli malvagi che di notte si tengono nascosti tra le civette e i rospi nei ruderi tenebrosi del loro trascorso splendore, mentre di notte se ne vengono fuori in leggiadre sembianze per allettare e sedurre qualche viandante ingenuo o qualche giovanotto temerario [HEINE [1837-1854] 2000, p. 11].

In un passo successivo, Heine chiarisce che, a suo giudizio, gli dei in esilio non possono essere confusi con gli spettri, dal momento che, a differenza di questi, essi non sono mai morti. Di fronte all'alternativa tra la vita e la morte delle divinità pagane, Heine dice dunque che esse continuano a vivere, ma non più con le antiche sembianze. Citando il trattato ermetico seicentesco *Mons veneris* di Heinrich Kormann, Heine continua così:

Vi è esposta in maniera serrata la dottrina degli spiriti elementari [...]. Anch'io, a proposito degli spiriti elementari, ho dovuto parlare [...] della metamorfosi delle antiche divinità pagane. Queste non sono spettri, poiché [...] non sono morte; sono esseri increati, immortali, che dopo la vittoria di Cristo furono costretti a ritirarsi in nascondigli sotterranei, dove, insieme con gli altri spiriti elementari, praticano le loro arti demoniache [HEINE [1837-1854] 2000, pp. 17-18].

In parte incorporate nell'universo dei valori cristiani, le divinità pagane erano state sottoposte a un'opera di rimozione che – come sappiamo dalla psicoanalisi freudiana – non consiste in una cancellazione, ma in uno spostamento di contenuti psichici intollerabili per la coscienza. L'imporre di un mondo cristiano, e dunque di una coscienza cristiana, non avrebbe pertanto obliterato la presenza delle divinità pagane, ma avrebbe trasformato in profondità il loro *status*. Relegate nel mondo delle ombre, cioè nell'inconscio culturale della civiltà europea, essa non avrebbero smesso di vivere né di produrre degli effetti sul mondo diurno.

Lo scrittore *bohémien* francese Théophile Gautier non solo fu amico di Heine, ma fece in modo che questi guadagnasse seguito e notorietà a Parigi. Dal canto suo, Gautier riprese alcune idee di Heine relativamente alla rimozione subita dal mondo pagano e le esprime nel racconto *Arria Marcella. Ricordo di Pompei*, pubblicato nella "Revue de Paris" nel marzo del 1852. Nella novella, il protagonista, un giovane filosofo con la passione per l'archeologia di nome Octavien, si reca con raffinati amici a Pompei, dove rimane affascinato alla vista di un calco. Come sarà pure per la *Gradiva* di Jensen, l'avvio della narrazione è dato dall'incontro con una figura impressa nella pietra. Nel caso del racconto di Gautier, abbiamo addirittura un negativo che restituisce un dettaglio.

Ciò che stava esaminando con tanta attenzione, era un blocco di cenere nera coagulata che portava incavato il segno di un'impronta. Sembrava il frammento di uno stampo di statua rotti nella fusione. Ma l'occhio esperto di un artista vi avrebbe facilmente riconosciuto la forma di un seno stupendo e di un fianco, in uno stile così puro da essere all'altezza di una statua greca [GAUTIER[1852] 2006 p. 148].

Sarà nel corso del racconto che questo calco di un corpo femminile *morcelé* eppure conservatosi grazie all'eruzione, si rivelerà appartenente a una donna che gli appare durante una passeggiata notturna quando Pompei, in allucinazione, si manifesta nel suo passato splendore.

La solitudine e l'ombra si erano popolate di esseri invisibili che lui stava disturbando: era capitato nel bel mezzo di un mistero e aveva l'impressione che per iniziarne la celebrazione aspettassero solo che lui si allontanasse [GAUTIER [1852] 2006, p. 161].

Octavien si ritrova così catapultato, in piena mezzanotte e grazie a un "incredibile prodigio" tra gli "spiriti elementari".

A questo punto Octavien, che andava perdendo ogni nozione del tempo, si convinse di star passeggiando non in una Pompei morta, freddo cadavere di una città in parte liberata dal suo sudario, ma in una Pompei viva, giovane, intatta sulla quale non erano colati i torrenti di lava del Vesuvio [GAUTIER [1852] 2006, p. 163].

Veniamo pertanto a sapere che il protagonista incontra Arria Marcella, con la quale trascorre dei momenti d'amore. Difatti, Arria Marcella – l'eroina femminile del racconto – ritorna in vita dal passato sepolto grazie all'amore di Octavien. Il narratore spiega la rievocazione dell'antichità in questi termini:

L'appassionata potenza di alcuni spiriti ha potuto richiamare secoli apparentemente trascorsi e far rivivere personaggi morti per tutti. Faust ha avuto come amante la figlia di Tindaro e dal profondo dei suoi misteriosi abissi dell'Ade l'ha trasportata nel suo castello gotico. Octavien aveva vissuto una giornata sotto il regno di Tito e si era fatto amare da Arria Marcella, figlia di Arrio Diomede, distesa in quel momento accanto a lui su un antico letto, in

una città distrutta agli occhi di tutti" [GAUTIER [1852] 2006, p. 174].

Arria è qui l'incarnazione di Venere, la più importante delle ninfe, che si manifesta agli occhi di colui che è catturato dalla sua immagine. Ma non si tratta solo di un'allegoria del culto dell'Antico, e dell'avventura della sua riscoperta nella cultura romantica. Come in Heine, infatti, anche in Gautier ci è offerta la spiegazione della condizione in cui gli spiriti del mondo pagano sono costretti a vivere. La pienezza di vita che appartiene a quel mondo è contrastata e infine rimossa dal cristianesimo, che nel racconto di Gautier è impersonato dalla figura del padre, il cui volto è segnato dalle macerazioni e sul collo del quale compare una piccola croce. Il discorso del padre è, letteralmente, il discorso della legge che mortifica il desiderio di Arria per gli uomini che abbiano dato prova di amore per lei. La Ninfa, suscitata dallo sguardo vitale dell'appassionato filosofo, è costretta a ritornare nel mondo di ombre dal quale proviene.

Taci, empia, non parlarmi dei tuoi dei che sono solo dei demoni. Lascia andare quest'uomo incatenato delle tue impure lusinghe; cessa di attirarlo fuori dal cerchio della vita che Dio gli ha concesso; ritorna nel limbo del paganesimo con i tuoi amanti asiatici, romani o greci. Giovane cristiano, abbandona questa larva, che ti sembrerebbe più repellente di Empusa o di Forchia, se tu potessi vederla come realmente è [GAUTIER [1852] 2006, p. 176].

Lo scontro qui è tra le forze opposte del paganesimo e del cristianesimo, la posta in gioco è la vita stessa. Così, il monito del padre – che si frappone tra i due amanti – mira a rompere il legame passionale tra Octavien e la Ninfa rediviva, e a separare il mondo dei morti da quello dei vivi. Al rifiuto di lei a ritornare nel mondo delle ombre, il padre impiega un esorcismo, con cui viene reso visibile lo stato reale in cui ella si trova: nient'altro che polvere e cenere.

Non c'è dubbio che il racconto di Gautier mette in scena tanto il desiderio, la forza di *eros*, quanto un'esperienza della *revenance* della figura della Ninfa. Ritorno che avviene in un'atmosfera onirica e notturna, ma che non ha nulla della follia. Octavien non è pazzo, si trova invece in una condizione di alterazione dovuta al desiderio che in lui ha suscitato il calco, al *dépaysement* mediterraneo, al falerno bevuto con gli amici. Ne andrà analogamente per il racconto di Jensen: medesima sovraeccitazione del protagonista, medesima inquietudine, ricerca di una figura che viene incontrata casualmente tra le rovine di Pompei. Neppure Norbert Hanold è pazzo, ma è in preda a una fantasticherie che, tuttavia, lo porterà – a differenza di Octavien – a incontrare una donna reale, l'oggetto del suo desiderio inconscio, in luogo di una Ninfa rediviva.

Il rapporto diretto e documentato tra Warburg e Freud è labile. Sappiamo, per esempio, che Warburg lesse *Totem e tabù*, opera citata nelle note di lavoro del discorso di Kreuzlingen, divenuto poi famoso con il titolo *Il rituale del serpente* [WARBURG 2010, p. 583; cfr. WEIGEL 2010, p. 201]. Al contrario, non risulta attestata la notizia di una qualche conoscenza del lavoro di Warburg da parte del padre della psicoanalisi. Eppure non c'è dubbio che pure Freud, in certi momenti e non solo una volta, incontra la figura della ninfa.

Diciamo qui 'figura' perché, in effetti, un'esperienza vissuta di una delle molte incarnazioni del potere di queste semi-divinità, Freud l'aveva già fatta in precedenza, e certo più di una volta. Alludo qui alla sconvolgente problematicità, per il sapere dell'epoca, con cui i sintomi isterici apparivano somaticamente e, di conseguenza, alla stessa scoperta delle dinamiche di transfert che, come è noto, sono all'origine della clinica psicoanalitica. Se pensiamo tanto al trattamento ipnotico delle isteriche, inventato da Charcot, quanto alle note vicissitudini del primo caso clinico, quello di Anna O., riscontriamo sempre un'eccedenza, quella del desiderio femminile e le forme con cui esso appare, in primo luogo come sintomo.

Se per Freud tale questione rimase aperta, formulata nella celebre domanda "Che cosa vuole una donna?", certo il modo in cui rifletté e interrogò la figura della Ninfa può offrire delle indicazioni anche per questo ordine di questioni. Ordine di questioni che potrebbero essere indicate, molto in generale, nell'ampia rubrica del rapporto tra la psicoanalisi come sapere e come discorso da un lato, e il tratto fuggente e perturbante del femminile dall'altro.

Di questo rapporto che rischia di chiamare in causa la stessa origine storica e culturale della

psicoanalisi, possiamo indicare un episodio in cui la ninfa compare in quanto tale. Si tratta del celebre commento che Freud scrive nel 1906 a *Gradiva. Una fantasia pompeiana*. Dell'interpretazione straordinariamente sottile e ricca che Freud svolge del racconto di Jensen, qui mi limito a considerare solo tre punti, che coinvolgono tutti il ruolo dell'immagine della Gradiva: il primo riguarda il riferimento, essenziale, al bassorilievo romano con cui Jensen dà avvio al *plot* narrativo; il secondo riguarda un prezioso riferimento storico-artistico che Freud fa per spiegare il meccanismo della rimozione; il terzo e ultimo punto riguarda il peculiare statuto della figura della Gradiva, che nell'interpretazione di Freud non dipende interamente né dall'ordine del visibile né da quello dell'invisibile, ma da un ordine intermedio, che qui indico con la parola 'spettralità'. Vediamo questi punti per ordine.

1) Tutta l'azione narrativa dipende dalla passione che il protagonista, il giovane archeologo Norbert Hanold, nutre per l'immagine di una figura femminile rappresentata in un bassorilievo che egli aveva avuto modo di osservare a Roma e del quale aveva acquistato un calco in gesso (così come farà Freud che, di ritorno da un viaggio dai Musei Vaticani, appese nel suo studio una copia del medesimo bassorilievo). Jensen fin dall'inizio del racconto ci dice che l'immagine non rappresenta affatto l'immagine di una divinità o di una semi-divinità – “neppure di una Psiche o di una Ninfa” [JENSEN [1903] 2004, p. 383] – ma ha qualcosa di moderno, come se l'artista avesse fermato l'immagine vivente della giovane donna, la quale “non colpiva tanto per una sua bellezza plastica, piuttosto possedeva qualche cosa che è raro trovare in antiche sculture marmoree: una grazia naturale, semplice, virginea, che sembrava infondere vita all'immagine di pietra” [JENSEN [1903] 2004, pp. 383-384]. A questa immagine Hanold attribuisce il nome di “Gradiva”, cioè “colei che avanza”.

Hanold, a partire dalla figura, immagina chi avrebbe potuto essere quella fanciulla, la sua vita, il mondo in cui visse ecc. Questo lavoro dell'immaginazione del protagonista è una costante del racconto di Jensen, poiché lo porta a sognare la Gradiva due volte – nei sogni ella appare a Pompei, prima dell'eruzione – e poi, dopo che si è recato effettivamente ai piedi del Vesuvio, a scambiare la vicina di casa, colà in vacanza con il padre, per la Gradiva rediviva. Il desiderio inconscio per Zoe Bertgang – questo il nome della ragazza che, come il protagonista rimarca a un certo punto, è un sinonimo per Gradiva – è ciò che spinge Hanold alla ricerca della figura femminile del bassorilievo. Tutto il racconto si gioca dunque su una lenta maturazione con cui il protagonista prende coscienza del suo desiderio e dell'oggetto inconscio che lo causa, cioè Zoe. Tale presa di coscienza avviene grazie ai dialoghi che egli intrattiene con quella che egli crede essere una pompeiana che gli fa visita dal mondo dei morti.

Il bassorilievo non è soltanto l'occasione per avviare il *plot*. Infatti, esso è sovra-significante come molti altri elementi del racconto (su cui qui non possiamo soffermarci, quali per esempio le farfalle, le lucertole o gli asfodeli). In primo luogo, perché in effetti attira, in modo particolare, l'attenzione del protagonista sul movimento del piede riprodotto nell'immagine (ed è ciò che farà dire a Freud che si tratterebbe di un caso di delirio feticistico), dunque su un *dettaglio* della figura femminile. In secondo luogo è mediante la figura scolpita nel bassorilievo che viene messo in scena un movimento morte-vita che rappresenta il tema di fondo più importante del racconto. Infatti, Hanold è spinto alla ricerca di Gradiva da una speculazione iniziale, e cioè che il bassorilievo è “un monumento funerario, col quale l'artista aveva voluto tramandare alla posterità l'immagine di lei che tanto precocemente aveva perduto la vita” [JENSEN [1900] 2004, p. 390]. Tutto il racconto si svolge in questa dimensione onirica, incerta, dove tutte le barriere tra sogno e veglia sono venute meno. È in tale dimensione intermedia che vita e morte si scambiano i ruoli, fino al punto da rendere possibile lo spettrale ritorno sulla terra di una giovane pompeiana.

Come nel racconto di Gautier la pietra si vivifica, ciò che è morto torna in vita, il passato si ripresenta ed è portatore di una vita più piena rispetto all'esistenza prosastica dei protagonisti. Il richiamo al mondo della classicità pagana ha una funzione duplice, poiché da un lato si contrappone ai valori dell'ideologia borghese, e dall'altro lato si limita a contestarli in forma immaginaria, attraverso una nostalgica rievocazione. Eppure il racconto di Jensen – che in

conclusione, come vedremo, potrebbe essere scambiato al contrario per l'elogio di quei valori – ci lascia su una soglia di incertezza, giocato com'è su una costante ambiguità: la figura del bassorilievo è morta, ma può riapparire; appartiene al passato ma ricompare nel presente; è fissata nella pietra eppure, riapparendo, cammina con la sua andatura singolare. Se la Gradiva è un'allegoria per la ricomparsa degli dei pagani, possiamo essere certi che questi non potranno tornare come presenze piene. Eppure c'è un ritorno, un ritorno in immagine, ed è questo ciò che fa problema. Anche per Freud.

2) Esaminiamo ora il secondo punto, quello relativo alla rimozione del desiderio inconscio e della forma sostitutiva che esso acquista nel racconto. Questo è il punto più interessante sotto il profilo teorico, perché è grazie a esso che Freud spiega tanto i sogni tanto le fantasie del protagonista.

Per spiegare in che modo avviene la rimozione, e in modo particolare quella che colpisce gli impulsi erotici, Freud non esita a impiegare un esempio, che forse è più eloquente di quanto egli stesso avrebbe inteso. Freud, dopo aver ricordato che la rimozione “non coincide con la scomparsa o con la dissoluzione del ricordo” [FREUD [1906] 2004, p. 484], ma che il ricordo, invece, “resta capace di agire e di produrre effetti”, applica la legge della rimozione ai ricordi di infanzia del protagonista del racconto di Jensen, e in particolare alla figura dell'eroina, di Zoe. Accanto al meccanismo di rimozione Freud pone in seguito quello di ritorno del rimosso, ovvero della considerazione degli effetti del rimosso sulla vita del soggetto. “Ci si può attendere con particolare regolarità un tale ritorno del rimosso, quando alle impressioni rimosse sia rimasto fedele il modo di sentire erotico di una persona, quando cioè sia stata colpita da rimozione la vita amorosa della persona stessa”. Qui Freud ci fa capire che l'oggetto d'amore non è perduto, ma è anzi conservato in altro luogo, sepolto dall'oblio causato dalla rimozione, e che questo seppellimento ha prodotto una privazione nella vita amorosa del soggetto. Dunque, l'oggetto d'amore è contemporaneamente dimenticato e conservato, cioè conservato come dimenticato. La sua presenza inconscia si manifesterà di conseguenza attraverso degli episodi sintomatici come, nel caso del racconto di Jensen, sogni, allucinazioni, deliri ecc.

Ma ciò che ci interessa maggiormente è la descrizione che Freud offre del meccanismo della rimozione, dal momento che – come talvolta gli accade – per illustrare una dinamica psichica, il che vuol dire *energetica*, egli fa ricorso a un esempio tratto dall'arte o dalla letteratura. Nel caso dell'analisi del racconto di Jensen, cioè di un testo letterario, egli incastona un esempio tratto dalla storia delle arti visive e, più in particolare, dalla storia dell'incisione.

Il motivo di questo piccolo cameo nella trattazione del testo di Jensen è spiegato dallo stesso Freud: si tratta di illustrare come avviene una rimozione. Per farlo, egli si rivolge dunque a un esempio iconografico. A esso fa precedere una nota che pare avere il compito dell'enunciazione di una legge generale. Freud infatti scrive: “Proprio ciò che è stato scelto come mezzo di rimozione [...] diventa il portatore di ciò che ritorna; nel rimovente stesso e dietro ad esso si afferma alla fine vittorioso il rimosso” [FREUD [1906] 2004, p. 485]. Freud ci mette in guardia circa un movimento che fa tutta la complessità della rimozione. In primo luogo ciò che rimuove, la forza che rimuove e sposta dunque l'oggetto investito nell'inconscio, spingendolo nell'oblio, diventa il *portatore* del rimosso stesso. Ciò che è stato rimosso, ci dice Freud, *ritorna*. Primo enunciato, prima difficoltà: il rimosso non si presenta mai in persona, allorquando ritorna, ma se ritorna lo fa grazie a ciò che lo ha rimosso, cioè mediante il “portatore”. C'è dunque una forza rimovente che permette al rimosso di ricomparire, ma nella forma (o nella figura) del portatore. Secondo enunciato, che Freud introduce a mo' di spiegazione del primo: il rimosso si afferma, e si afferma “vittorioso”, dice Freud: non dobbiamo dimenticare questo accenno all'affermazione come vittoria, dal momento che essa compare in Warburg esattamente con il nome e la figura della Vittoria romana, in una trasformazione essenziale della ninfa in divinità.

Dopo l'enunciazione della legge, dunque, Freud presenta l'esempio che, ci dice, “una nota acquaforte di Félicien Rops”, pittore e incisore belga, autore di opere che fecero scalpore per la loro spregiudicatezza, come per esempio *Pornocrate* (1896) e le cui rappresentazioni del

diabolico attirarono l'attenzione di Joris-Karl Huysmans, tra gli altri [HUYSMANS [1889] 2006, pp. 373-393]. L'incisione presa in considerazione da Freud è la *Tentazione di Sant'Antonio*, del 1879. L'acquaforte "illustra, in modo assai più chiaro di quanto si possa fare con numerose spiegazioni" [FREUD [1906] 2004, p. 485] il meccanismo della rimozione. Freud lascia intendere che la repressione avviene a opera di una straordinaria forza che convoglia l'energia psichica del soggetto verso un oggetto sostitutivo dell'oggetto investito libidicamente. Ciò a cui accenna Freud, in breve, è il funzionamento della dinamica repressiva che è economicamente funzionale alla morale ascetica e all'instaurazione dei suoi valori. Il Nietzsche della *Genealogia della morale*, il pensatore che mette in luce l'origine tutt'altro che nobile dei valori ascetici è qui straordinariamente vicino. Infatti, Freud dice che l'esempio trae la sua validità dal fatto che esso illustra "il tipico caso della rimozione nella vita dei santi e degli asceti" (ibidem).

Ora, che cosa appare nell'opera di Rops? Leggiamo la breve descrizione che Freud ci offre: "Un monaco asceta – certo per sfuggire alle seduzioni del mondo – si rifugia ai piedi di un'immagine del Redentore crocifisso. Ma questa croce scompare come un'ombra, e al suo posto sorge invece radiosa, l'immagine di una voluttuosa donna nuda nella stessa posizione crocifissa" (ibidem). Poi continua, commentando in questo modo: "Altri pittori, con minore acume psicologico, in analoghe rappresentazioni della tentazione hanno posto il peccato, insolente e trionfante, in qualche posizione a lato del Redentore in croce. Solo Rops gli ha lasciato prendere il posto stesso del Redentore sulla croce; egli sembra aver saputo che quando il rimosso ritorna, sorge dallo stesso elemento rimovente".

Occorre fare attenzione alla logica di questa sostituzione, e alla funzione che Freud attribuisce all'esempio che, come vedremo tra poco, non assolve pienamente alla esemplarità che esso promette. In primo luogo, possiamo notare come, pur avendo riportato il tema dell'acquaforte nel novero del genere, ampiamente diffuso nella pittura sacra della *tentazione* – di cui si conoscono esempi mirabili, dagli incubi di Bosch a degli esempi come una *Tentazione di Sant'Antonio* del pittore romantico Théodore Chassériau (1850-1855), amico dello scrittore e poeta Théophile Gautier, che scrisse delle belle pagine di commento all'opera, o una di Cézanne, del 1875 – Freud dà come per scontato che la sostituzione dell'oggetto avvenga tra un simbolo, quello della croce, e una figura, il corpo nudo di una donna, che di per sé non possono essere messi sullo stesso piano logico. A meno che anche questo corpo nudo non sia a sua volta un corpo simbolico, e non tanto delle "seduzioni del mondo", come Freud dice presentando l'acquaforte, ma della presenza di un'altra forza che si oppone polarmente al cristianesimo. Detto altrimenti, quella che agisce alle spalle della *silhouette* femminile è una forza demoniaca.



- Théodore Chassériau, *La tentazione di Sant'Antonio* (1850-55), collezione privata
- Cézanne, *La tentazione di Sant'Antonio* (1875), Parigi, Musée d'Orsay
- Félicien Rops, *La tentazione di Sant'Antonio* (1878), Bruxelles Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des Estampes.

Infatti, qui non si tratta di vedere nella lotta tra il crocifisso e il corpo nudo di una donna la rappresentazione allegorica della lotta tra la salvezza celeste e la perdizione mondana,

privilegiando dunque un'interpretazione di stampo morale che, d'altronde, sarebbe ugualmente lecita. Secondo questa versione, infatti, l'opera di Rops avrebbe un indiscutibile valore ironico rispetto ai valori ascetici imposti dal cristianesimo e starebbe a indicare l'inermità degli sforzi dell'asceta, cioè l'impossibilità di sopprimere un oggetto del desiderio che è mondano e carnale. A nostra volta non dobbiamo cadere nella tentazione di una lettura moraleggiante e, in definitiva, piatta dell'opera. Al contrario, dobbiamo riconoscervi una rappresentazione del drammatico conflitto tra forze opposte, ciascuna delle quali non ha, una volta per tutte, la meglio sull'altra.

Neppure il rimosso, cioè il corpo nudo della donna, che, ritornando, dovrebbe essere vincitore ma che qui, invece, è collocato ambigualmente nella posizione del crocifisso. Il corpo nudo della donna è, in effetti, un corpo sacrificato e crocifisso, tutt'altro che un corpo classicamente armonico. È un corpo che simbolicamente ha preso su di sé la funzione del cristianesimo. O, come possiamo pure vedere, è un corpo passionale che Rops presenta in una figura femminile estatica, il cui capo è cinto da una corona di fiori (non di spine, dunque), del tutto assomigliante a certe raffigurazioni simboliste e preraffaellite di fanciulle. Questa figura non è lontano da quella della Ninfa, come sembrerebbe attestare un acquerello preparatorio che ci offre la versione opposta e complementare, cioè adornata scandalosamente da un velo nero, funebre, e in calze a rete, come a mettere in evidenza la tensione della polarità tra lutto e desiderio, cioè la stessa forza della sopravvivenza.

Ora, su questo punto Freud si avvicina all'interpretazione che lo stesso Rops, in due lettere scritte a distanza ravvicinata, nell'inverno del 1878, offre del suo stesso lavoro. Nella prima, indirizzata a François Taelmans, adotta una posizione molto defilata, affermando che il significato del quadro non consiste altro che nel mostrare una bella ragazza nuda [la modella non fu altri che la sua compagna, Léontine Duluc; cfr. ZENO 1985, p. 76 e p. 234]. Nella seconda lettera, indirizzata a Edmond Picard, Rops invece presenta un'interessante prosopopea, con la quale fa dà voce al Satana rappresentato nel dipinto, mentre si rivolge a Sant'Antonio in questo modo:

"Mio coraggioso Antonio, voglio mostrarti che sei folle ad adorare le tue astrazioni! Che i tuoi non cerchino più nelle azzurre profondità il volto del tuo Cristo, né quello delle tue Vergini senza corpo! I tuoi Dei hanno seguito quelli dell'Olimpo: la paglia del tuo Gesù bambino è solo una sterile gerba, il bue e l'asinello hanno raggiunto le grandi foreste solitarie, lontani da questi uomini che hanno sempre bisogno di un Redentore. Ma Giove e Gesù non hanno acquisito la Sapienza eterna, Venere e Maria l'eterna Bellezza! Ma se gli Dei sono partiti, la Donna ti resta e con l'amore della Donna, l'amore fecondante della Vita" [Rops, cit. in ZENO 1985, pp. 78-79].

Il Satana fatto parlare da Rops sembra esprimersi quasi con le frasi di Heine. Se, infatti "gli Dei sono partiti", essi non hanno lasciato *nulla* dietro di sé, ma, appunto un *resto*, che è esattamente il corpo femminile come forza vitale. L'indicazione di Rops è certamente preziosa, ma ha la pecca di porre come un'evidenza ciò che non lo è affatto, cioè il *movimento di scomparsa del divino e di sua contemporanea sostituzione*.

Sia da parte di Rops, dunque, sia da parte di Freud, rimane indagato un aspetto che, invece, appare decisivo per la comprensione dell'immagine. Infatti, se Freud interpreta l'immagine di Rops in un'unica direzione (quella indicata dalla legge enunciata in precedenza), ovvero come una sostituzione del crocifisso con un corpo nudo di donna, a indicare l'insopprimibilità della pulsione erotica, da parte nostra dobbiamo pure affiancare a questa un'altra direzione e, con ciò, un *supplemento d'interpretazione*: la pulsione erotica, l'energia che investe il corpo della donna come oggetto di desiderio, è passata attraverso *l'esperienza della sua mortificazione*, indicata dalla figura del crocifisso che svanisce nell'ombra. Ciò vuol dire che il crocifisso non è stato semplicemente sostituito dal corpo nudo della ninfa, ma che questo ha *a sua volta* preso il posto del crocifisso, riproducendone la funzione (indicata dalla *posizione* del corpo). Negazione della negazione, si potrebbe dire. Ma, se di hegelismo si tratta, ne è la sua parodia: infatti, qui non è rappresentata alcuna secolarizzazione del cristianesimo. Invece, ciò che compare è la messa in scena del dramma storico della nostra civiltà, nella quale il presunto ritorno al secolo (simboleggiato dal corpo della Ninfa) avviene all'ombra del crocifisso e nella postura che

questo gli impone.

Una *sostituzione di sostituzione* pare essere la legge che regola questo scambio tra il corpo e il crocifisso, una legge che mostra non un corpo restituito a una bellezza composta e classica ma, al contrario, un corpo che è a sua volta rimando esplicito alla passione del dio morente. Anche in questo caso, c'è la conservazione di un rimosso (il crocifisso come simbolo del cristianesimo) in una figura che non afferma 'vittoriosamente' il ritorno del rimosso, ma che porta con sé l'ombra della forza a essa contraria. Non c'è alcuna pienezza della figura che sostituisce il crocifisso: come il trionfo del crocifisso si è mostrato fragile e parziale, così il ritorno del rimosso non è un'affermazione piena, ma implica necessariamente la *trasformazione* del rimosso.

Il rimuovente, o il "portatore", come lo chiama Freud, lascia la sua traccia sul rimosso. Questa *impronta* – quale quella lasciata dal crocifisso – come si vede nell'acquaforte di Rops, è la posizione stessa del corpo femminile nudo. A esso viene imposta una posizione che non può fare a meno di assumere. Se il rimosso ricompare, "portato" dal rimuovente, non può farlo che alle condizioni imposte da quest'ultimo. Nessuna presenza piena, nessun ritorno alla presenza ma ricomparsa di una forza figuratrice mediante il parziale scivolamento dietro le quinte dell'altra forza. Un nuovo equilibrio così si instaura, frutto del movimento di ricomparsa del rimosso.

Si tratta di un *rovesciamento dialettico*? C'è da dubitarne. Infatti, qui la sostituzione non implica la scomparsa del "portatore", cioè della forza rimuovente, ma la sua conservazione umbratile. Rimane una memoria tanto del rimuovente quanto della rimozione. Non c'è sintesi, dal momento che non c'è alcuna compresenza degli opposti, ma quasi un gioco *gestaltico* di figura-sfondo che conserva il movimento precedente, senza una vera e propria alternanza polare. Infatti, se c'è alternanza polare, essa avviene secondo un *processo* che è *differenziale*: il corpo femminile della Ninfa pagana è lo stesso, ma è anche altro dopo la sua rimozione dovuta alla forza contraria. Ciò che esso è divenuto, cioè un corpo femminile nudo e crocifisso, non è tanto una sintesi degli opposti quanto una *differenza* prodotta dal doppio movimento di rimozione, dato che lo stesso corpo, quello della Ninfa, è sia rimosso sia rimuovente. In altre parole – e questa costituisce tutta l'ambiguità dell'acquaforte – la figura del corpo è sia "portata" sia "portatrice", in quest'ultimo caso, dell'ombra del crocifisso.

3) Come terzo e ultimo punto prendiamo brevemente in esame la spettralità della figura Gradiva. Freud ci mostra come essa è giocata tra la dimensione della presenza e dell'assenza, ed è una figura intermedia che non è né presenza né assenza, figura spettrale, che resiste alla sua riduzione alla semplice presenza. La Gradiva in quanto rediviva, in altre parole, eccede il regime della presenza vivente. In altre parole ancora, è una figura che, come quella della ninfa, che apre la sfera dell'inconscio. Ma affinché questa apertura possa avere luogo, occorre che essa appaia come spettro o fantasma, e che così possa orientare il desiderio inconscio del protagonista pur sviandolo circa la meta. Hanold va in cerca di una giovane morta durante l'eruzione di Pompei, trova una giovane viva di cui si innamora. Se il processo di presa di coscienza ha luogo, è perché esso è guidato dal fantasma di Gradiva. In altre parole Zoe si presenta come Gradiva, che è l'immagine che cattura il desiderio di Hanold, per poi prenderne il posto.

Si rendeva conto di essere stato del tutto fuor di senno quando aveva creduto di essere rimasto seduto accanto a una giovane pompeiana resuscitata, con o senza corpo; e questa non chiara consapevolezza della propria follia costituiva indubbiamente un reale progresso verso il recupero della sanità mentale. Con ciò però la sua ragione non era ancora certamente a posto, giacché se gli appariva chiaro che la Gradiva era soltanto una morta immagine di pietra, era altrettanto indubbio che essa viveva ancora [FREUD [1906] 2004, p. 445].

Non c'è dubbio che nel racconto di Jensen la figura della Gradiva è in tanto il simbolo del *Nachleben*, della "vita postuma" dell'immagine, in quanto essa stessa è "sopravvivente". Essa spinge la fantasia del protagonista perché è l'oggetto inconscio del suo desiderio. Diremo per questo che quell'immagine non è reale, ma è frutto dei deliri e dei sogni del protagonista? Al contrario, quell'immagine è "reale" nel senso che è ciò che cattura il desiderio di Hanold,

portandolo alla vita (all'incontro con Zoe). Ma, per poterlo fare, è necessario che tale immagine sia spettrale (dia luogo cioè alla *revenance*, al ritorno della figura spettrale) e agisca come commutatore della morte alla vita. Nel racconto ciò prende la forma della "insistenza cosciente sulla particolare oscillazione della Gradiva, tra la vita e la morte" [Freud [1906] 2004, p. 525], come si esprime Freud. In sé non è né morte né vita: non è né qualcosa di inerte, di passato, incapace di produrre degli effetti, né qualcosa di presente e vivente, in grado di agire. Freud commenta in questi termini la questione, attraverso un richiamo all'autorità di Shakespeare nel mettere in scena gli spettri.

Non solo il nostro eroe ha chiaramente perduto il suo equilibrio mentale, ma anche noi ci troviamo a disagio di fronte all'apparizione delle Gradiva, che finora era un'immagine marmorea e poi un'immagine fantastica. Si tratta di un'allucinazione del nostro eroe, preso nell'inganno del delirio, oppure di uno spettro 'reale', o di una persona in carne e ossa? Non occorre che crediamo agli spettri per elencare queste possibilità. Il poeta, che ha chiamato il proprio racconto una "fantasia", non ha finora avuto occasione di spiegarci se egli ci voglia lasciare nel nostro mondo, che si proclama ragionevole e dominato dalle leggi della scienza, o se ci vuole condurre in un altro mondo fantastico, in cui si attribuisce realtà agli spiriti e agli spettri. Come prova l'esempio dell'*Amleto* e del *Macheth*, noi siamo pronti a seguirlo senza esitazione in tale mondo [FREUD [1906] 2004, p. 468-469].

Come è evidente, siamo ancora nella scia tracciata da Heine, ma con l'affermazione della fantasmaticità della Gradiva come "spirito elementare". Tuttavia, lo stesso Freud, nonostante abbia dichiarato la sua disponibilità ad avviarsi lungo il cammino degli spettri, ci offre un'interpretazione quanto mai pacificante dell'apparizione: dopo che il protagonista ha riconosciuto il proprio desiderio e, con ciò, Zoe come oggetto del suo amore, il fantasma di Gradiva scompare. Avendo Freud attribuito a Zoe il ruolo dell'analista – con un'identificazione curiosa su cui bisognerebbe prendere il tempo di una riflessione – egli costruisce la propria interpretazione su una struttura d'opposizione: coscienza/inconscio, sogno/realtà, sogno/percezione ecc. Il plot narrativo racconta dunque, per Freud, uno sviluppo che coincide con il passaggio del protagonista a uno stato retto dal principio di realtà: Zoe è il premio in carne e ossa, vivente, per l'uscita dallo stato sognante in cui Hanold viveva, e nel quale il suo desiderio non poteva che assumere la forma sostitutiva – il che vuol dire anche in quanto *sintomo* – dei suoi interessi per l'archeologia.

Se però andiamo a rileggere la conclusione del racconto, possiamo osservare che – diversamente da ciò che Freud pretenderebbe – il fantasma non scompare affatto, ma accompagna Zoe come un'ombra. La conclusione, pur essendo uno scontato *happy end*, non si rivela affatto un elogio del matrimonio borghese, come potrebbe sembrare. Infatti, dopo che Hanold ha proposto alla giovane, ora sua fidanzata, di convolare a nozze, Zoe si sottrae e, mediante questa sottrazione, fa ricomparire Gradiva. Siamo alla fine del racconto, e Jensen le mette in bocca queste parole: "Non mi sento ancora tornata in vita in modo sufficientemente completo, almeno per prendere una decisione [...] di questo genere" [Freud [1906] 2004, p. 454]. Ed è in quel momento che, tornati alla porta di Ercolano, entrambi danno vita a una sorta di gioco che è un rito di passaggio tra la vita e la morte.

Norbert Hanold si fermò e disse con uno speciale tono di voce: "Prego, attraversa". Un chiaro sorriso d'intesa illuminò il volto della sua compagna, e sollevando un po' l'abito con la mano sinistra, Zoe Bertgang, Gradiva rediviva, avvolta dallo sguardo trasognato di lui, attraversò le pietre del passaggio fino all'altro lato della strada, sotto la luce del sole, col suo caratteristico passo agile e tranquillo [FREUD [1906] 2004, pp. 454-455].

Riappare Gradiva e così lo spettro ritorna a catturare lo sguardo del protagonista. Il suo effetto di doppio e di perturbante non cessa. Il tratto che la contrassegna è dunque la sua *Unheimlichkeit*, data dal suo statuto intermedio di 'sopravvivente' e da una dinamica del ritorno. Se dunque Warburg ci ha permesso di affinare lo sguardo, andando alla ricerca delle linee di tensione – che solcano l'immagine – tra il presente e il passato, Freud ci ha più chiaramente messo sulla pista per cui l'apparizione di tali figure è legata a una certa qual *ritmica apparizione* degli spettri.

Ora siamo in grado di rintracciare il percorso che la ninfa compie fino a Freud: ritrovata da Heine, essa ricompare quasi nelle stesse forme e quasi negli stessi plot narrativi in Gautier e in Jensen. Da qui essa ritorna a presentarsi con tutta la sua enigmaticità. Il tentativo di

interpretazione di Freud, per quanto affascinante e in una buona misura necessario, non chiarisce affatto *chi o che cosa* può essere questa figura di giovane donna che puntualmente riemerge, dalle profondità della memoria, alla superficie dell'immaginario occidentale. E, d'altronde, risalire fino a Heine, via Gautier, ci permette tutt'al più di comprendere la dinamica di contrapposizione delle forze e il meccanismo di rimozione storica subito dalla divinità pagane. Tuttavia, Freud ci ha quantomeno insegnato a rivolgere lo sguardo verso una dimensione fantasmatica dell'esperienza che ha a che fare simultaneamente con il movimento dell'inconscio, con il ritorno del rimosso e con il desiderio.

Il ritorno della Gradiva come spettro, dunque, pare dover essere letto mediante una griglia siffatta, che possa dunque rendere conto di un fenomeno di *ripetizione*, di *ri-presentazione* dell'immagine, e di *ritorno* che contrassegna la tormentata vita-e-morte del *revenant*. "Possiamo così leggere la Gradiva di Freud anche come commento all'esperimento di Warburg con il "progetto delle ninfe" [WEIGEL 2010, p. 202]. Ma dovremo anche tenere conto del fatto che per Warburg, il compito della scienza (e di una *Kulturwissenschaft*) consiste anzi tutto in una lotta con i demoni e i mostri dell'irrazionale. Vale la pena allora citare una lettera giovanile, datata dicembre 1890 e indirizzata a un'amica, nella quale indica precisamente le finalità della ricerca scientifica.

La scienza è battersi con delle coorti di spettri e di fantasmi, e di considerare i viventi come se fossero degli spettri. Da ogni libro sorge un nuovo spettro, e tanto più si acquisisce un vero sapere, tanto più questo prende dei tratti definiti e tanto più esso forza la nostra attenzione. Come Faust, si tiene testa a questi spettri solo se li si sa convocare o allontanare a piacimento. Ma per far ciò, occorre saper confrontare attentamente [...]. Allora bisogna leggere i poeti e guardare le opere d'arte e ascoltare le critiche di epoche diverse. Allora, se tutto va bene, il mondo, creato dall'intelligenza e dall'immaginazione, diventa il mondo reale, e l'altro mondo esiste solo in quanto offre una vista sul mondo superiore [Warburg, cit. in BOECK 1997, p. 76].

Queste indicazioni così tracciate, relative al rapporto tra gli spettri e l'arte, potrebbero d'altronde essere riferite, altrettanto bene, a Freud. Come per Heine e per Gautier, anche per Warburg la figura sulfurea di Faust assume conseguentemente un valore paradigmatico. L'enigma della Ninfa ci riporterebbe così all'interrogativo che tale figura porta con sé: quello relativo al desiderio che muove il novello Faust – medico, storico dell'arte o archeologo che sia – a (re)suscitare, liberandole in immagine, le potenze del 'demoniaco', sulla frontiera tra la ragione e il suo al di là.

English abstract

By means of two genealogical sequences and following some recent researches on the Nymph's image (Didi-Huberman, Calasso, Agamben), the main scope of the essay is to recognize that both Warburg and Freud tried to grasp the enigmatic core of it, finally showing its fundamental opacity towards any analytical process. As a matter of fact, the hypothesis here presented concerns this non-transparency of the image, which should be recognized as intertwined to the stream of time. The first sequence takes into account the correspondence of 1900, in which Aby Warburg and his Dutch friend, the literary critic André Jolles, tried to define the sense of the walking girl peeping out from the right side of Ghirlandaio's fresco *Birth of St. John the Baptist*, as of its variations in other *maestri* of the Quattrocento (Botticelli). Their failure depended mainly on two reasons: firstly, because of the method Warburg tried to employ, secondly because of the enigmatic nature of the figure itself. Nevertheless, that hermeneutical attempt revealed its potentiality almost thirty years later, within the framework of the last warburgian project, the *Atlas Mnemosyne* (1929), where the image is analyzed in iconological perspective, as one of the most vivid example of what a *survival* (*Nachleben*). To get deeper into the mystery of the semi-divine young woman walking across the history of art, the second sequence reconstructs her reappearances in some crossroads between French and German literature, and between literature and painting. Thus, the essay follows a second line, that starts from Heine's works to Freud's interpretation of the Wilhelm Jensen's novel *Gradiva. A Pompeian Fantasy* (1906), going through Théophile Gautier's *Arria Marcella*. The core passage is in Freud's reading of Jensen, where he describes the painting of the Belgian artist Félicien Drops (*The Temptation of St. Anthony*), where a naked Nymph takes the place of Christ on the cross. But, strangely enough, Freud didn't seem to be sufficiently aware of the historical and literary background of that image. Indeed, his analysis appears as still methodologically necessary to reframe Warburg's iconological approach and to let emerge what here is called the image's *figural force*.

Riferimenti bibliografici

AGAMBEN 2007

G. Agamben, *Ninfe*, Torino 2007

(pubblicato precedentemente in Stimilli 2004, pp. 53-67, con il titolo di *Nymphae*)

CALASSO 2005

R. Calasso, *La follia che viene dalle ninfe*, Milano 2005

ALBERTI [1436] 1950

L. B. Alberti, *Della pittura*, Firenze 1950

BOECK 1997

R. Boeck, *Der junge Aby Warburg*, Munich 1997

CONTARINI e GHELARDI, 2004

S. Contarini, M. Ghelardi, "Die verkörperte Bewegung": la ninfa, in "aut aut", 321-322, 2004, pp. 32-45

DIDI-HUBERMAN [2002a] 2004

G. Didi-Huberman, *Ninfa moderna. Essai sur le drapeau tombé*, Paris; tr. it. *Ninfa moderna. Saggio sul panneggio caduto*, Milano 2004

DIDI-HUBERMAN [2002b] 2006

G. Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris; tr. it. *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino 2006

FORSTER 2002

K. W. Forster, *Aby Warburg cartografo delle passioni*, in K. W. Forster e K. Mazzucco, *Introduzione a d Aby Warburg e all'"Atlante della memoria"*, (a cura di M. Centanni), Milano 2002, pp. 3-52

FREUD [1906] 2004

S. Freud, *Delirio e sogni nella Gradiva di Jensen*, in Id., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino 2004, pp. 457-539

GAUTIER [1852] 2006

Th. Gautier, *Arria Marcella. Ricordo di Pompei*, in Id., *Racconti fantastici*, Milano 2006

GOMBRICH [1970] 2003

E. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Milano 2003

HEINE [1837-1854] 2000

H. Heine, *Gli dei in esilio*, Milano 2000

HUYSMAN [1889] 2006

J.-K. Huysmans, *Félicien Rops*, in Id., *Écrits sur l'art 1867-1905*, Paris 2006, pp. 373-393

JENSENS, [1903] 2004

W. Jensen, *Gradiva. Una fantasia pompeiana*, in S. Freud, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino 2004, pp. 383-455

LYOTARD [1970] 2008

J.-F. Lyotard, *Discorso figura*, Milano 2008

STIMILLI 2004

D. Stimilli (a cura di), *Warburg e la dialettica dell'immagine*, in "aut aut", n. 321-322, 2004

TAINE [1866] 1990

H. Taine, *Voyage en Italie. II. D'Assise à Florence*, Bruxelles 1990

WARBURG [1891] 2010

A. Warburg, *Sandro Botticelli "Geburt der Venus" und "Frühling". Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance*, in Id., *Werke in einem Band*, pp. 39-123; tr. it. *Botticelli*, Milano 2010

WARBURG 2010

A. Warburg, *Werke in einem Band*, Frankfurt a. M 2010

WARBURG e JOLLES [1900] 2004

A. Warburg, A. Jolles, *La ninfa, uno scambio di lettere*, in "aut aut", n. 322, 2004, pp. 46-52

WEIGEL 2010

S. Weigel, *La "dea in esilio" di Warburg*, in "aut aut", n. 348, 2010, pp. 177-202

ZENO 1985

T. Zeno (a cura di), *Félicien Rops. Les muses Sataniques. Œuvres graphiques et lettres choisies*, Bruxelles 1985.

FABRIZIO LOLLINI

Pietro da Rimini, Urbisaglia, Dante, Méliès



1-3. Tolentino, Cappellone di San Nicola

Nel notissimo ciclo del Cappellone di San Nicola a Tolentino, oltre alle scene istoriate nei riquadri maggiori (quelle evangeliche e quelle relative alla biografia del santo marchigiano), da tempo scrutinate in dettaglio rispetto alle abitudini iconografiche del tempo, il primo Trecento, alle questioni agiografiche e alle forme del culto, compaiono quattro gruppi di inserti di dimensioni più ridotte, nel tessuto organizzativo della decorazione del vasto ambiente.

Il primo, in cui l'elemento che circonda l'immagine è un polilobo in finto marmo, mostra Santi e Sante (o in senso generale o categorizzati: Dottori della Chiesa, Evangelisti) (fig. 1), Angeli, Profeti (aureolati), ma anche una *Imago Pietatis* e un Redentore. Il repertorio, più che consolidato, si potrebbe definire addirittura scontato, come risulta evidente dalla scelta di proporre figurazioni derivate da modelli acquisiti, con un riciclaggio talora decontestualizzato: troviamo ad esempio un San Giovanni Evangelista a tutta evidenza clonato dal tabellone laterale di una *Crocefissione* (fig. 2). La mappa topografica delle presenze non pare essere collegata, come una chiosa testuale, agli episodi principali, ma si colora di una *ratio* sparsa, in maniera quasi casuale. Le raffigurazioni sono a mezzo busto e gli atteggiamenti si variano in funzione di un'espressività esibita attraverso una *summa* del lessico gestuale medievale: una benedizione, la salda presa di un rotulo, l'ostensione esplicativa della *mano parlante*, e così via; non li citeremo oltre.

Il secondo quadro, col quale si esce dagli standard dell'ovvietà repertoriale come impiego ma non come lessico, include invece negli strombi delle finestre tre immagini molto ravvicinate – non mezzi busti, quindi, ma primi piani pressoché del solo volto – di due uomini e una donna (fig. 3), che hanno creato qualche imbarazzo negli studiosi: “Sono immagini di contemporanei, e ritengo abbiano una funzione solo decorativa, anche se hanno dimensioni e risalto inusitati; ma mi sembra poco plausibile pensare a ritratti di committenti” [ROMANO 1992b, p. 28 n. 23: aggiungo a dimensioni e risalto, in modo più specifico: collocazione]. La loro identificazione, oltre che il loro ruolo, è rimasta dunque in attesa di definizione; campeggiano entro tondi arricchiti da una corona di fogliame stilizzato, e ne accenneremo più avanti. Questa prima difficoltà di lettura si accoppia alla ben maggiore particolarità degli ultimi due gruppi che sono l'oggetto di questo breve intervento.



7. Tolentino, Cappellone di San Nicola

Entro le fasce altrimenti aniconiche rifilate entro cornici bicolori che scompartiscono gli elementi della serie, si nota infatti un'ampia sequenza di teste, definite spesso in modo un po' semplicistico 'decorative', che seguono due distinti *format*, pur se accomunate tutte dalla scelta di un *close up* ravvicinatissimo, che esclude in forma se possibile ancor più netta dei casi di cui si è già parlato la raffigurazione di tutto ciò che non corrisponda al solo viso, spesso neppure intero. Quello che possiamo definire allora terzo gruppo è ospitato nelle decorazioni di andamento leggibile in verticale, e viene inserito all'interno dei festoni vegetali stilizzati che tappezzano le fasce assieme a elementi geometrici. Le immagini sono dipinte in modo analogo ai protagonisti delle scene sacre maggiori e alle figure dei primi due gruppi: si tratta cioè, anche se con taglio differente, come di particolari di personaggi interi, che però solo in alcuni casi presentano caratteristiche somatiche e posturali del tutto in linea con le iconografie della pittura coeva: uno potrebbe coincidere con tanti santi 'moderni', come Francesco (fig. 4), un altro con una delle numerose sante e altre figure femminili di episodi sacri, uno adombra un Eterno (fig. 5). Gli altri, invece, mostrano un campionario di atteggiamenti che non mi pare abbiano alcun riscontro né nella produzione omologa del tempo né con la logica del fatto sacro: senza rimandi mentali a immagini consolidate, c'è chi è ingrugnito, chi fa le boccacce, chi sgrana gli occhi, chi è come schiacciato da una presa di visione scorciatissima (fig. 6-7).



8-14. Tolentino, Cappellone di San Nicola



15. Miniature bolognese attorno al 1335, iniziale decorata, Cesena, Biblioteca Malatestiana, ms. S.IV.1, c. 54v

Questa varietà di espressioni, quasi tutte dunque molto caricate, è invece la scelta totalizzante nel quarto gruppo. Qui, però, le facce sono inglobate entro cornicette tonde bianche decorate a

piccole fasce rosse, che si alternano nelle strutture decorative in orizzontale ad elementi geometrici romboidali e a motivi vegetali stilizzati ridotti. E soprattutto i visi sono campiti in bianco e scuro, senza cromia. Il *pattern* è lo stesso per tutti; un tondo grassoccio, coi medesimi lineamenti definiti finemente, a estendere ulteriormente il repertorio delle deformazioni accidentali dell'attitudine: vediamo la faccia con le guance gonfie e quella che pare starnutire, quella pensosa e quella beatamente sognante (figg. 8-14). Il fatto che sempre si ombreggi in modo molto caricato una zona del volto, a destra o a sinistra, o anche in basso, aiuta a capire che questa facciosa è sempre la stessa: è quella della luna, o di una realtà artistica almeno all'astro ispirata.

Queste scelte della serie affrescata, e ancor più la loro incidenza qualitativa e quantitativa sul ciclo, mi paiono senza paralleli nella pittura murale trecentesca, non solamente nell'ambito romagnolo-marchigiano cui il ciclo tolentinato pertiene, come opera del catalogo di Pietro da Rimini, in questo caso affiancato dai suoi collaboratori, all'interno della consueta logica del cantiere pittorico tardomedievale: il fatto che nessuno se ne sia occupato in dettaglio credo mostri appunto un certo disagio da parte della critica. *En passant*, i volti maschili del secondo gruppo mi pare rientrino entro il novero del *vultus Christi* in relazione alla Veronica, e anche quello femminile – in cui si scorge un accenno di nimbo – ha una connotazione palesemente sacrale, credo in rapporto al piccolo inserto con la *dextera Dei* in analoga posizione nel portale; mentre quelli più scontati del terzo gruppo sono, come detto, riciclaggi di modelli iconografici usuali, un copincolla funzionale a riempire degli spazi.

Ma concentriamoci sui volti maggioritari del terzo gruppo, e su quelli del quarto: più in generale sulla scelta di riempire uno spazio con una faccia in più che primissimo piano e con attitudini somaticamente e psicologicamente caricate; e sulla forma quasi monocroma, al di là delle suggestioni lunari.

Un primo parallelo, di non perfetta coincidenza ma a mio parere comunque evidente, è quello che emerge in rapporto alla decorazione libraria; nei codici miniati tra la fine del XIII secolo e la metà del Trecento, troviamo infatti – anche se non in modo frequentissimo – elementi congruenti a quanto appena esposto. Soprattutto nei codici di studio, medici e giuridici, e dunque di conseguenza a Bologna e a Padova, si notano immagini compositivamente e lessicalmente analoghe a quelle tolentinati: piccoli volti dipinti con tagli estremamente ravvicinati a riempire le iniziali dotate di anse – le P, le O, le R, tanto per dire (fig. 15), su cui non mi pare, confortato da Daniele Guernelli e Massimo Medica, esista specifica bibliografia. La constatazione riesce di qualche utilità ai fini di considerare il senso delle presenze del ciclo marchigiano, perché nel caso dei manoscritti miniati si tratta sempre di incipitarie 'decorative', nel senso di 'non figurate': come gli elementi vegetali stilizzati, o gli animali e le altre *drôlerie* mostruose, le testine non sono da recepire come entità narrative, o esemplificative in piccolo di una realtà iconica specifica e identificabile; e soprattutto le loro presenze si limitano a quelle ricorrenze in cui, nella logica della miniatura come evidenziazione visiva del testo, gli interventi occupano gli spazi minori, come le suddivisioni dei sottocapitoli o dei paragrafi, o i paratesti accessori delle glosse.

Un nesso ulteriore mi sembra poi una delle teste di Tolentino, quella già citata in cui il volto viene visto come se deformato da una visione sfasata in altezza; è ben noto infatti che nei codici da studio si elabora già all'inizio del Trecento un'immagine che diverrà ricorrente, quella del personaggio maschile il cui corpo corrisponde allo spazio intercolonnare, del testo principale o più frequentemente della glossa, e la cui testa va a sfiorare o l'ultima linea del testo principale stesso o un riquadro miniato, secondo una visione scorciata distante dalle usuali pratiche pittoriche del tempo; una elaborazione stilistica funzionale a un contesto di presentazione visiva, e che infatti, se applicata come qui *random* in pittura, suona un po' stridente.



16-17. Urbisaglia, Criptoportico, 'maschere lunari' e motivo decorativo

18. Urbisaglia, Criptoportico, 'maschera lunare'

19. Roma, Casa di Augusto, maschera

In entrambi i casi, pur differenti, la ratio che porta alla scelta del pittore o dei miniatori non si può spiegare allora, credo, con una sorta di lente di ingrandimento posta sulla realtà – realtà comunque ovviamente stilizzata, secondo le convenzioni del XIV secolo postgiottesco. I volti non sono volti, le facce non sono facce, come avviene negli altri inserti della serie tolentinata, siano di iconografia più usuale o invece meno semplice da chiarire. La loro ragione d'essere va cercata forse allora in tramandi culturali più remoti e riposti: l'idea – in sé e per sé e al di là delle scelte lessicali e stilistiche – sembra un chiaro prestito dall'Antico.

Mi piace notare, ma magari è solo una coincidenza, che a pochi chilometri da Tolentino si trova oggi la cittadina di Urbisaglia, la cui collocazione topografica non corrisponde all'importante municipio romano di Urbs Salvia, dove, in epoca moderna (ma già nel periodo pontificio), sono stati scavati prima, e restaurati e valorizzati poi, alcuni siti archeologici. Tra essi emerge il complesso, delimitato da un ampio recinto sacro, formato da un tempio e da un criptoportico. Quest'ultimo, in origine completamente affrescato, presenta ancora ampi brani di pittura murale, risalente al periodo di Tiberio, su tre registri: in uno di essi, oltre a raffigurazioni di animali e a scene di caccia, troviamo nelle zone superiori dei cartelli decorativi delle immagini definite spesso dagli specialisti, guarda caso, 'maschere lunari' (figg. 16-18) [su Urbisaglia qui basti la voce di DELPLACE 1997, con completa bibliografia precedente, e il riassunto in LUNI 2003, pp. 148-153; per lo specifico dei dipinti del criptoportico si vedano DELPLACE 1981 e DELPLACE 2007]. Si tratta non tanto di maschere nel senso classico di quelle *personae* che, nella forma per così dire indossabile che oggi diamo all'accezione del termine, palesano tipi psicologici diversificati, legati ai protagonisti della commedia e della tragedia (mai così *Pathosformeln*, verrebbe da dire), e che pure conoscono un'ampia fortuna iconografica sia nella pittura romana antica che nelle riprese medievali e rinascimentali, dalla miniatura carolingia in poi (fig. 19). Piuttosto (devo le definizioni e le considerazioni che seguono in questo paragrafo a Daniela Scagliarini), sono piccole teste di forma tonda o tondeggianti, molto spesso giocate sulla monocromia, che presentano tratti fisionomici semplificati; queste 'protomi stilizzate' sono caratteristiche del III stile pompeiano (o stile ornamentale), pur se non vi ricorrono con particolare frequenza. Il loro periodo primo di diffusione è quello tra 20 a.C. e 40 d.C., e la loro origine rimonta probabilmente al contesto delle decorazioni egittizzanti che si diffondono a Roma prima, poi nel resto dell'Italia, dopo la vittoria di Ottaviano contro Cleopatra ad Azio. Gli esempi più precoci e noti sono quelli del cosiddetto studiolo della casa di Augusto sul Palatino e della villa di Agrippa sotto la Farnesina; l'ampissima diffusione di tutti i motivi ornamentali elaborati a Roma include ovviamente anche il Piceno [CARETTONI 1983; CARETTONI 1987; SANZI DI MINO 1998].



20. Roma, Villa di Agrippa, volto femminile

21. Roma, Casa di Augusto, volto satiresco

22. Roma, Casa di Augusto, maschera



23. Roma, Villa di Agrippa, Luna

A questa suggestione ostano due problemi, che credo scavalcabili in modo non forzato. Il primo è quello della non totale corrispondenza delle forme: ma se è ovvio che uno spunto (o una sommatoria di spunti) possa essere declinato nei modi più consoni all'artista o al periodo stilistico che lo riprende, non vedo molti altri contesti cui rivolgersi per spiegare questo *unicum* pittorico, e i suoi parziali paralleli miniatori. È come detto la sua *ratio* – al di là dello specifico – a essere intrinsecamente anomala. Ovviamente, nell'ottica della considerazione di un eventuale recupero va considerata la possibilità che, come in tanti altri casi della storia della tradizione classica, la *facies* delle protomi decorative si meticci nei recuperi *ex post*, ma anche durante la loro diffusione originaria, con altri casi di 'primi piani ravvicinati' che conosciamo nel repertorio antico: le già citate maschere teatrali, con la loro ostensività psicologica assai caratterizzata, che troviamo a Tolentino ma non sempre nelle vere e proprie 'maschere lunari' romane; i volti satireschi; soprattutto, le versioni antropomorfe dei dischi solari e lunari, che pure sappiamo ben frequenti come motivo iconico della classicità, quasi sempre, tra l'altro, in forme pittoriche o modellate (stucchi e altro) con parametri cromatici molto abbassati (figg. 20-23). Il secondo è quello della disponibilità: quello che ci è noto di Urbs Salvia emerge infatti con chiarezza, come detto, in epoche molto successive all'attività di Pietro e della scuola riminese, in casa e in trasferta. Ma non credo sia fondamentale che il sito per come lo vediamo in generale, e il criptoportico in particolare, siano visibili solo da poco tempo: il *municipium*, infatti, costituisce per definizione un modello di importante città monumentale distrutta.

Furono i Visigoti di Alarico che, tra 408 e 409, fecero rovina della città, anche se – è ovvio – non possiamo controllare con certezza quale affidamento dare al passo di Procopio di Cesarea,

quando scrive, parlando appunto di Urbisaglia [*De bello Gothico*, II, 16], che “ἤν δὲ ἐν τοῖς ἐμπροσθεν χρόνοις οὗτος Ἀλάρικος καθεῖλεν ὥστε ἄλλο γε αὐτῇ οὐδ’ ὅτεοῦν ἀπολείπεται τοῦ προτέρου κόσμου, ὅτι μὴ πύλης μίξις καὶ τῆς κατασκευῆς τοῦ ἐδάφους λείψανόν τι βραχὺ”. Di certo, lo splendore non solo rimane nella memoria, ma diventa addirittura quasi un simbolo della caducità della fastosità costruttiva e decorativa delle civiltà passate, in ovvio rapporto, nello specifico, alla tradizione della romanità. Questo scarto avviene, come ben noto, grazie al passo del XVI canto del *Paradiso* dantesco: «Se tu riguardi Luni e Urbisaglia / come sono ite e come se ne vanno / di retro ad esse Chiusi e Sinigaglia / Udir come le schiatte si disfanno / non ti parrà nuova cosa né forte / poscia che le cittadi termine hanno» (XVI, 73-78).

Il rapporto di Giotto e dei pittori giotteschi con l’Antico è oggetto da tempo di grande attenzione da parte della critica [di recente, e soprattutto in rapporto alle architetture, vedi QUINTAVALLE 2009]. Come è stato scritto, “Se poi si vorrà cercare a quale modello antico si rifacciano alcuni degli apostoli qui riprodotti [quelli della cappella di San Nicola ad Assisi] si avrà l’imbarazzo della scelta all’interno di un enorme repertorio; si può dire anzi che non ci sia museo archeologico italiano che non possa mostrare qualche significativo paragone con queste opere giottesche. Piuttosto risulta difficile limitare l’indagine alle statue già scoperte e visibili nel Medioevo” [VOLPE 2002, p. 38 – ma vedi tutte le pp. 34-42]. L’imbarazzo sta da una parte nella scarsa documentazione del cosiddetto ‘originale assente’ (o non visibile), tranne pochissimi casi di cui si è tentata un’identificazione [per esempio il fregio scolpito della basilica Emilia in rapporto all’*Incostanza* Scrovegni, su cui si consulti GAGGIOTTI 1996], dall’altra nei modi e nella qualità dell’approccio dei pittori trecenteschi: assumevano l’Antico come modello da copiare, oppure lo rimeditavano in modo funzionale? Molti ragionamenti vengono fatti sull’architettura – naturalmente più esposta, spesso, a una continuità percettiva – e sulla scultura, ma non è difficile pensare anche a brani pittorici fruibili in modo più o meno casuale, a cui implicitamente ci si riferisce negli studi quando si propone una serie di numerose (anche troppe) ipotesi di conoscenza da parte di Giotto *and associates* di pittura romana. Ricognizioni episodiche, crolli e terremoti che temporaneamente o meno scoprono realtà nascoste e altri accidenti della storia che non sempre lasciano traccia documentata possono – credo – essere ipotizzati lecitamente, senza contare le possibili mediazioni di quel repertorio che, dalle rinascenze medievali occidentali o dal mondo bizantino, fa parte delle competenze professionali di un artista quasi in modo inconsapevole, tramando culturale più che filologico.



24. da *Le voyage dans la lune* di Georges Méliès, 1902

I volti 'lunari' di Pietro a Tolentino – che includono anche la variante deformata in modo grottesco, senza l'atteggiamento spaventato e colpito di cui si occuperà qualcun altro a inizio Novecento (fig. 24) – forse possono dunque essere letti come adesione a una serie di spunti presenti in una realtà lontana e vissuta come autorevole (in cui giocavano peraltro lo stesso ruolo di elemento decorativo iterato, più che di 'rappresentazione'), pur se interpretata sulla base delle forme stilistiche del tempo. I volti caricati del terzo gruppo, e quelli monocromi 'lunari' del quarto, in questo senso, avrebbero quindi una origine culturale comune, anche se poi la declinazione, la 'normalizzazione' e l'inserimento contestuale differiscono.

La discussione sul catalogo e la cronologia di Pietro da Rimini, molto complessa e costretta in tempi fitti, prevede comunque per gli inizi della carriera del pittore una contiguità cronologica tra la sua città natale, Tolentino e Padova, che include anche Ravenna. Si parla in ogni caso, in una trama affollata di riferimenti e con pochi appigli documentati (tranne che per la città veneta, 1324), dei primi anni Venti del Trecento. L'atto iniziale dell'attività di Pietro nella ex sede esarcale furono forse gli affreschi oggi quasi distrutti per la chiesa di San Francesco, eseguiti quasi sicuramente grazie a una committenza dei signori locali, i Da Polenta. Il pittore lavorerà in seguito ancora in città, per esempio in Santa Chiara, e, secondo molti, in Santa Maria in Porto e nella vicina Bagnacavallo, a San Pietro in Sylvis [su Pietro, si veda almeno BOSKOVITS 1989, con bibliografia precedente; ROMANO 1992a; BOSKOVITS 1992; BELLINI 1992; ROMANO 1992b; BENATI 1992; BELLOSI 1992; TAMBINI 1992; KRÜGER 1992; RONDINA 1992; BENATI 1995, pp. 46-52, con altra bibliografia; MEDICA 1995; MEDICA e BENATI 1995; PASINI 1995; BISOGNI 2000; PELLEGRINI 2000; VOLPE 2002, *ad indicem*; MASSACCESI 2005a; MASSACCESI 2005b; PICCARDONI 2006; PELLEGRINI e MASSACCESI 2009; VOLPE 2009, pp. 170-172; sul pittore, sul complesso di Tolentino, e soprattutto sulle tematiche relative a San Nicola, nei testi citati si trovano ulteriori indicazioni bibliografiche].

Sarà certo solo una suggestione – e andare di suggestione in suggestione, me ne rendo perfettamente conto, fa assai male al metodo – ma il passo di Dante che cita *Urbisaglia* fu, se non scritto, almeno pubblicato pochi anni prima; e il poeta, giunto a Ravenna attorno al 1317, vi morì nel 1321, ospite appunto della casata che aveva circa negli stessi anni tra i suoi artisti Pietro: che vi era attivo poco dopo, come di solito si dice, o piuttosto subito prima?



25. Tolentino, Cappella di San Nicola

È del tutto scorretto, ma romantico, pensare a un pittore che, in trasferta, va a vedere i resti all'epoca visibili di un episodio della romanità antica che il maggior poeta italiano aveva cantato, in cui ci saranno stati certo altri esempi di pittura decorativa oltre al criptoportico. D'altra parte, Pietro è già stato rapportato in modo molto convincente, e da più di uno studioso, sia alle forme della classicità romana, per esempio rispetto ai suoi panneggi 'scultorei', sia a stimoli formali e iconografici derivati tanto dalla *koinè* paleocristiana quanto dal contesto ravennate proto-bizantino [MASSACCESI 2005b, pp. 218-224, con citazione del precursore – in questo senso – Carlo Volpe a p. 218]. Certo, i secondi sono più facili da postulare, le prime, come nel nostro caso, un po' meno: ma nel caso dei dipinti di San Nicolò al Porto di Ravenna [DONATI 2004], opera di un seguace di Pietro, il modello delle 'facce lunari' di Tolentino riacquisisce d'incanto una correttezza filologica di impiego nella coppia del sole e della luna della *Creazione*.

Al di là di una conoscenza diretta fra Pietro e Dante, tutta Ravenna certo aveva in quegli anni il poeta toscano sulla bocca e nel cuore. Chissà se Pietro avrà visto, a Urbisaglia o altrove, una delle tante 'nature morte' decorative di tradizione classica entro *trompe-l'oeil* architettonici. Altrimenti, come si spiega quell'altro *hapax* con le ampolle e la pisside, dentro la nicchia sul muro del capellone (fig. 25), del tutto diverso, come concetto, dai coretti di Padova che altrove il riminese citerà?

English abstract

Very often mentioned in the studies, though not always supported by detailed consideration of specific examples, the appeal to the repertoire of Antiquity emerges more and more often as a fundamental theme in the study of medieval painting. The paucity of possible *exempla* realized with homologous technique obviously represents an issue that is something of a problem. In the frescoed cycle by Pietro da Rimini, painted in the third decade of the 14th century in the church of San Nicola in Tolentino, a number of expressive faces, used almost as masks, emerges in decorations and in frames beside the main scenes; some of them are marked by anomalous features (monochrome, abstraction, grotesque somatic and psychological traits), that characterize them with a 'lunar' appearance.

Perhaps accidentally, perhaps not, near Tolentino we find in the current archaeological area of Urbisaglia a painted repertoire in some ways analogous, dating back to the 1st Century A.D.; even if these sites were excavated much later, it is possible then that, at the time of Pietro, something similar could be accessible and visible in the area: the fame of *Urbs Salvia*, witnessed by both ancient sources and, above all, by the mention in Dante's *Divine Comedy*, is in this sense revealing. And it is furthermore so, if we consider the connection between the last phase of the life of the great poet and Ravenna: the city in which, shortly after his activity in Tolentino, Pietro precisely worked.

Bibliografia

BELLINI 1992

P. Bellini, *Visione agostiniana del Cappellone*, in *Il Cappellone di San Nicola a Tolentino*, a cura del Centro Studi Agostino Trapè, Cinisello Balsamo (MI) 1992, pp. 11-18.

BELLOSI 1992

L. Bellosi, *Ancora sulla cronologia degli affreschi del Cappellone di San Nicola a Tolentino*, in *Arte e spiritualità nell'ordine agostiniano e il Convento di San Nicola a Tolentino*, a cura del Centro Studi Agostino Trapè, Roma 1992, pp. 187-206.

BENATI 1992

D. Benati, *Pietro da Rimini e la sua bottega nel Cappellone di San Nicola*, in *Il Cappellone di San Nicola a Tolentino*, a cura del Centro Studi Agostino Trapè, Cinisello Balsamo (MI) 1992, pp. 41-71.

BENATI 1995

D. Benati, *Disegno del Trecento riminese*, in *Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche*, catalogo della mostra a cura di D. Benati, Milano 1995, pp. 29-57.

BISOGNI 2000

F. Bisogni, *Il pubblico di san Nicola di Tolentino: le voci e i volti*, in *Il pubblico dei santi*, a cura di P. Golinelli, Roma 2000, pp. 227-250.

BOSKOVITS 1989

M. Boskovits, *La nascita di un ciclo di affreschi del Trecento. La decorazione del Cappellone di San Nicola a*

Tolentino, in "Arte cristiana", 77, 1989, pp. 3-26.

BOSKOVITS 1992

M. Boskovits, *Studi sul Cappellone di San Nicola: work in progress*, in *Il Cappellone di San Nicola a Tolentino*, a cura del Centro Studi Agostino Trapè, Cinisello Balsamo (MI) 1992, pp. 7-10.

CARETTONI 1983

G. Carettoni, La decorazione pittorica della casa di Augusto sul Palatino, in "Römische Mitteilungen", 90, 1983, pp. 373-419.

• CARETTONI 1987

G. Carettoni, *La decorazione della casa di Augusto sul Palatino*, in *Pictores per provincias*, atti del convegno, numero monografico di "Cahiers d'Archeologie Romande", 43, 1987, pp. 111-117.

DELPLACE 1981

C. Delplace, *Le pitture murali del criptoportico di Urbisaglia*, in "Bollettino d'Arte", XI, 1981, II, pp. 25-48.

DELPLACE 1997

C. Delplace, *Urbisaglia*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica II – Supplemento* (1997), ed. cons. [www.treccani.it/enciclopedia/urbisaglia_\(Enciclopedia-dell'-Arte-Antica-II-Supplemento\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/urbisaglia_(Enciclopedia-dell'-Arte-Antica-II-Supplemento))

DELPLACE 2007

C. Delplace, *Le pitture murali del criptoportico di Urbisaglia*, in "Picus", XXVIII, 2007, pp. 103-127.

DONATI 2004

A. Donati, *Gli affreschi trecenteschi della "Creazione" in San Nicolò in Porto: un'opera della bottega di Pietro da Rimini*, in "L'Arco", 2, 2004, pp. 38-51.

GAGGIOTTI 1996

M. Gaggiotti, *Un'insospettabile fonte d'ispirazione per Giotto: nota sul fregio della basilica Aemilia*, in *Scritti di archeologia e storia dell'arte in onore di Carlo Pietrangeli*, a cura di V. Casale e F. Coarelli, Roma 1996, pp. 11-21.

KRÜGER 1992

K. Krüger, *La decorazione del Cappellone nel contesto dei cicli agiografici del Duecento e del Trecento*, in *Arte e spiritualità nell'ordine agostiniano e il Convento di San Nicola a Tolentino*, a cura del Centro Studi Agostino Trapè, Roma 1992, pp. 213-228.

LUNI 2003

Archeologia nelle Marche, a cura di M. Luni, Firenze – Ancona 2003.

MASSACCESI 2005a

F. Massaccesi, *Politiche pontificie e immagini: la committenza di Aimerico di Châtelus a Ravenna*, in *Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto*, catalogo della mostra a cura di M. Medica, Cinisello Balsamo (MI) 2005, pp. 95-105.

MASSACCESI 2005b

F. Massaccesi, *La chiesa di Santa Maria in Porto Fuori: alcune riflessioni*, in "Ravenna, studi e ricerche", 12, 2005 (2006), 1-2, pp. 205-225.

MEDICA 1995

M. Medica, *Pietro da Rimini e la Ravenna dei Da Polenta*, in *Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche*, catalogo della mostra a cura di D. Benati, Milano 1995, pp. 94-111.

MEDICA E BENATI 1995

M. Medica e D. Benati, schede 19-28, in *Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche*, catalogo della mostra a cura di D. Benati, Milano 1995, pp. 190-213.

PASINI 1995

P. Pasini, *Pietro da Rimini per la Clarisse di Ravenna*, in *Gli affreschi trecenteschi da Santa Chiara in Ravenna. Il grande ciclo di Pietro da Rimini restaurato*, Ravenna 1995, pp. 43-67.

PELLEGRINI 2000

F. Pellegrini, *Giuliano e Pietro da Rimini nel segno della continuità tra il Giotto assisiate e quello padovano*, in *Giotto e il suo tempo*, catalogo della mostra a cura di V. Sgarbi, Milano 2000, pp. 170-175.

PELLEGRINI e MASSACCESI 2009

F. Pellegrini e F. Massaccesi, schede 64 e 65, in *Giotto e il Trecento*, catalogo della mostra a cura di A. Tomci, Milano 2009, pp. 219-221.

PICCARDONI 2006

A. Piccardoni, *Pietro da Rimini a Urbania*, Fermignano 2006.

PROCOPIO, *DE BELLO GOTHICO*

Procopii De bello Gothico, ed. Documenta Catholica Omnia, De Scriptoribus Ecclesiae Relatis, De Graecis

Scriptoribus (www.documentacatholicaomnia.eu/30_20_0490-0575-_Procopius_Caesariensis.html)

QUINTAVALLE 2009

A.C. Quintavalle, *Giotto architetto, l'antico e l'Île de France*, in *Giotto e il Trecento*, catalogo della mostra a cura di A. Tomei, Milano 2009, pp. 389-437.

ROMANO 1992a

S. Romano, *Studi e restauri sulla scuola riminese: il Giudizio Universale di S. Agostino a Rimini e il cappellone di S. Nicola da Tolentino*, in "Arte cristiana", 6, 1992, 1, pp. 211-212.

ROMANO 1992b

S. Romano, *La storia intorno all'Arca, Nicola da Tolentino e la pax marchigiana*, in *Il Cappellone di San Nicola a Tolentino*, a cura del Centro Studi Agostino Trapè, Cinisello Balsamo (MI) 1992, pp. 23-40.

RONDINA 1992

M. Rondina, *Un'ipotesi di lettura del Cappellone*, in *Arte e spiritualità nell'ordine agostiniano e il Convento di San Nicola a Tolentino*, a cura del Centro Studi Agostino Trapè, Roma 1992, pp. 229-237.

SANZI DI MINO 1998

La Villa della Farnesina in Palazzo Massimo alle Terme, a cura di M. R. Sanzi Di Mino, Milano 1998.

TAMBINI 1992

A. Tambini, *Giuliano e Pietro da Rimini nel ciclo di Tolentino*, in *Il Cappellone di San Nicola a Tolentino*, a cura del Centro Studi Agostino Trapè, Cinisello Balsamo (MI) 1992, pp. 207-212.

VOLPE 2002

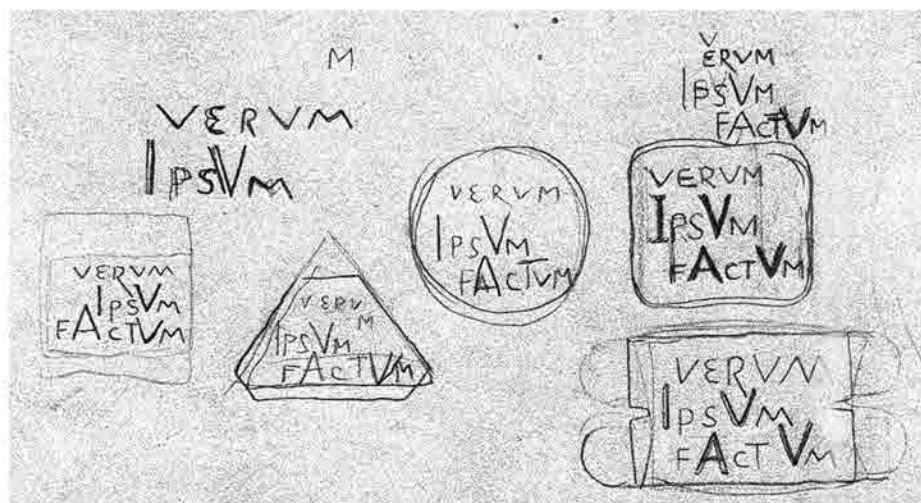
A. Volpe, *Giotto e i riminesi*, Milano 2002.

VOLPE 2009

A. Volpe, *L'insegnamento di Giotto a riminesi e marchigiani*, in *Giotto e il Trecento*, catalogo della mostra a cura di A. Tomei, Milano 2009, pp. 165-177.

SERGIO LOS

Architettura dell'engramma



i desti hanno un unico mondo comune, nel sonno ognuno si apparta in un mondo a lui proprio
Eraclito

Ho fatto la mia prima esperienza con la forza delle immagini quando vidi per la prima volta le case di Frank Lloyd Wright, che mi svelarono una vocazione per l'architettura quando, ancora liceale, cercavo di comprendere la mia vita. Non era semplicemente l'Architettura che quei progetti avevano risvegliato in me, ma quella particolare architettura radicata, stanziale, nata coltivando la terra, che pratico tuttora. Non vedevo soltanto quelle immagini, vedevo attraverso le immagini. Vedevo la congiunzione di agricoltura e architettura nell'intessere modellando la terra coltivazioni e protezioni. La potenza di quelle figure aveva animato un senso dei luoghi che ora mi faceva vedere altrimenti case e terreni.

Avevo lasciato vivere in me la forza generativa di quelle immagini, la loro capacità di trasformazione, senza opporre rimozioni, censure. La "forma simbolica del sentimento" [LANGER (1953) 1965/1975, p. 57] incorporata in esse – quasi una *Pathosformel* – animava ora il mio comportamento, le mie scelte. Comprendevo quanto quell'innamoramento attivasse la loro riproduzione, il desiderio di apprendere come rifarle, il trasferimento delle tecniche per far passare le pratiche dell'arte, dell'architettura, da una generazione all'altra. Quell'emozione, che nell'esperienza dell'opera ne risveglia il valore, è da sempre la spinta a riprodurla, a farla continuare in altre mani. Chiunque abbia avuto un vero maestro comprende questo sentimento che prende qualsiasi apprendista nel vedere l'opera emergere dalla gestualità colta di chi sa come fare.

Se l'arte suscita nell'operatore questo invito a riprodurre, l'estetica si pone invece nella prospettiva del recettore, del giudizio critico di opere già fatte, e questa inversione del senso, recepire per rifare *versus* recepire per giudicare, fa comprendere molte cose della distinzione fra arte ed estetica proposta da Kant.

Credo che Warburg volesse sviluppare, dopo secoli di iconoclastia della cultura riformata, questa miracolosa potenza delle immagini. Anche Freud e Jung lavoravano su questo patrimonio sepolto nell'umano, e non è un caso che per molti anni Warburg sia stato curato da

Ludwig Binswanger, allievo di Jung e di Heidegger. Una “guarigione infinita” sarà per Binswanger la sua lunga analisi/interlocuzione con Warburg, nel periodo di cura che ha una svolta con la famosa conferenza sul “rituale del serpente” [BINSWANGER 2005], quasi trent’anni dopo le osservazioni artistico-antropologiche svolte in America dal giovane Warburg. Il “paganesimo antico”, viene fatto rinascere con la forza operativa delle sue immagini presentificate, dopo le censure che la cultura europea, primariamente verbale e numerica, aveva loro imposto.

Risvegliate le immagini, il progetto di architettura chiedeva due azioni: una semantica per restituire alle immagini/tipi i referenti che formano un lessico; l’altra sintattica per rendere proposizionale il sistema indessicale attraverso la esplicitazione di una grammatica. Per consentire la formazione di proposizioni/inferenze il disegno doveva diventare referenziale (ma non rappresentazionale). Il disegno è referenziale quando si riferisce al luogo e ai comportamenti attivati dall’architettura, come farà la costruzione, è rappresentazionale quando simula l’edificio.

L’iconoclastia moderna aveva disconnesso il contatto tra immagini e referenti/significati, facendo così scomparire il lessico delle immagini, la loro referenzialità: le emozioni estetiche che esse provocano sono contingenti e soggettive, non codificate e non condivise.

Quando ho potuto finalmente studiare come costruire quelle architetture di Frank Lloyd Wright, frequentando l’Istituto Universitario di Architettura di Venezia, cercai l’architetto più congeniale col senso di quell’architettura: Carlo Scarpa. Feci con lui tutti gli esami possibili e, dopo la laurea del 1963, andai a lavorare con lui. Capivo ora quanto fosse diverso da Wright, lui stesso lo capì quando nei primi anni ‘70 ebbe modo di visitarne gli edifici. Scarpa sapeva progettare integrando i suoi interventi nell’ambiente quanto Wright, con la differenza che l’ambiente di Scarpa – diversamente da quello di Wright, che era naturale – era un contesto



culturale.

Fig. 1.

Lo IUAV comprendeva poco Scarpa – “è un artista”, dicevano, ma intendevano “è un esteta”. Quando Scarpa mi chiese di collaborare nell’Università, non sopportavo questa estetizzazione della sua architettura e decisi di scrivere per gli studenti del corso un libro sul suo pensare per figure, per disegni, come pratica progettuale. (fig. 1) Lo vedevo conoscere – attraverso il suo continuo disegnare – il luogo del progetto, le attività che dovevano abitarlo, il contesto temporale (memoria) e spaziale (insediamento) della sua realizzazione. Sentivo che l’architettura era una forma di conoscenza e l’idea della sua estetizzazione come intrattenimento mi pareva troppo riduttiva.

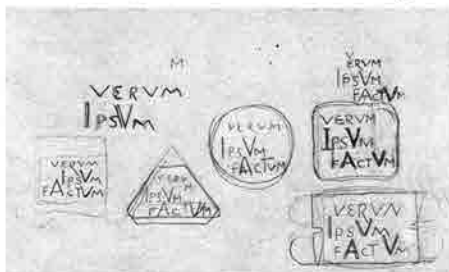
Il tema che maggiormente mi interessa in questa vitale ripresa da parte di Engramma degli studi su Aby Warburg è l’apporto che essi possono offrire nel risvegliare l’architettura attuale dal suo

torpore estetico. Essi potrebbero aiutare il superamento dell'attuale condizione schizofrenica, marcata dalla dicotomia che la contraddistingue nell'essere un montaggio di estetica e ingegneria. L'illusione interdisciplinare rimuove la radicale differenza tra le discipline estetiche e quelle ingegneristiche. Entrambe volte a valutare deduttivamente prestazioni diverse del progetto, ma incapaci di generarne, mediante abduzione, soluzioni ipotetiche da sottoporre al controllo.

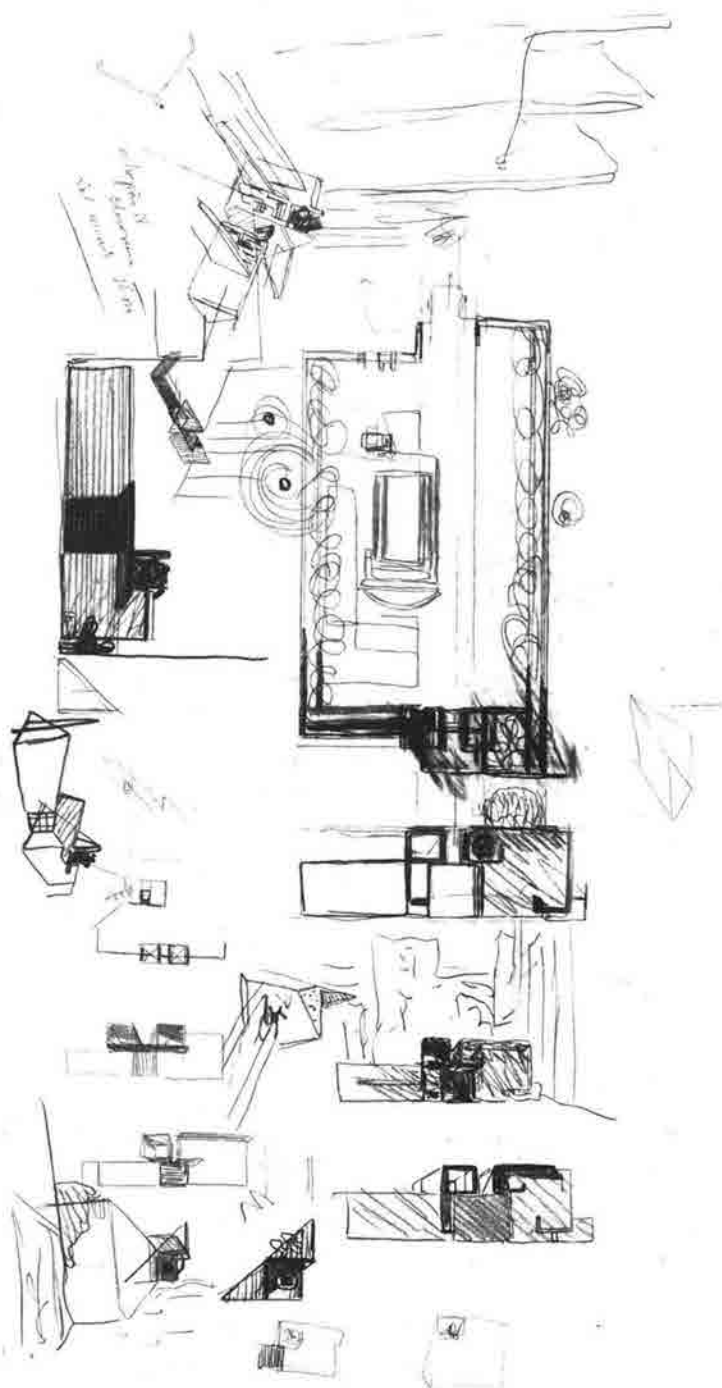
I tanti studi sul processo di progettazione, sui metodi progettuali, condividono una definizione che possiamo sintetizzare come un'alternanza di invenzione di soluzioni ipotetiche e di controllo della loro validità rispetto ai valori e obiettivi adottati dal progettista. Mentre sui controlli abbiamo i metodi sistematici dell'ingegneria e le pratiche empiriche dell'estetica, per la formulazione delle soluzioni ipotetiche da sottoporre a valutazioni ci affidiamo all'esperienza personale, maturata da una vita di lavoro oppure alla fantasia. Gli stili dell'estetica tuttora attivi indirizzano i formalismi del progettista, ma non hanno referenti. Mancano perciò della capacità che avevano i sistemi codificati, come per esempio il sistema classico, di elaborare pensieri cognitivi attraverso il disegno di tipi capaci di esemplificare configurazioni edilizie dotate di proprietà e prestazioni specifiche. Le colonne esemplificavano proprietà statiche e contenuti costruttivi e le finestre proprietà luministiche e contenuti ambientali, verificati dall'esperienza.

Per molti anni la cultura architettonica credeva di poter includere l'intero progetto architettonico nell'ambito delle scienze, dalla metà del secolo scorso diviene evidente l'impossibilità epistemologica di questo processo. Sono convinto che questo superamento sia urgente e possibile. Warburg potrebbe aiutarci rianimando la potenzialità delle immagini ad avere referenti: cercherò di mostrare con alcune argomentazioni una via da percorrere per effettuarlo. Quando preparavo la mia tesi di laurea, nei primi anni '60, leggevo testi di fenomenologia, per fondare su essa il discorso teorico che ne reggeva l'impianto (una parte di tale impostazione in LOS 1969). Erano gli anni in cui Enzo Paci promuoveva all'Università di Milano questo approccio, fondando la rivista *aut aut* e pubblicando tante altre importanti opere sull'argomento. In questo contesto venni a conoscere il pensiero di Antonio Banfi, maestro di Paci e curatore del primo testo italiano di Konrad Fiedler, gli Aforismi sull'arte tradotti da Rossana Rossanda e pubblicati a Milano nel 1945 da Alessandro Minuziano [FIEDLER 1945].

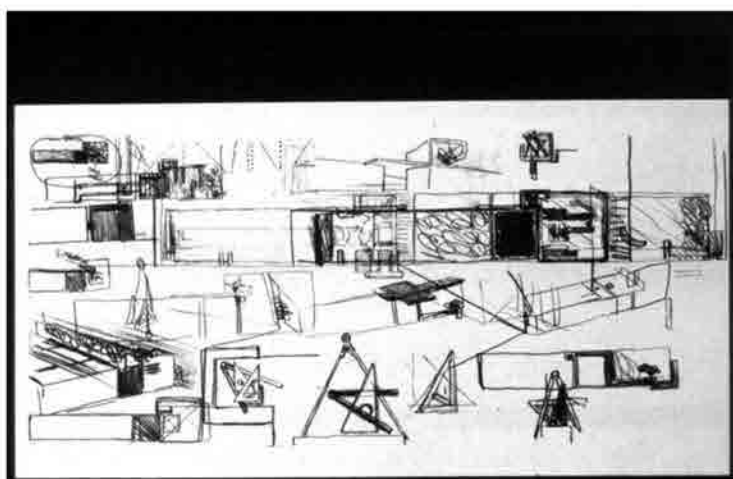
Consideravo l'architettura un'arte però, come dicevo, non la ritenevo un intrattenimento estetico, la pensavo come una forma di conoscenza, diversa da quella scientifica, ma altrettanto valida. Fiedler fu una rivelazione: distingueva l'arte come conoscenza, dall'estetica come scienza del bello. Mi consentiva di spiegare perché quella di Carlo Scarpa era un'arte, diversa da quella di tanti altri architetti che era invece un'estetica [LOS 1967]. Le riflessioni di Fiedler sull'architettura provengono dal pensiero di Gottfried Semper e questo fa comprendere come il linguaggio figurativo proposto da Fiedler si riferisca al pensare incorporato nelle pratiche artigiane [FIEDLER 1954]. L'arte, per conoscere deve implicare pensieri che, a loro volta presuppongono l'esistenza di un linguaggio, di un sistema simbolico. L'arte figurativa, in particolare, doveva basarsi su un pensare per figure. L'idea di Fiedler consisteva nella possibilità di costruire una specie di 'critica della ragione figurativa' per mostrare il modo caratteristico di conoscere del linguaggio figurativo. In questo caso essa non è più l'oggetto della conoscenza, ma ne diventa il sistema cognitivo che la rende possibile.



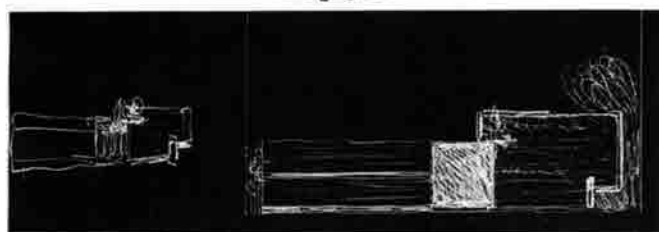
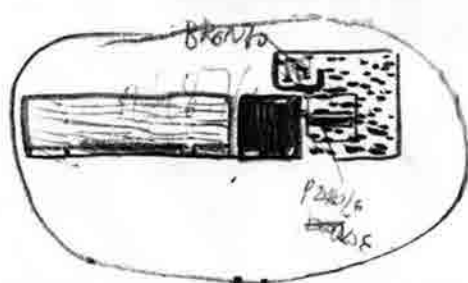
2-3.



4.



5.



6.

Progettare significa dunque avere una competenza architettonica compositiva (analoga, anche se diversa, alla competenza linguistica) per esplorare le potenzialità dei luoghi e delle istituzioni che si propongono di abitarli. Possedere una competenza architettonica è perciò una condizione preliminare del progetto non il suo obiettivo. Conosciamo architettonicamente un determinato contenuto, non l'architettura intesa come contenuto dell'atto conoscitivo progettuale. È seguendo questa via che sono arrivato dopo Fiedler e Semper anche a Warburg, e alle ricerche di Amburgo, alle forme simboliche di Cassirer e all'iconologia di Panofsky. Anch'essi distinguevano l'arte dall'estetica, che esorcizzava il potere delle immagini eliminandone la referenzialità, il contenuto, quindi anche l'apporto cognitivo. Vedevo anche nel loro lavoro quelle esplorazioni sul pensare per immagini che riconoscevo nelle pratiche progettuali di Carlo Scarpa.

L'altro modo di esorcizzare le immagini consiste nella loro storicizzazione, nel disporle in un tempo passato, fuori dal contesto presente. Così viene rimosso dalle immagini quel 'demone della memoria' che agita proprio le questioni poste dal gruppo di Amburgo [FERRETTI 1984]. In questo senso Warburg affronta un tema profondamente attuale per la cultura architettonica, la transizione dalla tradizione alla storia. Siamo ancora alle prese con quella rete concettuale che distingue la teoria/storia dell'architettura di Leon Battista Alberti, Filippo Brunelleschi, Francesco di Giorgio Martini, Andrea Palladio, dalla storia/teoria dell'architettura moderna da Sigfried Giedion, a William Curtis. Mentre i primi esplicitano un sistema compositivo in uso nelle architetture del sistema classico per gli architetti loro contemporanei, operando come custodi della 'lingua', gli altri accertano mediante strumenti scientifici la verità dei fatti storici attinenti l'architettura, senza valorizzare una qualche architettura.

La tradizione è dentro la cultura, è selettiva e – come l'evoluzione – cumulativa, esplicita un valore, è dunque una comunicazione performativa; la storia è invece esterna alla cultura che rappresenta, è oggettiva e imparziale, è perciò una comunicazione locutiva, descrittiva. Il viaggio in America di Warburg esplora quella dimensione dell'arte prossima all'antropologia che è conoscitiva, non quella vicina all'estetica che l'anestetizza. Le sue ricerche si pongono le questioni del senso, dei sentimenti e del loro ruolo nell'arte, nella memoria e nel gesto. La tradizione alimenta la memoria, è memoria attiva, la storia sostituisce le indeterminazioni e le soggettività mnemoniche con l'oggettività scientifica dei fatti accertati.

La peculiarità delle ricerche storiche, non riducibili alle scienze della natura, farà emergere un ambito di studi che prenderà il nome di "scienze dello spirito". Ma le scienze della cultura, originate dal pensiero di Giambattista Vico, costituiscono, credo, l'esito più felice delle ricerche svolte ad Amburgo da Warburg, Cassirer e Panofsky. È Scarpa che imprime nella porta dello IUAV il motto vichiano VERUM IPSUM FACTUM che spesso citava agli studenti. (fig. 2, fig. 3) La ricerca del vero per lui si identifica col fare, e in quel fare ha in mente quel pensare per immagini che è il disegno di progetto. La straordinaria memoria visiva di Scarpa era continuamente esplicitata nelle figure dei suoi disegni e pure nella loro disposizione. Mentre disegnava, commentava continuamente questi riferimenti alle immagini richiamate dal sistema simbolico che usava e le immagini suscitavano gesti, comportamenti, riconoscibili. L'idea di Ernst Cassirer dell'uomo come *animal symbolicum*, che richiama La filosofia delle forme simboliche, ma si trova nel suo, *Saggio sull'uomo* (pubblicato quindici anni dopo), mi pare fondamentale [CASSIRER [1923-29] 1961 e CASSIRER [1944] 1971]. Il simbolo congiunge sempre ciò che abbiamo davanti, presente, segno concreto, e ciò che viene evocato, che è assente. Questa relazione tipica del linguaggio, ma anche di tutti gli altri sistemi simbolici, della semiotica, della sematologia [BUHLER 2011], della semiologia, ecc., contraddistingue anche l'arte. Una intelligente allieva di Cassirer (e sia pure indirettamente anche di Warburg), Susanne K. Langer definisce l'arte come "forma simbolica del sentimento". Questo di Cassirer, Warburg e Panofsky mi pare l'ambito più produttivo della cultura filosofica che ha meditato sull'arte. Aby Warburg praticava un metodo che sarà esplicitato da Erwin Panofsky con l'Iconologia, ma è proprio lui a usare per primo questo termine. La distinzione tra iconologia e

iconografia potrebbe far pensare alla distinzione tra il linguaggio figurativo (l'iconologia) e i suoi contenuti/figure (l'iconografia), tra il segno e il suo referente. Esso arriva fino a noi attraverso quell'incontro fra filosofia analitica e pragmatismo che presenta l'opera di Nelson Goodman [GOODMAN (1968) 1976]. La sua teoria dei sistemi simbolici si richiama direttamente alla filosofia delle forme simboliche di Cassirer – ne rappresenta una evoluzione.

Dopo la laurea nel 1964, cominciai a lavorare da Carlo Scarpa e, vendendolo al lavoro, feci la scoperta del pensare per figure in azione. Avevo seguito le sue lezioni in due corsi, uno di Disegno e l'altro di Architettura degli interni. Le sue correzioni dei progetti erano molto interessanti, ma non spiegavano mai come lui praticava il progetto. Quando mi chiese di diventare suo assistente ebbi subito l'idea di preparare un libro dove esplicitare il suo processo progettuale mediante il disegno-pensiero, sia dal punto di vista teorico che pratico. Così nel 1967 quando diventai professore del primo corso di Architettura degli interni (il secondo lo teneva Scarpa stesso) pubblicai per gli studenti del corso *Carlo Scarpa Architetto Poeta* con la Cluva, l'editrice universitaria dello IUAV. Il libro – che mostrava il pensare per figure di Scarpa, nel progetto per l'ingresso dell'università ai Tolentini, progetto che avrei in seguito realizzato nel 1984 – venne distrutto nel giro di tre mesi per lo scandalo politico sollevato da un libro di sola architettura, con diverse pagine in cui le figure comunicavano direttamente, pure senza didascalie. (fig 4, fig 5, fig 6) Un anno fa la Cluva mi ha chiesto di ripubblicarlo, ma l'iniziativa è tuttora in attesa di finanziamenti.

In quel libro (che nel momento della sua pubblicazione era il primo libro sull'architettura di Carlo Scarpa) come pure nelle ricerche successive, il mio lavoro consisteva, dentro e fuori l'Università, nel ricostruire l'architettura come sistema simbolico, come linguaggio. Fino al XVIII secolo la tradizione architettonica classica, diversamente dalle altre culture dell'architettura, proponeva due durate per le costruzioni, la durata dell'opera e quella del suo sistema compositivo, della sua lingua. Per questo il sistema classico è stato insegnato per secoli e ha avuto la sua teoria che ne consentiva la riproduzione.

La cultura moderna divide il progetto (come opera e come processo) in due ambiti: quello ingegneristico e quello estetico. Gli stili che durano ancora emergono da questa divisione, riguardano appunto l'estetica, indifferenti all'ingegneria.

Fino alla metà del secolo scorso molti credevano che quella divisione si potesse comporre, che tutta l'architettura potesse essere integrata in una scienza, in una *'building science'* comprendente anche i linguaggi formali, intesi come *'shape grammars'* [STINY 1980]. Queste ricerche svolte da Lionel March e George Stiny prima a Cambridge UK nel Martin Centre e poi alla UCLA a Los Angeles USA, restano comunque – per quanto interessanti – fuori dalla semantica, dai contenuti dell'architettura (dai caratteri costruttivi, distributivi, formali e ambientali), non possono quindi comprendere quelle operazioni che gli ingegneri svolgono nel progetto architettonico.

Penso che questa impossibile integrazione tra ingegneria ed estetica comporti la decisione di adottare un'altra via: l'integrazione che non è riuscita a essere scientifica può essere artistica. Per questa via ho sviluppato una *'grammatica tipologica'* che riconnette la nuova architettura alla sua tradizione classica, alla sua teoria sviluppata dai trattatisti, senza naturalmente rinunciare a tutte quelle conoscenze scientifiche sviluppate dall'ingegneria negli anni recenti [LOS, PULITZER 1998, pp. 50-70].

Aby Warburg rappresenta una transizione fondamentale per il pensare mediante immagini, ma Warburg è stato in qualche modo distratto dai suoi successori, soprattutto da Ernst Gombrich, autorevole direttore del Warburg Institute a Londra. Questi, grande divulgatore, sposta il discorso di Warburg dal linguaggio alla psicologia. Una confusione che dura anche oggi, ma che sarebbe necessario superare in modo chiaro e definitivo.

In gioco nell'estetica psicologica vi è il rappresentazionalismo. Siamo sempre nella credenza che il mondo preesista alle immagini che lo rappresentano. Una conversazione figurativa richiede invece un sistema simbolico condiviso da una comunità simbolica che ne adotti i codici e lo renda operante. Non so quanto questo sia possibile nella cultura attuale e certo non penso che possano determinarlo queste mie riflessioni. Credo che sia comunque interessante

intraprendere criticamente questo processo come una opportunità, un mondo possibile.

English Abstract

I think that today architecture looks like a sleeping beauty, dealing more with aesthetic entertainment than with knowledge, or understanding. The sleeping status is due to the combination of engineering and aesthetics which typify the current architecture. Both these design practices assess in different ways the validity of the generated solutions. But the present architectural design lacks a mean for generating hypothetical solutions before their assessment. Designers pursue them by aesthetic inspirations, or through previous experiences not – as in the past – by means of a symbolic system, of an architectural language. Their type images have no reference (apart from themselves) neither a grammar to compose inferences. An architectural knowledge, instead, should require both an architectural lexicon, made by issues/types with referents, and a grammar for getting propositions, architectural inferences.

The Warburg researches could offer some useful tools for building image lexicons with referents and compositions of such images to compose the poster propositions, dealing with the history of classic tradition, based on the map of the western memory types (images, myths, symbols, statements, etc.) The Carlo Scarpa's treatment of drawings, as a way of thinking, carries him to play with them, and with their referents, to compose propositions which aim to understand the site characteristics and the institutional activities that inhabit the under construction buildings. The architectural understanding of the site and of the institutional behaviors cannot be replaced by other knowledge means, it is unique. Therefore we need to reconstruct, by an image thinking, a typological symbolic system for composing architectural inferences. When designing an architect has to give and take reasons as a social architectural practice, but to do it he should develop an inferentialist semantics, that requires a symbolic paradigm of images.

Riferimenti Bibliografici

BINSWANGER 2005

L. Binswanger, *La guarigione infinita. Storia clinica di Aby Warburg*, a cura di Davide Stimilli, Milano 2005

BUHLER 2011

K. Buhler, *Theory of Language*, Amsterdam 2011

CASSIRER (1923-29) 1961

E. Cassirer, *La filosofia delle forme simboliche*, tr. it. Eraldo Arnaud, Firenze 1961

CASSIRER (1944) 1971

E. Cassirer, *Saggio sull'uomo: introduzione ad una filosofia della cultura umana* (1944), trad. it a cura di C. d'Altavilla, Roma 1971

FERRETTI 1984

S. Ferretti, *Il demone della memoria. Simbolo e tempo storico in Warburg, Cassirer, Panofsky*, Milano 1984.

FIEDLER 1945

K. Fiedler, *Aforismi sull'arte*, Milano 1945.

FIEDLER 1954

K. Fiedler, *Über Wesen und Geschichte der Baukunst*, an English translation ed. by Carolyn Reading Hammer, *On the Nature and History of Architecture*, with notes by Victor Hammer, Lexington, KY 1954

GOODMAN (1968) 1976

N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, a cura F. Brioschi, Milano 1976

LANGER (1953) 1965/1975

K. S. Langer, *Feeling and Form. A theory of Art developed from 'Philosophy in a New Key'*, New York, 1953, trad. it. di Lia Formigari, *Sentimento e forma*, Milano, 1965/1975

LOS 1967

S. Los, *Carlo Scarpa Architetto Poeta*, Venezia 1967

LOS 1969

S. Los, *Mandala, linguaggio figurativo per la trasformazione dei sistemi ambientali*, Vicenza 1969

LOS, PULITZER 1998

S. Los, N. Pulitzer, *I caratteri ambientali dell'architettura*, Trento 1998

STINY 1980

G. Stiny, *Introduction to shape and shape grammars*, in "Environment and Planning B: Planning and Design", 7 (1980), London 1980, pp. 343-351

BARNABA MAJ

Naufragio come codice iconologico Abbozzo di una tavola à la Warburg



1. Anonimo Fiorentino, *Naufragio della nave di Ulisse*, 1390 circa



2. W. Turner, *Shipwreck of the Minotaurus*, 1793



3. J. L. T. Géricault, *Le Redeau de la Méduse*, 1814

Nel prezioso quanto concettualmente denso *Brief von Fritz Saxl an den Verlag B. G. Teubner*, documento pubblicato in *Der Bilderatlas. Mnemosyne*, di Aby Warburg [WARNKE 2008, pp. XVIII-XX], c'è una mirabile sintesi non solo dei motivi ispiratori delle Tavole di Warburg ma anche del senso complessivo di questo grandioso progetto. Nel definire tale senso e la sua portata anche dal punto di vista *begriffsgeschichtlich* – termine che anticipa il nome con cui verranno riassunti negli anni cinquanta i programmi di ricerca storica convergenti di Erich Rothacker, Reinhart Koselleck e Hans Blumenberg – Saxl insiste naturalmente sulla centralità del Rinascimento italiano, sulla “lotta” fra immaginario nordico e immaginario meridionale e sulle trasfigurazioni (anche trasmissioni) dell'antico. Ma mette anche in luce che il progetto-Warburg mira a restituire nel profondo le forme della vita in movimento e le forme di pathos che l'accompagnano ed esprimono. Il che ha una corrispondenza con l'idea aristotelica dell'uomo come essere desiderante. E il desiderio è la radice del movimento. D'altra parte, l'antica coppia metafisica *stasis-kinesis* è un trasversale, che va dal pensiero greco delle origini – arcaico, se si preferisce – alla riflessione sulla moderna tecnologia e sulle sue applicazioni, che coinvolgono i concetti di velocità e poi di accelerazione. Una direzione del desiderio è anche la *curiositas* o *Neugierde*, movimento dello spirito umano che giustamente Hans Blumenberg pone alla base della modernità [BLUMENBERG 1992].

In questa direzione, proprio il tema del naufragio o *Schiffbruch* è sintomo di un passaggio o soglia epocale (*Epochenschwelle*). L'autore è niente meno che Dante. Il protagonista è niente meno che Odisseo, l'eroe che anticipa l'uno, nessuno e centomila di Pirandello e quindi non può

che essere legato al mare, alla navigazione e alle tempeste provocate da Poseidone, il dio nemico che lo fa naufragare e ne provoca il fortunoso approdo nell'isola dei Feaci in un soggiorno da cui, secondo l'immaginosa teoria di Hannah Arendt [ARENDT 1999], ha origine la stessa idea della storia umana. Odisseo è qui in una delle sue più grandiose metamorfosi: l'Ulisse dantesco è un eroe condannato dalla sua *curiositas* a un oscuro e disperato naufragio. "De' remi facemmo ali al folle volo" (Inferno, XXVI, 125) è una perfetta esemplificazione non solo dell'ideale medievale della *metaphora antistropha* [RAIMONDI 2008], cioè di una metafora basata sull'analogia aristotelica a quattro termini fra loro reversibili – matrice dei quadrati costruiti dalla poetica di Ludovico Castelvetro –, ma anche dei limiti che la concezione del mondo medievale poneva appunto alla *curiositas*. Non stupisce, quindi, che nel suo programma di ricerca metaforologica Blumenberg si sia concentrato anche sul tema del naufragio, identificato fra le metafore originarie e fondanti dell'esistenza umana [BLUMENBERG 2001]. Nella prospettiva *begriffsgeschichtlich* applicata alla storia del pensiero filosofico c'è, in questa ricostruzione, un dispositivo *à la Warburg* ma con un angolo visuale "discontinuista", in cui sembra potersi riconoscere una certa influenza di Walter Benjamin. Notoriamente Blumenberg parte dalla celebre immagine lucreziana del naufragio con spettatore (De rerum natura II, 1-4):

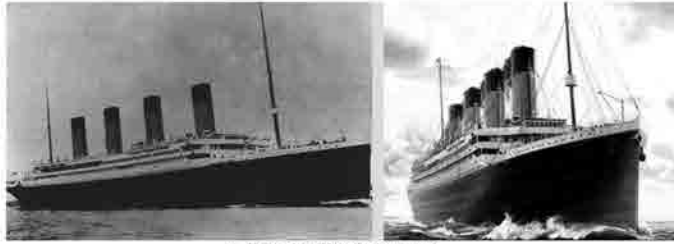
Suave, mari magno turbantibus aequora ventis,
e terra magnum alterius spectare laborem;
non quia vexari quemquamst iocunda voluptas,
sed quibus ipse malis careas quia cernere suave est.

E lo fa per delinearne tutte le trasformazioni concettuali, fino all'annullamento della separazione fra spettatore e naufragio come tratto tipico e costitutivo della modernità.

Tuttavia la costruzione di un codice iconologico del naufragio sembra percorrere vie piuttosto diverse dalla storia interna della *Daseinsmetapher* descritta da Blumenberg. Ne è già un sintomo il fatto stesso che l'episodio dantesco del naufragio di Ulisse non gode di una ricca illustrazione. Alla fine spicca ancora l'immagine dell'Anonimo fiorentino, dipinta intorno al 1390 (fig. 1). La parte alta del quadro suggerisce ancora l'idea del vortice, da sinistra verso destra, in cui fluttuano teste senza corpo in una curiosa posizione simmetrica, che forma un triangolo con l'albero spezzato, centro del quadro e in definitiva unico motivo iconografico che suggerisce l'idea di naufragio, evidentemente già accaduto, se l'onda appare ormai di riflusso e tutta la parte bassa, in cui appaiono anche pesci morti, mostra un mare che si va acquietando. Forse per una reminiscenza del celebre episodio di Odisseo e le sirene, alla base dell'albero spezzato è abbozzata una figura umana che vi si appoggia. È fin troppo facile constatare la distanza da un dipinto quale *Shipwreck of the Minotaurus* (fig. 2), realizzato circa quattro secoli dopo (1793) da William Turner e considerato un archetipo assoluto della pittura di naufragi, citato in genere in coppia con il posteriore (1818) e celeberrimo *Le Radeau de la Méduse* di Jean Louis Théodor Géricault. Da un punto di vista strettamente formale, sia compositivo che plastico, questo dipinto (fig. 3) a lungo indagato anche da Peter Weiss [WEISS 1988] è tutto fuorché "rivoluzionario", tanto corposa ed evidente è l'ispirazione dalla statuaria classica greca. Per questa ragione, l'accoppiamento Turner-Géricault andrebbe sciolto, poiché agisce in effetti in Turner una *sensiblerie* romantica che appare estranea al classicista Géricault.



4. Gentile da Fabriano, *San Nicola salva una nave da un naufragio* (dal Polittico *Quaratesi*), 1425



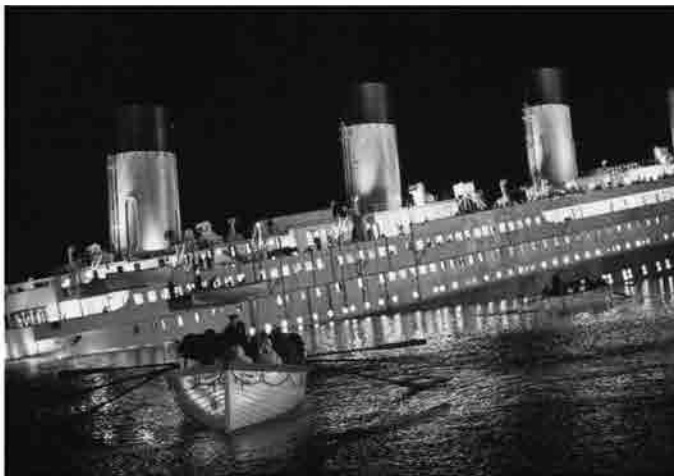
5. Foto del Titanic in mare

6. Il Titanic "illustrato"



7. Prima pagina de "Il Secolo"

8. Il naufragio del Titanic visto da A. Beltrame



9. Il Titanic già inclinato dal film di J. Cameron, 1997

Ma il nostro scopo non è ricostruire il codice attraverso la storia delle metamorfosi di questo motivo iconografico. Allo stesso ruolo dello spirito romantico arriveremo per altra via. Come si accenna nel titolo, ciò che tentiamo è un esperimento *à la Warburg*, ove il punto di partenza è costituito da un episodio moderno di naufragio, cioè dall'episodio che costituisce per antonomasia il paradigma stesso del naufragio nell'epoca della prima modernità tecnologica: il Titanic. Cercheremo di dimostrare che si tratta di una storia che ubbidisce a un codice mitologico, poiché vi si narra di vicende di guerra fra titani e giganti e della vendetta del dio del mare che punisce una *hybris* dell'uomo. Una storia che tuttavia fa emergere una nuova potenza. Ma non potremmo procedere senza accennare a un altro sfondo e a un altro codice mitico – *The Great Code*, secondo la definizione di Northrop Frye [FRYE 1986] –, cioè alla *Meistererzählung*

di Genesi 1, 1-10. La citiamo nella stupenda versione di Martin Luther:

1 Am Anfang schuf Gott Himmel und Erde. 2 Und die Erde war wüst und leer, und es war finster auf der Tiefe; und der Geist Gottes schwebte auf dem Wasser. 3 Und Gott sprach: Es werde Licht! Und es ward Licht. 4 Und Gott sah, dass das Licht gut war. Da schied Gott das Licht von der Finsternis 5 und nannte das Licht Tag und die Finsternis Nacht. Da ward aus Abend und Morgen der erste Tag. 6 Und Gott sprach: Es werde eine Feste zwischen den Wassern, die da scheide zwischen den Wassern. 7 Da machte Gott die Feste und schied das Wasser unter der Feste von dem Wasser über der Feste. Und es geschah so. 8 Und Gott nannte die Feste Himmel. Da ward aus Abend und Morgen der zweite Tag. 9 Und Gott sprach: Es sammle sich das Wasser unter dem Himmel an besondere Orte, dass man das Trockene sehe. Und es geschah so. 10 Und Gott nannte das Trockene Erde, und die Sammlung der Wasser nannte er Meer. Und Gott sah, dass es gut war [DIE BIBEL 2006].

Sia la differenza fra i verbi che la stessa successione narrativa rivelano il fatto più volte notato e tuttavia sempre sorprendente che la creazione sembra presupporre l'esistenza dell'acqua, per cui è grazie all'azione di separazione fra le acque che ha luogo la separazione fra terra e cielo e poi grazie a un'azione di raccolta delle acque ha luogo la separazione fra terra e mare. In altre parole, l'origine delle acque e quindi del mare rimane oscura. I due verbi creativi *schaffen* e *sprechen* non si riferiscono alle acque e al mare.

Fin dall'origine, dunque, il mare è una potenza oscura. Ma né l'iconologia cristiana, come nel caso del magnifico pannello del polittico di Gentile da Fabriano che illustra un importante episodio della vita di san Nicola di Bari (fig. 4), né i grandi dipinti di naufragio sopra citati sono in grado di catturare la natura mitica e teologica di questa potenza. A rivelarla è stato appunto l'episodio del 15 aprile 1912: un grande transatlantico salpato da Southampton alla volta degli Stati Uniti incontra nella notte un iceberg. L'urto non è frontale ma laterale. L'effetto è quello di una scatoletta aperta lateralmente. Per la storia e le implicazioni che qui ci interessano rinviando al capitolo relativo di un saggio di Stephen Kern [KERN 2007]. Usando in maniera molto libera una linea di ricerca di Hermann Usener [USENER 2008], partiamo dal nome *Titanic* e dall'immagine (fig. 5). La foto della nave in mare è già la base della sua illustrazione pittorica (fig. 6). La foto di un giornale italiano dopo il naufragio sceglie il tagliente profilo frontale, quasi a evocare una prua che sembra(va) in grado di spezzare il ghiaccio (fig. 7). L'illustrazione del celebre Achille Beltrame è già narrativa, la nave è tremendamente inclinata e i supersiti sulle scialuppe volgono disperatamente le braccia verso di essa (fig. 8). Il gesto ricorda il dipinto di Géricault, rispetto al quale la massa oscura della nave che affonda nella sua spaventosa inclinazione (una delle scene clou del film di James Cameron, spettacolare occasione mancata rispetto alla portata mitologica della storia, (fig. 9) ha preso il posto dell'onda minacciosa collocata alla destra della zattera. Si potrebbe chiamare in causa la storia dei film sul naufragio del Titanic ma le varianti sul tema non finirebbero più. Qui non è rilevante.

La domanda essenziale è la seguente: che cos'era il Titanic e che cosa è accaduto nella struttura profonda di questo naufragio, tale da renderlo il paradigma? La risposta: si tratta di una storia mitica, che ha per sfondo la potenza oscura del mare. Guardando ai motivi ispiratori del *Bilderatlas* di Warburg, si potrebbe parlare di titanomachie e gigantomachie. Quanto al procedimento, la nostra tavola presenterebbe qualche affinità con la sorprendente *Tafel 78: Kirche und Staat. Geistliche Macht unter Verzicht auf weltliche* [WARNKE 2008, 130-131] che comprende la foto ufficiale della firma dei Patti lateranensi dell'11 febbraio 1929, le foto della precedente ratifica dei Patti stessi, la riproduzione del primo telegramma inviato dal Papa Pio XI al Re Vittorio Emanuele III (la didascalia indica erroneamente Vittorio Emanuele II) dalla nuova stazione del telegrafo della Città del Vaticano, la foto della visita del Cardinale Arcivescovo Maffei allo stabilimento FIAT a Torino nel giugno 1929. Non sappiamo quanto sia intenzionale l'oggettiva ironia del titolo, che rovescia il significato storico dei Patti Lateranensi, dato che il riconoscimento dello stato fascista da parte della Chiesa implicava nel profondo la riaffermazione del primato politico-teologico della chiesa stessa. Ciò che qui ci interessa è tuttavia la semplice analogia del motivo ispiratore, che potrebbe essere definito come il rapporto fra potenze (*Mächte*), esattamente come nel titolo di Warburg.



10. Immagine del naufragio dell'Andrea Doria (25 luglio 1956, ore 23:10)



11. Fotogramma da *Fog* di J. Carpenter, 1980

Già dalla breve sequenza di immagini sopra indicate risulta evidente che questa nave corrisponde al suo nome, cioè è un 'Titano del mare'. Che cos'è un Titano abbattuto è quanto mostra una foto dell'*Andrea Doria*, un altro Titano del mare di nuova generazione, presa dall'alto nel momento altamente patetico della sua agonia (fig. 10). In questo caso ebbe un ruolo determinante la nebbia. Il particolare è essenziale, poiché vedremo che il ghiaccio e la nebbia hanno una provenienza iconografica comune. Anche se meno noto e comune di quello del ghiaccio, infatti, il ruolo della nebbia non è meno determinante. Per mostrarlo, con un salto indubbiamente vertiginoso ricorriamo all'immagine di un film horror di John Carpenter, che porta proprio questo titolo: *The Fog* (fig. 11). Aperto da una citazione poetica da Edgar Allan Poe (che con *Una discesa nel Maelström* ha peraltro scritto uno spaventoso racconto di mare), il film si basa su simmetrie numeriche. Il paese californiano di San Antonio Bay si appresta a festeggiare il centenario della fondazione (1880-1980). Ma accadono fatti strani. In mare sparisce un peschereccio, avvolto in una nebbia che si appresta a raggiungere la costa. Padre Malone scopre un diario del nonno, da cui risulta che sei cospiratori del paese fecero intenzionalmente naufragare fra gli scogli della costa una nave con a bordo un gruppo di lebbrosi, allo scopo di impedire che si stabilissero in una colonia vicino al paese. Il successo era

stato doppio: non solo la nave era naufragata, ma nel relitto era stato trovato anche un carico d'oro. Un tale delitto ha portata quasi 'teologica' e l'immagine mostra appunto come una gigantomachia il gruppo di lebbrosi che 'ritorna', per vendicarsi esattamente dopo cento anni e colpire esattamente sei persone, il numero dei cospiratori del passato. Ritornano nella nebbia e lo spazio non a caso è quello di una chiesa.



12. C. Monet, *Les falaise à Etretat*, 1885



13. C. Monet, *Grosse mer à Etretat*, 1868-69



L'ÉCUEIL

14. F. N. Chiffart, *L'Écueil* (ill. da V. Hugo, *Les Travaillleurs de la mer*), 1866



15. *Le Bateau Vision* disegno di V. Hugo

Anche nel romanzo del 1941 *Ritourneranno* di Giani Stuparich [STUPARICH 2009], uno fra i più importanti della letteratura italiana sulla Prima guerra mondiale, si dice che da un punto più alto in montagna la massa della nebbia appare come un mare, in cui guglie e vette assumono la forma di scogli. Gli scogli sono giganti del mare, come gli impressionanti faraglioni di origine vulcanica di Acitrezza, sfondo della narrazione dei Malavoglia (certamente un romanzo di naufragio), per non parlare degli spaventosi scenari della costa irlandese occidentale. Ma in proposito è interessante confrontare due celebri dipinti di Claude Monet, legati al suo soggiorno a Étretat, paese dell'Alta Normandia (figg. 12-13). Nei due dipinti il punto roccioso (Les Falaises) della costa è palesemente lo stesso, visto da sinistra e poi da destra (poiché il mare sta a nord: visto da occidentale e da orientale). Segno di riconoscimento: l'arco naturale aggettante scavato nella pietra. Il tono quasi idilliaco della prima immagine mette ancora più in luce a contrasto la potenza delle due masse rocciose. Per ragioni di prospettiva, nel secondo dipinto lo scoglio non appare e il promontorio roccioso a sinistra è più distante. La memoria lucreziana è evidente, anche se il gruppo di spettatori che guarda lontano non sembra tanto scorgere alcun naufragio, quanto piuttosto 'cercarlo'. Qui, protagonista assoluto è il mare. In termini estetici è il sublime, ciò che obbliga a inclinare lo sguardo. Un significativo esempio del ruolo degli scogli è l'illustrazione di François-Nicolas Chiffart (fig. 14) al romanzo del 1866 di Victor Hugo *Les Travailleurs de la mer*, scritto in omaggio all'isola di Guernesey [HUGO [1866] 2007] – anch'essa legata alla Normandia – ove Hugo si trovava nel periodo di esilio. A questo periodo sembra risalire un disegno di Hugo stesso, variante di naufragio quasi sul modello del vascello fantasma (fig. 15).



16. C. D. Friedrich, *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, 1818



17,18. C. D. Friedrich, *Schiff im Eismeer*, 1798 e *Das Eismeer*, 1823-24



19. Foto del tre alberi Endurance, 1914-17

Utilizzando slittamenti metaforici nello stile di Elias Canetti [CANETTI 2010] ma di chiara ispirazione shakespeariana (Macbeth: “una foresta che si muove”) si può allora dire che le possenti navi sono ‘Titani del mare’ e un iceberg come nel caso del Titanic è un ‘gigante del mare’ ovvero uno ‘scoglio che fluttua’. Ma cos’altro può esserci dietro o sotto la potenza del mare se non una possente divinità in grado di scatenare i venti e sollevare le acque come montagne (quanto alla scala di questa furia basta affidarsi al racconto *Typhoon* del comandante Joseph Conrad), nome mitologico della sua potenza oscura? Nebbia come mare (e guglie come scogli), naufragio nei ghiacci e visione dei ghiacci sono motivi iconografici tutti presenti nella pittura di Caspar David Friedrich, il rappresentante più estremo e paradigmatico della *sensiblerie* romantica. Il primo riferimento è *Der Wanderer über dem Nebelmeer* del 1818 (fig. 16), talmente celebre da non richiedere commento. Gli altri due sono *Schiff im Eismeer* (fig. 17) e il molto più tardo *Das Eismeer* (fig. 18). I biografi dell’artista spiegano la sua ossessione angosciata per il ghiaccio con la morte di un fratellino mentre pattinava sul ghiaccio (motivo che torna nell’episodio *Dekalog jeden* del 1988 di Krzysztof Kieslowski) e che i due dipinti dei ghiacci si riferiscono a fallite esplorazioni artiche. Il confronto fra il dipinto del naufragio del 1798 e la foto del tre alberi *Endurance* (fig. 19) che dette il nome allo Imperial Transarctic Expedition (1914-1917) è alquanto impressionante. Ma il punto essenziale da osservare è che la scena del primo quadro mostra la nave ormai inclinata, dopo essersi bloccata contro la massa dei ghiacci, mentre nel secondo quadro appare chiaro che il ghiaccio ha incorporato la nave stessa. Così la seconda immagine stabilisce una sequenza con la prima. La lotta dei titani è finita con la sconfitta.

Trasferito nel contesto storico del 1912 questo intreccio iconografico subisce una metamorfosi. La millenaria battaglia antropologica per la conquista degli elementi naturali ha conosciuto un'accelerazione improvvisa. Il citato volume di Kern [KERN 2007] racconta una parte di questa storia. Il motivo spaziale del dipinto *Der Wanderer* sembra trovare un equivalente nella poesia di Rainer Maria Rilke citata da Hannah Arendt a proposito del tempo che, dice il testo, pare avere trovato rifugio sotto le stelle sulle cime dei monti ma è talmente incalzato dal nuovo ritmo della vita degli uomini, spinto alla conquista della potenza della natura, che scende a valle cercando rifugio nel (baudelaireano: questa è una nostra aggiunta) cuore degli uomini (commento collaterale: malgrado Einstein, circa il tempo umano Agostino non è mai stato superato). E proprio il tempo è il fattore chiave. Grazie a un prodigioso periodo di sviluppo, la tecnica moderna – che è tutt'altro che un sapere secondario ma ha al contrario un intreccio complesso con la scienza – è entrata in un processo di crescente accelerazione. L'esito di questo processo storico è la formazione di una potenza tecnologica che ha condotto alla conquista di tutti gli elementi: terra, fuoco, acqua e aria. Il transatlantico *Titanic* era un simbolo di questo processo e per questa ragione è diventato una matrice iconologica. Ma dietro questa iconologia c'è l'acuta sensibilità romantica di Friedrich. Nel commentare in modo durissimo l'accaduto, l'ex comandante Conrad non ebbe la minima esitazione: "sciagurati, volevate battere il record di velocità dell'attraversamento dell'Atlantico e avete percorso una rotta troppo a nord. In altre parole, non avete avuto misura, siete stati colpevoli di *hybris*". In termini teorici ciò ricorda la posizione di Benjamin, quando nel *Passagenwerk* commenta *Le Paysan de Paris* di Louis Aragon, criticando la sua fretta nel costruire una "mitologia del moderno" [TIEDEMANN 2000]. Anche il *Titanic* è stato vittima di un'affrettata mitologia del moderno, cui tuttavia ha dato un impulso decisivo. La nave inaffondabile incontra nella notte lo scoglio che cammina, la montagna di ghiaccio, che lo lavora ai fianchi per farlo crollare, come nella boxe. Nei particolari anche molto sfortunati dell'episodio, come la chiusura degli apparati della nave più vicina che non può quindi ricevere l'SOS del *Titanic*, c'è tutta l'ambivalenza antropologica verso la nuova potenza tecnologica, in una gamma che va dall'incomprensione della sua portata (anche distruttiva) all'eccesso di fiducia (lo scarso numero di scialuppe di salvataggio). Friedrich esprime la precoce angoscia romantica verso l'incipiente modernità. Il naufragio del *Titanic* richiama potenze dell'antica mitologia ma è anche un *index* della necessità di riflettere sulla nuova potenza che si è affacciata, una nuova mediazione fra uomo e natura che si rovescia in potenza padronale – *Master, Herr* – in un'inedita versione della dialettica hegeliana servo-padrone.



20. Due fotogrammi dal film *Metropolis*, 1927



121. P. Bruegel der Alte, *La grande Torre di Babele*, 1583

Se tutto ciò ha un qualche fondamento, la conferma della formazione di un codice viene dalla parte finale del film che per antonomasia simboleggia questa fase culminante della prima, grande trasformazione tecnologica: *Metropolis* di Fritz Lang. Il repertorio di immagini ricavabili da questo film è sterminato. Particolarmente significativa l'immagine della cosiddetta Nuova Torre di Babele (fig. 20). L'omaggio a Pieter Bruegel der Alte (fig. 21) è evidente. Ma è essenziale notare che nella *Grande Torre di Babele* la costruzione è lambita dal mare. La nuova Torre di Lang è significativamente inserita in un contesto urbano che ricorda i meravigliosi progetti futuristi di Antonio di Sant'Elia. Le suggestioni americane della seconda immagine qui riportata non hanno bisogno di commento. Qualche anno prima, basandosi su semplici racconti di emigrati praguesi, nel secondo capitolo di *Amerika* Kafka aveva colto il senso di vertigine metropolitana dei grandi grattacieli americani. Tutto ciò sembra lontanissimo dalle immagini del mare, della nave e del naufragio. La verticalità dei palazzi suggerisce piuttosto una sfida verso l'aria e il cielo. Invece l'antico particolare della presenza del mare nel dipinto di Bruegel ci deve indurre in sospetto. Il codice costruttivo della metropoli in realtà sembra corrispondere alla prima stanza della poesia *Manche freilich* di Hugo von Hofmannsthal:

Manche freilich müssen drunten sterben
wo die schweren Ruder der Schiffe streifen,
andere wohnen bei dem Steuer droben,
kennen Vogelflug und die Länder der Sterne.

Per certi aspetti, questo testo sembra riferibile anche al differente destino dei viaggiatori del *Titanic*. Ma qui è la coppia *drunten/droben* che ci interessa, la coppia che indica il ponte e il 'sotterraneo' della nave. Nel film l'inondazione della parte sotterranea della città – memoria del Sintflut o diluvio universale – produce il naufragio della ribellione per evitare il naufragio della metropoli e della sua moderna organizzazione. Alludendo all'immagine della nave il codice costruttivo unifica qui il motivo del naufragio in una nuova combinazione, insieme iconologica e metaforologica. Ma ciò appunto conferma che per il suo innovativo carico mitologico il naufragio ha a che fare con la lotta fra una potenza nuova e una potenza antica, in cui è in gioco il destino dell'uomo. Ecco perché Sofocle ha legato la riflessione sull'essere dell'uomo al suo destino nel rapporto con le potenze della natura.

English abstract

The shipwreck has been illustrated as a literary and at the same time historical theme-issue by a wide iconography that this essay tries to build up as an iconological code according to the patterns suggested by the *Aby Warburg's Bilderatlas*. The different representations of the shipwreck are considered as the sign of a transition from an historical age to the other, as one can see looking at the first illustrations of Ulysses' figure from the Dante's *Inferno* in comparison to the great shipwreck paintings by Géricault or

Turner in the romantic age. This semiotic shift was explained by Blumenberg through the Lucretius' existence-metaphor called "shipwreck with spectators". But the way the essay goes along is quite different. Through the histories of the famous ships *Titanic* and *Andrea Doria* and through the analysis of a movie like Carpenter's *The Fog* and some paintings by Claude Monet and Caspar David Friedrich emerges the iconological code of a new technological power, which has deeply transformed the time-dimension and given rise to a new mythology. A new interweaving that is at work in the imagery of the famous expressionistic film *Metropolis* (1926) by Fritz Lang, that is a hidden case of shipwreck.

Bibliografia

ARENDT 1999

H. Arendt, *Tra passato e futuro*, Milano 1999

BLUMENBERG 1992

H. Blumenberg, *La legittimità dell'età moderna*, trad. it. di C. Marelli, Genova 1992

BLUMENBERG 2001

H. Blumenberg, *Naufragio con spettatore: paradigma di una metafora dell'esistenza*, Bologna 2001

BONOLA - RANCHIETTI 1997

W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Torino 1997

CANETTI 2010

E. Canetti, *Massa e potere*, Milano 2010

DIE BIBEL 2006

Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luthers, Stuttgart 2006

FRYE 1986

N. Frye, *Il grande codice. La Bibbia e la letteratura*, trad. di G. Rizzoni, Torino 1986

HUGO [1866] 2007

V. Hugo, *I lavoratori del mare*, trad. it. di G. Di Belsito e R. Prinzhofer, Milano 2007

KERN 2007

S. Kern, *Il tempo e lo spazio: la percezione del mondo fra Otto e Novecento*, trad. it. di B. Maj, Bologna 2007

MAJ 1994

B. Maj (a cura di), *Sul concetto della storia (1940) di Walter Benjamin*, "Discipline filosofiche", 1, 1994

RAIMONDI 2008

E. Raimondi, *Metafora e storia: studi su Dante e Petrarca*, Torino 2008

ROMANI 1978

L. Castelvetro, *Poetica d'Aristotele volgarizzata e sposta*, a cura di W. Romani, Roma-Bari 1978

SCHMITT 2006

C. Schmitt, *Il nomos della terra: nel diritto internazionale dello Jus Publicum Europaeum*, a cura di E. Castrucci, Milano 2006

STUPARICH 2009

G. Stuparich, *Ritornellanno*, Milano 2009

TIEDEMANN 2000

W. Benjamin, *I passages di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, Torino 2000

USENER 2008

H. Usener, *I nomi degli dei: saggio di teoria della formazione dei concetti religiosi*, Brescia 2008

WARNKE 2008

A. Warburg, *Gesammelte Schriften*, vol. II, parte I, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, a cura di M. Warnke, Berlin 2008

WEISS 1988

P. Weiss, *Die Ästhetik des Widerstandes*, Frankfurt am Main 1988

ANGELA MENGONI

Dalla giustapposizione alla correlazione: su fotografia e memoria in *Atlas* di Gerhard Richter

1. La domanda sulla possibilità, per l'arte del ventesimo secolo, di testimoniare eventi traumatici assegna al 'pensare per immagini' un ruolo cruciale ed investe la definizione del rapporto tra forme artistiche e memoria. Ciò proprio in virtù di alcuni tratti tipici del traumatismo, come la costitutiva dimensione di latenza che lo caratterizza e la conseguente impossibilità di pensare il rapporto memoriale rispetto all'evento in termini puramente rappresentativi.

La questione del trauma, in effetti, lungi dall'esaurirsi in investimenti tematici legati alla violenza e all'esperienza della dismisura, indica anzitutto un tipo di dinamica memoriale che implica temporalità complesse e paradossali. Si tratta di quella "memoria ferita" – come la definisce Paul Ricoeur [RICOEUR 2000, pp. 83-97] esplicitando la radice etimologica del termine 'trauma' – per la quale è paradossalmente impossibile garantire la distanza temporale e la non-aderenza tra il presente e l'evento passato ed operare così la riappropriazione di quell'evento in quanto 'ricordo'. Nel caso del traumatismo è proprio il percorso di perlaborazione¹ di 'ciò che è stato' ad essere impossibile, poiché qualcosa nell'evento originario – la dismisura dell'evento traumatico rispetto ad un soggetto che non è in grado di gestirlo e comprenderlo – ne ha impedito la gestione da parte del soggetto e dunque anche la collocazione stabile nel passato ed ha, piuttosto, prodotto una latenza, il 'vuoto' di un'esperienza mancata. In virtù di questa non-assimilazione, la memoria traumatica è una memoria che non ricorda ma ri-agisce, paradossalmente, nel presente un passato ancora pienamente attivo, quell'esperienza mancata che non cessa di ri-presentarsi sotto varie forme. L'evocazione, seppure sommaria, di questo 'dispositivo traumatico' a due tempi – che articola, in un inscindibile legame, l'evento originario e il suo ritorno differito – suggerisce il legame con alcune dinamiche della memoria collettiva che hanno profonde implicazioni storiche [RICOEUR 2000, pp. 152-163]. La memoria-ripetizione è infatti – dice ancora Ricoeur – una memoria paradossale, dove l'elaborazione che attraversa e 'percorre' il materiale psichico (*Durcharbeitung*) è rimpiazzata da dei "passaggi all'atto" che ripetono – seguendo il saggio di Freud (1914) cui lo stesso Ricoeur fa riferimento² – "sotto qualche aspetto" l'evento originario non assimilato, registrandone l'incessante irruzione nel presente e richiudendo così lo spazio-tempo necessario a quella memoria-ricordo capace di elaborazione che tanto sta a cuore a Ricoeur: "L'aderenza del passato al presente, il 'passato che non vuole passare', evocato da molti storici della contemporaneità, è un passato che abita ancora il presente, o piuttosto che lo ossessiona come un fantasma senza distanza. In linguaggio freudiano è il tempo della ripetizione" [RICOEUR 2004, p. 83].

La questione del trauma – più come modello temporale e semiotico che come meccanismo psichico in senso stretto – ha così assunto un ruolo importante nel dibattito estetico e storico-artistico relativo soprattutto all'arte della tarda modernità, divenendo la lente per esaminare i modi in cui le opere d'arte possono dare forma – ossia mettere in forma attraverso articolate strategie testuali – all'esperienza storica di un passato che 'infesta' il presente, vi si ri-presenta in virtù della sua impossibile assimilazione in quanto passato e ne impedisce la protensione progettuale verso il futuro.

Questa dinamica temporale complessa, che caratterizza il paradosso di una 'ripetizione' che ha luogo nel presente ma, al contempo, rinvia ad un evento passato che la produce, costringe sia la riflessione storica che quella estetica a confrontarsi con l'inadeguatezza di un modello temporale orientato e lineare per cogliere le forme dell'esperienza storica. Ma la questione del

trauma – subendo un vistoso ampliamento rispetto alla sua definizione strettamente psicanalitica, com'è evidente – è divenuta talvolta un concetto strategico per ripensare, più che il rapporto con il passato, il rapporto delle immagini con il 'reale' tout court, con quella porzione di esperienza che esse non cessano di riconfigurare. L'idea di "realismo traumatico" (*traumatic realism*) proposta da Hal Foster (1996) permette, ad esempio, di dar conto delle serigrafie delle *Death & Disaster Series* di Andy Warhol (1962-63), costituite dalla ripetizione di una medesima immagine più o meno tematicamente legata alla violenza (come negli incidenti stradali, o nella nota immagine di una sedia elettrica), come opere 'realistiche' non in senso mimetico-referenziale, bensì in quanto immagini-schermo capaci di rinviare a un reale che si dà paradossalmente come "incontro mancato", secondo la definizione lacaniana su cui Foster costruisce la sua argomentazione.

Foster, dunque, si serve della nozione di trauma e della relazione tra 'reale' (in quanto 'incontro mancato') e ripetizione – che 'scherma' e al contempo segnala quella latenza originaria – per elaborare la propria definizione di un realismo 'non mimetico'. Ed è nelle opere stesse che egli individua le strategie testuali capaci di significare il tratto di latenza che caratterizza la concezione del 'reale' in questa prospettiva. Si tratta di elementi che operano "meno attraverso il contenuto che attraverso la tecnica", dice Foster [FOSTER 1996, p. 134], che riguardano cioè non solo il livello figurativo e tematico dell'immagine, ma anche le strategie enunciative o, meglio, l'articolazione tra i due: dalla chiazza/strappo accidentale che nasconde il volto della vittima di un incidente d'auto (*Ambulance disaster* 1963), all'indifferenza del passante visibile sullo sfondo di un'altra scena di incidente in *White Burning Car III* (1963), una indifferenza la cui ripetizione nella serie di cinque immagini identiche diviene "esasperante". Questi elementi che talvolta consistono nella ripetizione di inquadrature identiche, talaltra pertengono, da un punto di vista semiotico, a marche che producono un effetto di ritorno alla situazione di enunciazione – come avviene con tracce accidentali o con effetti di sfocatura –, oppure ad una serie di altre operazioni che l'autore generalmente indica come "salti di registro", sarebbero altrettanti "equivalenti visivi dei nostri incontri mancati con il reale" [FOSTER 1996, p. 134]. Accanto ad uno shock che è suggerito tematicamente (un corpo inerte che fuoriesce da un finestrino d'auto, un uomo di colore attaccato dal cane di un poliziotto), la ripetizione dell'immagine – la principale tra queste operazioni – opera una schermatura di questo primo ordine tematico e segnala, più che un contenuto tematicamente determinato, lo statuto e la condizione stessa dello shock.

La proposta di Foster ha il merito, e lo scopo dichiarato, di sottrarre il lavoro di Warhol dei primi anni Sessanta alla sterile aporia tra una lettura che l'autore definisce "referenziale" – di ispirazione sociologica e fondata su una rivalutazione dei soggetti di quei lavori come elementi di esplicita critica politica – e una lettura "simulacrale", di matrice poststrutturalista, che vede in Warhol il campione dell'evacuazione di ogni significato da un'immagine che si farebbe mero simulacro³; la nozione di realismo traumatico così come l'abbiamo delineata consente, in effetti, di pensare quelle opere nei termini di un realismo che opera un rinvio al reale proprio attraverso un articolato lavoro formale che prescinde da ogni 'effetto di realtà' e da ogni vocazione mimetica. Le strategie visive individuate da Foster prenderebbero dunque in carico la latenza inerente ad ogni esperienza traumatica, un'esperienza per il cui luogo originario di accadimento si rivela impossibile ogni stoccaggio memoriale 'rappresentativo' ed ogni messa a distanza sotto forma di ricordo. Tuttavia, il "reale traumatico" di Foster va ben al di là dello scacco memoriale che è al centro della dinamica traumatica e che riguarda, comunque, un passato inelaborato che si ripresenta nel cuore stesso del presente, che sia inteso in senso individuale o su scala collettiva e macrostorica; gli elementi ripetitivi e "macchinici" tipici della pop art rinvierebbero, in effetti, piuttosto alla cifra traumatica (nel senso di 'esperienza mancata', è bene ripeterlo) che sarebbe costitutiva di ciò che Foster indica come "la società dello spettacolo, dei mass-media e dei segni-merce del dopoguerra".

Si pongono qui due ordini di problemi rispetto al rapporto tra l'evocazione del trauma – e della temporalità paradossale che lo alimenta – e il modo di pensarne i tratti 'per immagini', due nodi

che serviranno, qui, anche ad introdurre l'analisi di un lavoro che Gerhard Richter viene elaborando negli stessi anni delle *Death & Disaster Series*. La prima questione riguarda l'evidente ampliamento della nozione di 'trauma' nella prospettiva che abbiamo evocato: più che una specifica – e paradossale – forma della memoria e del rapporto con il passato, 'trauma' sembra qui indicare i modi in cui quei lavori si relazionano ad una condizione storica nella quale, in fin dei conti, sono immersi ed in cui – dice Foster – “lo spettacolo cede” per lasciare intravedere il rovescio della ‘società dei consumi’, non solo con la scelta tematica dei *sujets* – dai moti razziali all'assassinio Kennedy – ma attraverso le varie forme della loro schermatura. Il secondo punto riguarda invece lo statuto degli “equivalenti visivi” (*visual equivalents*) di quel reale con cui l'incontro, in una tale condizione storica, è costitutivamente mancato. La mera ripetizione di un medesimo fotogramma, così come le varie forme che opacizzano la dimensione transitiva e rappresentativa dell'immagine, rischiano in effetti di diventare dei “correlati simbolici” e piuttosto letterali della concezione lacaniana del trauma, elaborata nel seminario su *L'inconscient et la répétition* tenutosi proprio nel 1964 e fondata sull'idea che la ripetizione al contempo schermi e ‘indichi’ la latenza tipica del reale ‘mancato’. Non a caso, in quelle stesse pagine, Foster [FOSTER 1996, p. 134] menziona *Onkel Rudi* (1965), uno dei fotodipinti di Gerhard Richter realizzati a partire dalla proiezione di una fotografia sul supporto pittorico e nei quali è sempre presente un effetto di sfocatura tipico dell'enunciazione fotografica, sebbene realizzato con mezzi esclusivamente pittorici: vi è rappresentato lo zio materno di Richter che posa sorridente con l'uniforme della Wehrmacht, un soggetto che rinvia alla relazione intergenerazionale con quei padri che tanto massicciamente hanno aderito al progetto nazionalsocialista. Anche in questo caso, sebbene il dipinto rinvii anche figurativamente ad una dimensione storica la cui portata traumatica è innegabile, è di nuovo l'effetto *fou* a valere, di per sé, come equivalente della ‘schermatura traumatica’.

Ma il lavoro dell'immagine, piuttosto che ‘simbolizzare’ il trauma, vale a dire limitarsi ad offrire degli equivalenti visivi della sua latenza costitutiva (ripetizione, marca/accidente, sfocatura), può precisamente dar forma a quelle operazioni di elaborazione memoriale – di *anamnesis* come dice Ricoeur – che con quella stessa latenza si confrontano in modo processuale ed attivo. Questo confronto assume necessariamente i tratti di un'esplorazione frammentaria che perlustra le scorie semiotiche di quell'evento originario mai esperito, ed è con questa perlustrazione che le forme artistiche si misurano, piuttosto che con una – impossibile – narrazione ‘completa’, orientata e lineare o con l'idea di un documento che possa restituire appieno la dismisura che è al cuore di quell'esperienza. La dismisura di cui stiamo parlando è, in effetti, precisamente quella di un evento che “non essendo stato pienamente integrato nel momento in cui si è prodotto” non può produrre “una memoria narrativa che sia integrata in una storia completa del passato” [CARUTH 1995, p. 153]. In altre parole, sono le condizioni di possibilità stesse della produzione narrativa e dell'archiviazione ad essere interrogate dallo statuto dell'evento traumatico, ancor prima che i problemi legati all'archivio come dispositivo epistemologico di organizzazione, fabbricazione di coerenza e di accessibilità dei documenti⁴. L'obliterato ‘luogo originario’ del trauma ha uno statuto paradossale anzitutto rispetto alla possibilità di produzione e stoccaggio di documenti e questo è stato messo in luce in particolar modo riguardo ai documenti fotografici: “Quale relazione esiste tra (foto)archivio, da una parte, e trauma dall'altra? Si può archiviare qualcosa che è definito proprio dal suo sottrarsi all'archivio (e a ogni altra possibile forma di collezione [*Sammlung*])?” [SPIEKER 2005, p. 72].

Di fronte all'impossibilità della registrazione archivistica, è piuttosto una cartografia necessariamente frammentaria che può valere come luogo di quel “rimaneggiamento” – Ricoeur sceglie proprio il termine *remaniement* per il tedesco *Durcharbeiten* – che caratterizza il faticoso processo di elaborazione opposto alla compulsione di ripetizione. Alcune opere d'arte possono dar forma a questo processo di elaborazione o, meglio, come abbiamo già suggerito, di perlaborazione, che attraversa e perlustra un insieme eterogeneo e frammentario di materiali, proprio come nella vita psichica del soggetto una dinamica di continua reinterpretazione – una dinamica “traduttiva” secondo Jean Laplanche [LAPLANCHE 2006, pp. 163-171] – si esercita a partire dall'irruzione dei “significanti enigmatici” [PONTALIS 2006, p. 141] che emanano da

un'esperienza non assimilata ed attiva *après-coup*. Piuttosto che un archivio impossibile, il lavoro dell'arte può articolare un invito all'esplorazione, tipico dei dispositivi cartografici. La forma-*atlas* può, allora, prefigurare il lavoro di perlustrazione e di messa in relazione di quei frammenti enigmatici di esperienza ed è in questa prospettiva che vale la pena riflettere su come uno dei più noti atlanti d'immagini dell'arte del dopoguerra metta quello sguardo 'perlustrativo' a confronto con alcuni nodi cruciali della memoria storica europea.

2. Se è vero che un atlante "dà forma a un viaggio visivo, regolato da ritmi peculiari" e che "ogni atlante sembra invitare al movimento, che sia di sguardo o di spirito"[CASTRO 2011, p. 43], non è un caso che l'arte contemporanea abbia sfruttato il principio esplorativo di questa 'tecnologia intellettuale' per dar forma ad un lavoro di messa in relazione non lineare, di messa in costellazione di immagini, documenti, frammenti testuali di natura eterogenea, affinché un senso nuovo possa sorgere tra di essi. Sebbene il titolo dell'opera sia stato suggerito – così afferma l'artista – in modo del tutto casuale da un gallerista, l'*Atlas* di immagini che Gerhard Richter raccoglie e dispone su tavole di cartone di formato regolare a partire dal 1962 sino ad oggi, attinge anche al tratto semioticamente produttivo tipico di ogni operazione di *montaggio*, sebbene la quantità e l'eterogeneità delle immagini sia tale da imporre parallelamente un evidente aspetto cumulativo. Se l'*Atlas* si apre, infatti, con quattro tavole su cui sono disposte unicamente fotografie in bianco e nero tratte da album di famiglia, a partire dalla quinta tavola vengono introdotti ritagli di giornali periodici e quotidiani, illustrazioni tratte da libri e, via via, schizzi progettuali dell'artista, foto rielaborate con la tecnica del collage o con tratti grafici, immagini tecniche relative a scale di colore o foto aeree. Anche tematicamente e per evocazione di generi artistici la raccolta è molto eterogenea: si va dai ritratti di famiglia alle riproduzioni di immagini della seconda guerra mondiale, dai documenti della fase progettuale del lavoro artistico a lunghe serie di foto di paesaggi. Inoltre, molte delle fotografie inserite nelle tavole degli anni Sessanta sono servite da modello per la realizzazione dei *Fotopainting* degli stessi anni, suggerendo l'idea che *Atlas* sia un laboratorio visivo da cui emergono gli elementi che saranno sottoposti ad un'ulteriore elaborazione – pittorica, di edizione o progettuale – ed i cui risultati potranno a loro volta essere inseriti, sotto un qualche aspetto, nelle tavole, cosicché *Atlas* si presenta come "lo sfondo contro il quale sorge il mondo delle immagini di Richter" [FRIEDEL 2006, p.6]. L'atlante, tuttavia, è anche un oggetto destinato ad essere esposto nello spazio pubblico in occasioni espositive che si succedono sin dal 1972; le tavole sono allora assemblate in *blocchi* di dimensione variabile che vengono dispiegati sulle pareti e che vengono di volta in volta adattati allo spazio espositivo, sebbene dal 1997 lo stesso artista abbia fissato un ordine di *display* per l'intero lavoro, ordine che prevede, significativamente, lo spostamento di singole tavole verso blocchi prodotti prima o dopo, turbando la successione diacronica per privilegiare relazioni di natura semantica.

La proliferazione di questo lavoro costituito, ad oggi, da 783 tavole, il suo carattere radicalmente eterogeneo ed il suo principio di accumulazione non gerarchico di immagini tecnicamente riproducibili – soprattutto fotografie, ma anche immagini tratte dalla stampa periodica o immagini 'tecniche' come le visioni aeree – sono stati messi in relazione con un tema centrale nella teoria dei media di inizio secolo: la riflessione sul rapporto tra la diffusione delle immagini tecnicamente riproducibili e le condizioni di possibilità e di salvaguardia delle facoltà e delle operazioni selettive della memoria. Per Benjamin Buchloh (1997) la proliferazione visiva dell'*Atlas* e la sua indifferenza ad ogni criterio gerarchico nella selezione dei soggetti fanno di questo oggetto un "archivio anomico". È possibile comprendere il senso di questa definizione solo a partire dal riconoscimento, fondamentale e strategico per Buchloh, di una "dialettizzazione" – esplicitamente adorniana – che attraversa le pratiche artistiche delle avanguardie storiche: se, da una parte, le estetiche del collage e del fotomontaggio, con la collisione tra diversi media, la frammentazione e un radicale "antisoggettivismo" rispetto all'istanza autoriale, hanno perseguito la forza emancipatoria e critica dello *Schockeffekt*, a partire dalla metà degli anni Venti gli artisti scorgono in queste stesse pratiche il rischio di un'incoerenza compiacente che ne compromette le potenzialità critiche e comunicative. Alla "episteme del collage/fotomontaggio" si affianca allora quella che Buchloh definisce l'"episteme

dell'ordine dell'archivio" (*Episteme der archivalischen Ordnung*) in cui, come negli album di August Sander, la fotografia ritrova la sua capacità di esplorare le molteplici sfaccettature dell'identità sociale. Questa fiducia nella fecondità conoscitiva e critica del medium fotografico viene ribadita soprattutto nel dibattito teorico sulla fotografia in Unione Sovietica negli anni Venti, tra gli altri da Ossip Brik.

La definizione di archivio è, allora, per Buchloh, espressione di questa dialettica interna ed indica una "forma di organizzazione e di distribuzione di questa nuova tipologia di immagini [le istantanee più economiche e ed efficienti]". Da qui la definizione di archivio come di "una collezione di singole fotografie ordinata più o meno sistematicamente, che nel suo insieme permette uno sguardo cumulativo più o meno coerente sulla complessità di un dato soggetto" [BUCHLOH 1997, p. 55]. Nella prospettiva di Buchloh questa analisi storica solleva una domanda cruciale e che potremmo così riassumere: in che misura il potenziale critico e conoscitivo dell'ordine-archivio delle prime avanguardie è ancora disponibile per gli artisti del dopoguerra? Quanto della possibilità di "riconoscere fotograficamente la pluralità reale dei soggetti sociali e l'individuo nell'insieme delle sue molteplici sfaccettature", possibilità che era ancora attiva per Sander, è disponibile per Richter mezzo secolo dopo? Secondo Buchloh l'uso di foto amatoriali nell'*Atlas* di Richter nega radicalmente il potenziale utopico delle pratiche dell'avanguardia storica e anche l'ottimismo delle teorie del fotografico degli anni Venti: "Laddove l'avanguardia riconosceva ancora la promessa di nuove possibilità di autorappresentazione collettiva, il lavoro di Richter è confrontato ad una produzione fotografica collettiva la cui unica funzione è quella di espandere il consumo delle immagini ad un'inedita scala industriale [*auf ungeahnte industrielle Ausmasse*]" [BUCHLOH 1997, p. 56].

Senza approfondire le implicazioni teorico-estetiche di questa posizione, è chiaro come siano proprio la proliferazione quantitativa e la natura delle immagini tecnicamente riprodotte a fondare un'analogia con le sfere del consumo e della produzione industriale. Le centinaia di tavole di Richter, invase da una massa di immagini che non prevede alcuna distinzione tra la sfera privata (la nascita dei figli, i viaggi), quella dell'attività artistica e quella, per così dire, macrostorica, costituirebbe allora un "archivio anomico", un'opera in cui la vocazione archivistica – nel senso cui abbiamo appena accennato – non è più retta da alcun *nomos*, da alcun principio di organizzazione, né dalla vocazione all'elaborazione di nuove esplorazioni dell'identità storica e sociale. In altre parole, l'antisoggettivismo di cui parla Adorno, che era ancora potenzialmente emancipatorio nelle pratiche di frammentazione e collage delle avanguardie storiche, assumerebbe tratti ben più ambivalenti nelle pratiche artistiche del dopoguerra, nelle quali – e il critico tedesco cita proprio le serie di tavole di Richter – la forma-archivio ostenta ormai una "infinita litania della riproduzione" disposta in un formato-griglia di tipo burocratico che si limita a 'mimare', per così dire, alcuni aspetti delle moderne strutture di potere. Ma quel che più mi interessa qui è che a più riprese i tratti che abbiamo evocato – la proliferazione incontrollata e anomica delle immagini fotografiche – sono messi in relazione con quella impossibilità di esercizio della memoria che era stata a suo tempo segnalata con forza dal filone di riflessione più 'scettico' sul medium fotografico, in particolare da Siegfried Kracauer nel suo saggio del 1927 sulla fotografia in cui si legge un celebre passaggio sovente citato dallo stesso Buchloh:

Nessuna epoca come la nostra ha saputo tanto su se stessa, ammesso che l'essere informati significhi avere un quadro delle cose che le rispecchia come una fotografia [...]. Tuttavia, se [la ragione settimanale di fotografie] si offrisse come sostegno alla memoria, sarebbe la memoria a selezionare le immagini. Ma la marea di fotografie rompe gli argini della memoria [...]. Nelle pagine delle riviste illustrate il pubblico vede un mondo che quelle stesse riviste gli impediscono di percepire. Nessuna epoca come la nostra ha saputo così poco su se stessa. L'invenzione dei giornali illustrati è, nelle mani della società dominante, uno dei più potenti strumenti di sciopero contro la conoscenza. La variopinta disposizione [*Arrangement*] delle immagini contribuisce in modo significativo alla messa in opera di tale sciopero. La loro giustapposizione [*ihr Nebeneinander*] impedisce sistematicamente le correlazioni [*den Zusammenhang*] che si aprono alla coscienza [KRACAUER 1977, pp. 33-34].

L'ultima parte di questo brano – raramente riportata nelle citazioni – è importante perché specifica l'aporia che è in gioco nel rapporto tra fotografia e crisi delle capacità selettive della memoria e conoscitive dell'elaborazione: è la "disposizione variopinta" e la "giustapposizione"

della massa di immagini tecnicamente riproducibili nelle riviste illustrate a produrre l'effetto amnesico che tanto inquietava Kracauer, è cioè il mero affiancarsi – come indica la parola *Nebeneinander* qui tradotta con “giustapposizione” – in un accumulo proliferante ad impedire la selezione operata dalla coscienza. A questo tipo di accumulo di immagini – che, è bene ribadirlo, è proprio di un certo trattamento mediale della fotografia, quello della stampa periodica – si oppone la possibilità di uno *Zusammenhang* una correlazione o “messa in relazione” che si apre alla coscienza, che cioè si offre ad un'attività conoscitiva. Questa dialettica è significativa nella nostra prospettiva poiché, piuttosto che estendere lo scetticismo di Kracauer sul trattamento fotografico nei processi di comunicazione di massa ad un oggetto artistico, mi sembra necessario riconoscere che proprio la forma-atlas è il dispositivo che permette al lavoro di Richter di operare delle “correlazioni” tra le immagini cariche di valore conoscitivo e capaci di conferire a quei documenti nuova *leggibilità* [DIDI-HUBERMAN 2011, pp. 15-16].

In scritti più recenti Buchloh è tornato sul rapporto tra immagine fotografica, pittura e memoria nella Germania del dopoguerra a partire dal lavoro di Richter per sottolineare – anche sulla scorta della riflessione di Hal Foster che abbiamo citato – come i foto-dipinti della metà degli anni Sessanta siano il luogo di una “dialettica tra rimozione e memoria” nella quale la “funzione della fotografia come immagine di memoria” è esposta al gesto pittorico che parzialmente la scherma: “Sembra allora che in questa sospensione il processo del ricordo e dell'oblio diventi esso stesso il tema della pittura, la simultaneità della violenza dell'oblio e della rimozione e il desiderio del ricordo: il desiderio anamnetico. Oggi questi dipinti sembrano incarnare una coazione a ripetere e a dimenticare tanto quanto il desiderio di rompere quell'automatismo dell'oblio favorito dalla fotografia [...]. E tuttavia essi sono realizzati con immagini che dichiarano palesemente l'impossibilità della fotografia stessa di divenire immagine di memoria, dal momento che si tratta sempre di un'immagine che rimane dopo l'oblio” [BUCHLOH 2010, p. 47].

Come emerge da queste affermazioni, se i foto-dipinti possono incarnare questa dialettica memoriale, l'oggetto fotografico in sé resta saldamente posto sotto il segno di una memoria impedita. Il grande deposito anomico di *Atlas*, considerato nel suo insieme, rinvierebbe allora alla progressiva atrofia della funzione memoriale delineata nelle pagine di Kracauer, una crisi memoriale che, per Buchloh, sembra aver raggiunto, quarant'anni dopo, il suo acme. Non è un caso, del resto, che questo testo recente del critico tedesco si chiuda con la medesima citazione di Kracauer a partire dalla quale l'autore invita a distinguere tra “la funzione di oblio e cancellazione assolta dalla fotografia” e quelle “immagini di memoria” che sarebbero i foto-dipinti. Ancora una volta dunque la proliferazione di immagini tecnicamente riproducibili (e in parte anche immagini mediali, tratte da quella medesima stampa illustrata di cui parla Kracauer) varrebbe *di per sé* come correlato, più che del trauma in generale, di quella crisi di memoria che caratterizza la storia tedesca del secondo dopoguerra rispetto al suo passato recente.

Ma le cose cambiano se si considera il dispositivo spaziale di *Atlas* come parte essenziale della sua produttività semiotica, laddove, a differenza di un catalogo o di un archivio, la *disposizione* degli elementi è il fondamento della produzione di senso che lo caratterizza. Questo tratto è stato abbondantemente sottolineato a proposito di quell'atlante, *Mnemosyne*, che Warburg ha “concepito in termini topografici [...] come sembra suggerire l'enigmatica formula di ‘iconologia degli intervalli’ usata dallo storico dell'arte nel suo diario nel 1929, cioè un'iconologia che riguarderebbe non la significazione delle figure [...] ma le relazioni complesse che queste figure intrattengono tra loro in un dispositivo visivo complesso, autonomo ed irriducibile all'ordine del discorso” [MICHAUD 2000, p. 43]. Nel caso di Richter è proprio questo *Zwischenraum* tra le immagini, questo intervallo a divenire il luogo di una produzione attiva di senso, a giocare un ruolo cruciale nella questione del rapporto tra immagine e memoria traumatica che abbiamo brevemente delineato. Se, infatti, la cartografia frammentaria delle prime tavole di *Atlas* non ha certo lo scopo di ‘rappresentare’ un nodo memoriale la cui caratteristica è precisamente quella di essere presente ed attivo come latenza, essa può tuttavia

far segno alle forme di quella latenza in una specifica situazione storica: quella della Germania del secondo dopoguerra alle prese con l'elaborazione del suo recente passato. Ciò avviene soprattutto nelle tavole degli anni Sessanta, dove le figure di giovani in uniforme o i ritagli con i bombardieri in formazione sono disseminate tra decine di foto di famiglia e ritagli di annunci pubblicitari dei periodici. È qui che lo spazio tra le immagini, lungi dal ridursi ad essere fondo neutro di accumulazione, acquisisce uno statuto ben più complesso, divenendo il supporto necessario a relazioni di tipo non lineare e il luogo di risonanze figurali e di relazioni sintattiche che solo la giustapposizione attiva.



Gerhard Richter, *Atlas*, tavola 5, 1962 – 66, ritagli di giornale e fotografie, 51,7 x 66,7 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus München.



Gerhard Richter, *Atlas*, tavola 9, 1962 – 66, ritagli di giornale e fotografie, 51,7 x 66,7 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus München.

Diversi autori hanno sottolineato l'impatto, su Richter, dell'arrivo nella Germania dell'ovest all'inizio degli anni Sessanta dopo la sua fuga dalla Germania orientale. Le prime tavole di *Atlas* registrano le tracce ed il senso di quell'impatto, non solo incamerando l'iconografia

pubblicitaria di una società dei consumi in pieno *boom*, ma anche dando forma visiva ai modi dell'incistamento, in quella proliferazione euforica di immagini che sono tematicamente legate alla guerra o che attingono all'universo semantico della distruzione e della morte. Ciò è evidente nelle tavole degli anni immediatamente successivi al suo arrivo 'all'ovest', nelle quali questa imbricazione si nutre di diverse strategie: nelle prime dodici tavole, disposte in un singolo blocco, alcune eco figurali accomunano elementi della dimensione ordinaria del quotidiano con oggetti e configurazioni che sembrano indicarne il rovescio mortifero, oppure sono delle 'figure di cornice' ad operare un collegamento tra singole immagini o tavole. Così per la tavola 9, dove il trasporto della bara bianca montato a fianco del gruppo delle "autorità cattoliche" attiva lo sguardo di quegli astanti, ma anche quello della madre col bambino in braccio che assiste alla scena da un angolo della tavola 5 – disposta di fianco alla 9 – circondata da una piccola costellazione di immagini della vita domestica: una coppia per mano con una casetta, il mobile di un interno borghese, ma anche una staccionata accompagnata da una didascalia che, di nuovo, connota quello spazio privato e chiuso come mortifero, riferendo dell'assassinio passionale che vi ha avuto luogo. Accanto a questa costellazione semantica, anche il lavoro plastico delle immagini del blocco lavora su questa imbricazione, laddove un medesimo schema figurale sembra accomunare l'orizzontalità della bara, le figure dei corpi femminili della pubblicità lascivamente allungati su sdraio e divani e lo stesso divanetto bianco ornato di trine nella tavola 9: come se un medesimo 'fondo' figurale potesse polarizzarsi ora sulla dimensione domestica dell'Heim, ora sulla dimensione della dissoluzione e della morte o di una violenza potenziale.

Lo stesso avviene – ma come costellazione figurativa – con l'area semantica del viaggio e della partenza, ad esempio nella tavola 12 in cui, in un ritaglio di giornale, un gruppo di vacanzieri si abbronzano sul pontile di una nave da crociera, mentre subito sotto un altro ritaglio con un gruppo di passeggeri che si imbarca è storicamente ricollocato dalla didascalia in un preciso contesto storico: "Prussia orientale 1945: un posto su una nave può significare la salvezza"; la costellazione si allarga poi alle illustrazioni di giornale dedicate ai fuggitivi della Germania dell'est creando una rete che attiva temporalità complesse sulla base di risonanze visive. Queste costellazioni non hanno lo scopo di costruire una 'analogia' – e del resto la maggior parte delle immagini mantiene la più grande indeterminatezza contestuale – bensì di 'caricare' l'universo euforico degli anni Sessanta di uno spessore temporale nel quale le risonanze del passato recente della storia tedesca vengono riattivate in modo frammentario e casuale, nel percorso di uno sguardo esplorante che – come è stato giustamente notato a proposito di un altro celebre *atlas*, *Mnemosyne* – non è messo di fronte ad alcuna promessa di sintesi, bensì ad una disposizione visiva in cui "tutto ciò che è riunito, raccolto, libera una molteplicità di relazioni che è impossibile ridurre ad una sintesi [...] un insieme di tavole per raccogliere la frammentazione del mondo delle immagini, al di là di ogni speranza – idealista o positivista – di sintesi" [DIDI-HUBERMAN 2011, p. 262], carattere che è del resto confermato dalla costitutiva apertura di questi dispositivi, cui possono essere sempre aggiunte nuove occorrenze.

E tuttavia, seppure nessuna sintesi e nessuna chiave di lettura univoca è perseguita, lo "sguardo d'insieme" (*Übersicht* è la parola che Georges Didi-Huberman seleziona dal diario di Warburg) è uno sguardo votato alla *critica* nel senso della disamina, uno sguardo comparativo ed esplorante capace di cogliere relazioni che hanno valore conoscitivo. Questa *Übersicht* ha un carattere particolarmente performativo nel caso dell'atlante richteriano richiedendo un'esplorazione che si dispiega nello spazio e nel tempo, cosicché la dimensione memoriale è implicata ad un doppio livello: nell'effettivo processo di fruizione che continuamente attiva la memoria di ciò che è stato visto nelle tavole precedenti e nel lavoro ermeneutico che da quella fruizione risulta e che riguarda, in parte, il problema dell'elaborazione memoriale nel contesto tedesco postbellico. Un esempio di questo doppio livello è costituito da alcune tavole realizzate tra il 1990 e il 1994 sulle quali sono disposte le foto a colori di alcuni vagoni-merci, fotografati talvolta attraverso un fogliame che ne nasconde parzialmente la vista. Sebbene nessun riferimento storico sia qui esplicitamente convocato, è stato notato come queste immagini suscitino "una messa in relazione retroattiva di due o più significanti fotografici" [SPIEKER

2005] e convochino, oltre ad elementi della memoria collettiva, anche quelle immagini dei campi di concentramento nazisti che Richter ha disposto su alcune tavole del 1967 e che lo spettatore ha visto all'inizio del proprio percorso, riattivando così nella figura di quei treni merci – anche attraverso le modalità enunciative del parziale ostacolo all'inquadratura fotografica – il fantasma della rete di trasporto dell'universo concentrazionario. Questo tipo di *montaggio* rispecchia dunque la struttura stessa del differimento traumatico (*Nachträglichkeit*), la dinamica temporale paradossale di ogni memoria traumatica nella quale, come detto, solo il ritorno, in seconda battuta, di alcuni aspetti dell'evento originario non assimilato rendono quella prima scena 'traumatica' e ne segnalano in modo sintomale la presenza e la natura, cosicché non solo il presente viene dopo (letteralmente: *nach*) quel primo evento, ma è anche regolato *secondo* esso, ne è dipendente, concetto che si esprime in tedesco con la medesima preposizione, *nach*, come acutamente ricorda ancora Pontalis [PONTALIS 2006, p. 75].

3. *Atlas* – ed in particolar modo le prime tavole – è dunque attraversato da diverse strategie di messa in forma visiva del paradosso temporale tipico della memoria traumatica. Quelle tavole mappano un presente che sembra fatalmente permeato da un passato che irrompe, riaffiora e si dissemina continuamente nella cultura visiva di una società – quella tedesca degli anni Sessanta – in piena espansione e in piena accelerazione consumistica, un'espansione di cui proprio le tavole raccolgono i segni. Il ragionamento visivo che queste strategie articolano riguarda dunque non il trauma in generale, ma uno scacco memoriale relativo ad contesto storico specifico, quello della Germania degli anni Sessanta in cui una seconda generazione si confronta alla generazione dei padri che ha aderito massicciamente al progetto del nazionalsocialismo. Eric Santner ha descritto questo contesto – sulla scorta dello studio di Margarete e Alexander Mitscherlich, *The inability to Mourn* (1967) – nei termini di un impossibile lavoro di lutto che ha messo la nuova generazione di fronte all'eredità di una denegazione piuttosto che di un passato faticosamente elaborato. Si tratta di un contesto storico complesso che non può essere ridotto alla facile formula di una 'rimozione collettiva' e che è stato esplorato, proprio in studi come quelli citati, attraverso un'analisi accurata delle dinamiche culturali e sociali, nonché attraverso un approccio microstorico capillare; tuttavia, già i termini con cui Santner descrive la faticosa conquista di questa elaborazione da parte delle nuove generazioni sono molto interessanti, tenendo a mente quanto abbiamo detto a proposito del montaggio visivo in *Atlas*: "solo con il dolore e l'indignazione della terza generazione circa la cancellazione delle tracce della sofferenza storica attraverso i comforts dell'*Heimat* – di un concreto e storico *Unheimlich* nell'*Heimisch* – è divenuto possibile per la seconda generazione iniziare il proprio tardivo lavoro di lutto" [SANTNER 1990, p. 45]. Proprio questa cancellazione, nel senso dell'imbricazione di un passato ancora attivo nel presente, è messa in forma, nel caso di *Atlas*, da un artista della seconda generazione.



Illustrazione tratta da: Winfried G. Sebald, *Luftkrieg und Literatur*, München, Carl Hanser Verlag, 1999.

Quel che però mi pare ancor più rilevante, nella mia prospettiva, è un tratto specifico di quel contesto storico di denegazione già sottolineato dai Mitscherlichs e cioè che quella mancata elaborazione nella Germania del dopoguerra si è accompagnata, in un atto di autoprotezione e di attiva repressione dicono gli autori, ad un “eroico sforzo di ricostruzione”. Questa interdipendenza tra elaborazione mancata e ‘furia ricostruttiva’ mi pare aprire una possibile consonanza con il pensiero per immagini articolato da *Atlas*. Winfried Sebald ne ha cercato traccia nella cultura – anche visiva – della Germania del dopoguerra in un saggio tradotto in italiano come *Storia naturale della distruzione* ove sono raccolte e rielaborate due conferenze tenute a Zurigo nel 1997. Di fronte alla sorprendente assenza di elaborazioni letterarie che tentassero di dar conto della distruzione radicale delle città tedesche alla fine della guerra e dell’esperienza profondamente ambivalente e drammatica ad essa legata, Sebald constata come la ricostruzione dei centri tedeschi, intrapresa in modo compulsivo immediatamente dopo la fine della guerra, avesse contribuito anche a liquidare ogni tentativo di elaborazione memoriale: “La ricostruzione tedesca, divenuta ormai leggendaria e da un certo punto di vista davvero ammirevole, equivale per la Germania – dopo le devastazioni operate dai nemici durante la guerra – a una seconda liquidazione, per tappe successive, della sua storia precedente: infatti, con il grande lavoro che essa richiese e con la nuova anonima realtà che riuscì a creare, impedì fin da principio che si volgesse lo sguardo al passato e orientando la popolazione esclusivamente verso il futuro la costrinse a tacere su quanto aveva vissuto” [SEBALD 2004, p. 22]. Tra le illustrazioni inserite nel saggio si possono vedere alcune cartoline postali il cui oggetto è proprio, persino a distanza di decenni, la celebrazione di questo sforzo ricostruttivo, come quella che affianca le macerie di Francoforte fotografate nel 1947 ed il suo nuovo modernissimo centro in un’immagine del 1997 con la scritta: “Francoforte: ieri + oggi”. Il rovesciamento temporale centrato sul futuro, di cui parla Sebald, ha delle implicazioni valoriali e identitarie importanti poiché “la distruzione totale non si presenta come il terrificante esito di un processo di pervertimento collettivo, ma – per così dire – come il primo stadio di una ricostruzione pienamente riuscita” [SEBALD 2004, p.20].

La proliferazione euforica delle immagini di un nuovo comfort che attraversa le prime tavole di *Atlas*, così come la ricostruzione performante e “anonima” delle città tedesche sono dunque legate a doppio filo alla liquidazione del lavoro memoriale in quel contesto storico e mi pare che Richter segnali, attraverso un lavoro di montaggio visivo, come le tracce di quel passato, talvolta sotto forma di riferimento figurativo diretto, talaltra sotto le spoglie di più generici segni di morte, scomparsa, violenza latente, si annidino nel cuore di quel mondo in piena espansione. Il lavoro dell’arte può dunque cogliere e restituire, attraverso strategie visive che siano supporto ad un pensiero per immagini, la struttura paradossale della memoria traumatica, non nel senso generico di un confronto fuorviante con l’“irrappresentabile”, ma laddove essa si cala nelle forme di un contesto storico specifico. Nel caso di *Atlas* è attraverso un montaggio sempre aperto e non prescrittivo, attraverso l’invito ad uno sguardo esplorante, che si chiede a ciascuno di mettersi ‘al lavoro’, nello spazio di mediazione dell’opera d’arte, al fine di cogliere quelle correlazioni capaci di strappare i documenti al diluvio delle immagini mediali e di aprirli ad una nuova leggibilità.

Note

1. Questo termine traduce il concetto freudiano di *Durcharbeitung*; rispetto alla parola “elaborazione” esso mantiene il tratto di processualità del lavoro psichico legato al prefisso *durch* (traducibile con “attraverso”); anche il francese sceglie “*perlaboration*” (Laplanche – Pontalis 1967, pp. 305-306). Le traduzioni in lingua italiana nel testo sono sempre dell’autrice. Si tratta di *Erinnern, wiederholen, durcharbeiten*. Il pensiero di Freud sul trauma ha attraversato varie fasi, anche con revisioni profonde, per una visione d’insieme si possono consultare le voci: *Après-coup*, *Compulsion de répétition*, *Névrose traumatique*, *Trauma ou traumatisme*, in Laplanche – Pontalis 1967. Il riferimento è qui soprattutto al testo di Barthes sulla pop-art, *That old thing art* del 1980 (ripubblicato in *L’obvie et l’obtus* nel 1982).
2. Per una ricognizione di alcuni tra i principali contributi all’ormai ricco dibattito sull’archivio mi limito a segnalare la raccolta di Ebeling e Günzel (2009), oltre all’introduzione ad Amad (2010).

English abstract

The article discusses issues of traumatic memory and their relationship to contemporary art, focusing in particular on the work of Gerhard Richter. His Atlas - the heterogeneous collection of photos and other visual documents gathered by the artist since the early Sixties and organized in hundreds of boards - articulates a form of visual montage that outlines important implications related to the question of historical memory in post-war Germany. Through the analyses of some of the first boards of the Atlas, the article aims at reassessing some aspects of the photography/memory debate often evoked in relation to Richter's photographic work.

Riferimenti bibliografici

AMAD 2010

P. Amad, *Counter-Archive. Film, the Everyday and Albert Kahn's Archives de la Planète*, New York 2010

BUCHLOH 1997

B. Buchloh, *Warburgs Vorbild? Das Ende der Collage/Fotomontage im Nachkriegseuropa*, in I. Schaffner e M. Winzen (a cura di), *Deep Storage. Arsene der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst*, Prestel, München - New York 1997

CASTRO 2011

T. Castro, *La pensée cartographique des images. Cinéma et culture visuelle*, Lyon 2011

CARUTH 1995

C. Caruth (a cura di), *Trauma. Explorations in Memory*, London 1995

DIDI-HUBERMAN 2011

G. Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'oeil de l'histoire*, Paris 2011

EBELING - GÜNZEL 2009

K. Ebeling e S. Günzel (a cura di), *Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten*, Berlin 2009

FOSTER 1996

H. Foster, *The Return of the Real. The Avant-garde at the End of the Century*, London 1996

FREUD [1914] 1977

S. Freud, *Ricordare, ripetere e rielaborare* [1914], in *Opere*, Torino 1977, vol. VII, pp. 353-361

FRIEDEL 2006

H. Friedel (a cura di), *Gerhard Richter. Atlas*, London 2006

KRACAUER [1963] 1977

S. Kracauer [1963], *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt am Main 1977

LAPLANCHE - PONTALIS 1967

J. Laplanche - J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris 1967

LAPLANCHE 2006

J. Laplanche, *Problématiques VI. L'après-coup*, Paris 2006

MICHAUD 2000

Ph.-A. Michaud, *Zwischereich. Mnemosyne ou l'expressivité sans sujet*, in «Cahiers du Musée national d'art moderne», 70, pp. 43-61

RICHTER 2010

Gerhard Richter: *immagini di memoria e rinneazione tedesca nel 1965*, in: *Gerhard Richter e la dissolvenza dell'immagine nell'arte contemporanea*, catalogo della mostra (20 febbraio - 25 aprile 2010), Firenze 2010

RICOUER 2000

P. Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris 2000

RICOUER 2004

P. Ricoeur [1998], *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, Bologna 2004

SANTNER 1990

E. Santner, *Stranded Objects. Mourning, Memory and Film in Postwar Germany*, New York 1990.

SEBALD 2004

W. G. Sebald [1999], *Storia naturale della distruzione*, Milano 2004

SPIEKER 2005

S. Spieker, 'Hidden in Plain View': Fotoatlas und Trauma, am Beispiel von Boris Michailov, in S. Flach, I. Münz-Koenen e M. Streisand (a cura di), *Der Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien*, München 2005, pp. 71-96

ALESSANDRA PEDERSOLI

Riemersione, infezione/affezione, invasione/protagonismo, ritorno
Figure *en grisaille* nel *Bilderatlas Mnemosyne* di Aby Warburg (tavole 37, 44, 45 e 49)

La pittura *en grisaille* come veicolo per la riemersione dell'antico nell'arte del Quattrocento trova un luogo ideale di riflessione e di confronto ermeneutico nell'*Atlante di Mnemosyne* piuttosto che negli scritti pubblicati da Aby Warburg. Il tema è introdotto nel saggio sulle ultime volontà di Francesco Sassetti del 1907, ma è nell'*Atlante* che lo studioso ha occasione di riannodare i fili del discorso introdotto, ma poi presto interrotto. Si tratta di uno spunto che torna vivo e urgente nei suoi studi proprio negli anni delle composizioni del *Bilderatlas*: a conferma della individuazione del tema è un intero quaderno di appunti sulla *grisaille* conservato a Londra, nel Warburg Institute Archive, datato al 1928-29.

La riflessione sulla pittura in chiaroscuro è centrale in quattro tavole dell'*Atlante*: 37, 44, 45 e 49: in ciascun montaggio il tema della 'scultura dipinta' si intreccia in un diverso intreccio con gli altri temi sviluppati nel pannello, offrendo diverse prospettive di approfondimento su questa particolare modalità di espressione della riemersione dell'antico nel Rinascimento.

L'arte della pittura in monocromo era già nota a Plinio che la colloca in una seconda fase nell'evoluzione della tecnica artistica: agli inizi un'unica linea a circondare la figura umana, poi la colorazione in campiture monocrome: "De pictura initiis incerta nec instituti operis quaestio est. Aegyptii sex milibus annorum aput ipsos inventam, priusquam in Graeciam transiret, affirmant, vana praedicatione, ut palam est; Graeci autem alii Sicyone, alii aput Corinthios repertam, omnes umbra hominis lineis circumducta, itaque primam talem, secundam singulis coloribus et monochromaton dictam, postquam operosior inventa erat, duratque talis etiam nunc." [Plinio, *Nat. Hist.* XXXV, 15]

Charlotte Schoell-Glass ricorda il passo di Plinio introducendo una comunicazione dedicata alla *grisaille* negli studi di Aby Warburg [SCHOELL-GLASS 1991, p. 200] Ma più in generale il tema della *grisaille* negli studi di storia dell'arte rinascimentale, se si escludono sporadici contributi dedicati ad alcuni artisti [SMITH 1959, SULZBERGER 1962, BLUMENRÖDER 1990, DEMEURE 1993, SCHÄFFNER 2009], non è ancora stato studiato nel suo complesso. Sulla scorta dello studio e degli interrogativi lasciati aperti da Schoell-Glass, la questione da indagare, mediante un vaglio sistematico di tutti gli scritti di Warburg, editi e inediti, ma soprattutto mediante un'analisi precisa delle tavole di *Mnemosyne*, è cosa possa aver suscitato l'interesse di Warburg per la pittura *en grisaille* [SCHOELL-GLASS 1991, p. 203]. Su tutti sarà da studiare l'inedito taccuino denominato *Grisaille* che compila in parallelo al montaggio delle tavole.

Come si diceva, fra gli studi editi in vita, è nel saggio sul testamento di Francesco Sassetti che Warburg affronta con maggior ampiezza il tema della pittura *en grisaille*. Dopo aver descritto le vicende biografiche del mercante, il suo lascito testamentario e la cappella destinata alla sua sepoltura, Warburg descrive in quali 'condizioni' l'antico può riemergere per mano del Ghirlandaio in un contesto ancora legato alla tradizione 'medievale', ma già, insieme, aperto e

curioso delle novità ispirate alla riscoperta dell'antico. Le figure *en grisaille*, sono una sorta di presenza fantasmatica: ombre pagane, all'interno di contesti religiosi coi quali difficilmente riescono a conciliarsi.

"Dopo aver illustrato così inequivocabilmente i sentimenti ortodossi del fondatore contrapponendo, all'entusiasmo pagano per il gesto vivace, il David, il ciclo natalizio delle Sibille e la leggenda di San Francesco, il Ghirlandaio poteva ora elaborare nella cappella anche l'arte profana dell'impresa di Sassetti in genuino stile antico-patetico. Nell'interregno delle ombre, ancora sotto il santo, eppure già sopra i demoni della natura scatenati, nei triangoli sopra le nicchie sepolcrali emergono, in chiaroscuro grigio, scene della vita guerriera di imperatori romani, copiate fedelmente da monete imperiali romane [...]. La posizione iconologica di queste figure in chiaroscuro grigio è chiara in base alle argomentazioni fatte sin qui; esse rientrano nella cerchia di quei simboli dell'equilibrio fra energie diverse, senza che sia ancora concesso ad esse, costrette a rimanere come ombre sotto il Santo, anche il privilegio di intervenire direttamente nel placido realismo del Ghirlandaio fino a trasformare il suo stile mediante l'eloquenza mimica della loro virtù romana. Questo mi sembra simbolico della funzione ritardante della civiltà sassettiana nel mutamento dello stile dal Medioevo al maturo Rinascimento, poiché già pochi anni dopo nel Ghirlandaio si compì il mutamento". [WARBURG [1907] 1966, pp. 244-245]

È nell'evoluzione dell'opera del Ghirlandaio, e in particolare nell'evoluzione dell'uso che l'artista fa della pittura *en grisaille*, dunque, che Warburg riconosce un caso esemplare di mutamento nell'approccio all'antico, ormai non più relegato solo "nell'interregno delle ombre", ma pronto a esplodere nella sua carica eversiva:

"Nella cappella Tornabuoni emerge in chiaroscuro grigio la medesima adlocutio accanto a un bassorilievo di battaglia sull'arco di trionfo nello sfondo della Strage degli innocenti; e se si osserva qui più da vicino l'appassionato dramma delle donne e dei soldati in lotta, il linguaggio dei loro gesti, che in apparenza erompe così spontaneo, si rivela come pathos guerresco romano, richiamante i rilievi traianei dell'arco di Costantino." [WARBURG [1907] 1966, p. 245]

Per la riemersione delle figure all'antica un presupposto imprescindibile è la progressiva diffusione nelle botteghe degli artisti di taccuini di disegni con studi e copie 'dal vero' delle opere classiche accessibili, che fornirono da subito un repertorio inesauribile per lo studio e la riproposizione delle figure in movimento 'all'antica' (si veda il saggio di Giulia Bordinon in questo numero di "Engramma").

"Il Ghirlandaio possedeva, a quanto ci è noto, come Giuliano da Sangallo, un libro di disegni archeologici: e mediante le forme patetiche di questi disegni egli cercò di ispirare alla prosa Tornabuoni lo stile più elevato di una mobilità ideale antica, giacché proprio a quell'epoca i libretti dell'antica mimica patetica non si lasciavano più trattenere a una pia distanza. Ora comprendiamo che cosa sintomaticamente significhi l'arco di trionfo nello sfondo dell'Adorazione, sotto il quale passa il seguito dei tre Re Magi in movimento anticheggiante: la risposta di un gusto rinascimentale della forma movimentata di fronte all'interesse illustrativo, 'pro voto', di una pietà medievale, che qui invoca perfino l'antichità ridestata addirittura come testimone della sua caducità dinanzi al neonato dominatore del mondo della cristianità." [WARBURG [1907] 1966, p. 246]

L'attrito innescato dall'incontro del gusto anticheggiante con la tradizione medievale si risolve paradigmaticamente secondo Warburg nella pala con l'*Adorazione dei magi* che Francesco Sassetti commissiona a Ghirlandaio a completamento del programma iconografico per la sua Cappella.

"Francesco Sassetti poteva dunque in buona fede ostentare la sua devozione cristiana in questo dipinto, davanti ai mirabilia romani, non perché quale pastore ingenuo, privo di comprensione dinanzi alle strane pietre tutt'attorno, dicesse le sue preghiere, ma perché credeva di aver scongiurato quegli spiriti paurosamente vivi, per così dire, inserendoli nella solida architettura del pensiero cristiano medievale. Che questo ottimistico tentativo di subordinazione di fatto significasse davvero una prova critica di resistenza, egli – prima di Savonarola – non poteva presentire." [WARBURG [1907] 1966, p. 246]

Nella conferenza su Ghirlandaio e l'antico che terrà nel suo ultimo anno di vita, Warburg ribadisce la sua posizione, sottolineando l'importanza dell'influenza dell'arte votiva fiamminga:

"Nella istintiva consapevolezza di queste onde oscillatorie spirituali, egli [scil. Ghirlandaio] introduce come fattori costitutivi dello stile dei valori limite espansivi: il polo dell'Antico che intensifica il linguaggio dei gesti, e il polo della quiete tipico del quadro votivo nordico. In tal modo, lo specchio spirituale nordico trasfigura la preghiera dei suoi commercianti fiorentini in una devozione simile a quella dei pastori, mentre al contrario l'Antico patetico conferisce alla vita e alla morte un carattere eroico." [WARBURG [1929] 2008, p. 833].

Ciò che viene sottolineato è l'uso simbolico della tecnica pittorica [SCHOELL-GLASS 1991, p. 205]. L'esilio delle forme e dei temi dell'antichità nel "regno delle ombre" ("im Schattenreich")

della pittura *en grisaille* nel progetto iconografico per Sassetti si configura come un ponte teso tra la resistenza della vecchia cultura e lo spirito dei nuovi tempi.

Negli scritti editi di Warburg la riflessione sulla *grisaille* si esaurisce qui, se si esclude una breve digressione a proposito delle pitture in monocromo della cappella Sassetti in relazione ai rilievi dell'arco di Costantino e alle fonti numismatiche nel saggio che dedica all'ingresso dello stile ideale anticheggiante:

"Negli angoli della parete sopra la nicchia tombale si trovano, ad imitazione di monete antiche, scene della vita di un imperatore dipinte in chiaroscuro grigio dal Ghirlandajo; questi, seguendo probabilmente l'ispirazione di Giuliano che era buon conoscitore dell'archeologia, le pose a richiamare la *virtus* di Francesco." [WARBURG [1914] 1966, p. 298]

Il tema ritornerà anni dopo negli studi preparatori per le tavole dell'Atlante: come riporta Ernst Gombrich nella *Biografia intellettuale*, lo studioso amburghese negli ultimi anni di vita cominciò a compilare un quaderno di appunti intitolato *Grisaille* [GOMBRICH [1970] 2003, p. 213]. Si tratta di un taccuino costituito da 48 fogli; le date degli appunti vanno dal 26 dicembre 1928 e si interrompono il 22 luglio 1929, circa tre mesi prima della morte [SCHOELL-GLASS 1991, p. 206, n. 14].

In questi ultimi appunti Warburg riprende l'idea di base sviluppata nel saggio sul testamento di Francesco Sassetti, puntualizza e verifica alcune riflessioni, le aggiorna e tenta una rielaborazione sintetica col fine di inserirle nel sistema Atlante. Nel notebook *Grisaille* si legge in estrema sintesi:

Bilderatlas. *Grisaille* = arkadischer Seelenraumbekannter. Primitiv einfältiges, primitiv tatkräftiges Menschentum im Wunschraum [Grisaille nota cit. in Schoell-Glass 1991, p. 199] Atlante. *Grisaglia* = Seguace arcadico del luogo dell'anima. Umanità primitivamente semplice, primitivamente energetica (ma anche efficace) nello spazio del desiderio.

Grisaille quindi come forma 'primitiva' di travaso delle emozioni, della forza che esplora e declina lo spazio del desiderio. Un altro appunto di Warburg tratto dal quaderno sulla *grisaille* evidenzia la pericolosità e la distruttività 'in potenza' delle figure antiche imprigionate nelle sculture dipinte, a proposito degli affreschi di Filippino Lippi della Cappella Strozzi in Santa Maria Novella a Firenze:

Flor. Cap. Strozzi, Filippino Lippi. In *Grisaille* stehen die Sphinx-Monstra überall herum wie Handgranaten/Spartöpfe des dämonischen Überfallkommandos.
Grisaille – Graumalerei, die nur Grautöne verwendet, vornehmlich zur illusionistischen Nachahmung von Plastik. (*Grisaille*, nota del 7 giugno 29 cit. in Spinelli, Venuti 1988, p. 63).
Firenze, Cappella Strozzi, Filippino Lippi. In *grisaille* stanno i mostri-sfinge tutt'intorno come bombe a mano/salvadanai della truppa d'assalto demonica.
Grisaille – pittura grigia, che utilizza solo il tono grigio, specialmente a imitazione illusionistica della scultura.

Nei riquadri con la *Resurrezione di Drusiana* e in *San Filippo apostolo evoca il mostro dal tempio di Marte di Hierapolis* l'artista fiorentino riempie le strutture architettoniche dello sfondo con immagini di Sfingi, che sorvegliano la scena, ma pronte a scendere in campo. Come sottolinea Marianna Gelussi nella sua tesi di laurea specialistica dedicata alla Tavola 37 di *Mnemosyne*, dagli ultimi appunti di Warburg si evince che l'idea iniziale dello studioso della *grisaille* come "luogo in cui incombono i demoni antichi" rimane in sostanza inalterata dalla pubblicazione del saggio su Sassetti agli anni di redazione dell'*Atlante* [GELUSSI 2002, p. 26]. Ma è altresì possibile tracciare in *Mnemosyne* un percorso in cui lo studioso propone in alcune tavole un organico discorso per immagini, in cui diversi momenti e modi in cui questi demoni ora riemergono, ora si contraggono, ora divengono protagonisti sulla scena.

Riemersione

Nel *Bilderatlas Mnemosyne* l'argomento della pittura *en grisaille* è introdotto in Tavola 37. Il tema principale di questo montaggio, come si evince dagli appunti che Warburg e i suoi collaboratori avevano predisposto a corredo delle immagini, riguarda la riemersione dell'antico, e in particolare la riemersione del classico in pittura attraverso la mediazione della scultura e del disegno archeologico.



1. *Mnemosyne*, tavola 37 / Gaudenzio Ferrari, *Cristo nel palazzo di Pilato*, particolare delle *Storie della vita di Cristo*, affresco, 1507-1513, Varallo, S. Maria delle Grazie / Jacopo Bellini, *Flagellazione di Cristo*, disegno a penna, 1430-1450, fol. 8r, Paris, Musée du Louvre / Vittore Carpaccio, *La presentazione della Vergine al tempio*, 1505-1506, Milano, Pinacoteca di Brera / Particolare *en grisaille* dalla *Presentazione* con le *Fatiche di Ercole*.

Questi gli appunti di Warburg:

Eindringen der Antike als Plastik. Archäologische Zeichnung (Giusto da Padova, Pisanello). Grisaille = Gemalte Plastik. Reiterstandbild, Schlangenmann (Zeichnung) Herkuleskämpfe (Pollaiuolo); Stich, Rüstung [Relief] statuarisches Gemälde. Hercules u. Nessus = Freiwerden des Temperaments im Zusammenhang m. anderen Raubscenen, Tänzerfries des Pollaiuolo

Irruzione dell'antico come scultura. Disegno archeologico (Giusto da Padova, Pisanello). Grisaille = scultura dipinta. Statua equestre. L'uomo dei serpenti (disegno) Combattimenti di Ercole (Pollaiuolo); Incisione, armatura (rilievo), dipinto scultoreo. Ercole e Nessus = liberazione del temperamento in connessione con altre scene di ratto. Fregio dei danzatori di Pollaiuolo

Osservando la scelta delle immagini operata da Warburg si comprende come per lo studioso la ripresa delle forme all'antica sia tutt'altro che pacifica e serena: è un vero e proprio "irrompere", uno sprigionarsi di energia, quasi uno scontro violento e drammatico, in cui il movimento delle masse muscolari e degli accessori (vesti, capelli) appare esibito e volutamente intensificato.

La scultura, anche se in Tavola 37 compare in un'unica opera (il busto in terracotta dipinta di Antonio Pollaiuolo conservato al Bargello), è presente in tutto il montaggio. È attraverso lo studio e l'applicazione del disegno archeologico dai sarcofagi tardoantichi, dichiarata nell'incipit della tavola, che le forme del pathos antico penetrano nella cultura visuale degli artisti del Quattrocento. Ma la scultura antica, di cui non vi sono esempi nella tavola (i modelli antichi costituiscono infatti le preconiazioni patetiche presentate nelle prime tavole dell'*Atlante*: si veda il percorso II nell'*Iter per labyrinthum* proposto in "Engramma" per *Mnemosyne*), non è solo evocata nella copia dal vero dei disegni: è soprattutto rielaborata, reinventata, nella citazione *en grisaille*.

Nella sequenza dei montaggi del *Bilderatlas*, le tavole 37, 38 e 39 affrontano in *nuce* il manifestarsi di un nuovo linguaggio patetico di derivazione classica, che si impone in netta rottura con la tradizione cortese di cui il primo Quattrocento è ancora imperniato. La pittura *en grisaille*, il disegno dall'antico e la definizione di alcune *Pathosformeln* sono i temi cardine che si intrecciano nelle tre tavole [si veda il percorso V nell'*Iter per labyrinthum*].

In tavola 37, accanto alla serie di disegni dall'antico con il *Trionfo di Dioniso*, *Satiri e Menadi*, derivanti da un sarcofago neoattico di Ercolano, ora conservati al Museo Nazionale di Napoli, è inserita la riproduzione di un'opera di Gaudenzio Ferrari: *Cristo nel palazzo di Pilato*. Si tratta di uno dei riquadri che l'artista lombardo realizzò per il tramezzo con le *Storie della vita di Cristo* della chiesa di Santa Maria delle Grazie di Varallo, affreschi eseguiti tra il 1507 e il 1513.

La scena evangelica è raffigurata in un interno "classico", in cui le architetture, visibilmente fuori scala rispetto ai personaggi, evocano un palazzo ideale, costituito da strutture trabeate e a

volta, decorate da sculture e bassorilievi. È proprio il bassorilievo nella lunetta centrale *en grisaille* ad attrarre l'attenzione, raffigurando una scena drammatica: la morte di Laocoonte e dei suoi figli tra le spire di due serpenti. La fine tragica del sacerdote troiano, che tenta invano di divincolarsi dalla morsa dei rettili, è un'immagine che diventa celebre nel Rinascimento a seguito della scoperta nel gennaio 1506 in Roma del gruppo scultoreo del Laocoonte (sulla scoperta e la fortuna di Laocoonte si rimanda ai contributi pubblicati e indicizzati tematicamente in "Engramma"). Il dramma della passione di Cristo nel dipinto di Gaudenzio Ferrari è tutta demandata al riquadro *en grisaille* con Laocoonte.

La *Flagellazione di Cristo* è il soggetto del disegno di Jacopo Bellini che Warburg colloca accanto all'affresco di Varallo. L'opera, datata 1430-1450, è ora conservata al Louvre, e rappresenta l'episodio evangelico della passione posta al centro, ma in secondo piano di là di un arco voltato, con decorazioni a rilievo d'ispirazione romana. Ai lati dell'arco Bellini colloca due tondi che idealmente rimandano ai tondi scultorei degli archi onorari e trionfali romani. I soggetti raffigurati, come nel caso precedente, sono di derivazione antica e rappresentano *Ercole con l'arco teso*, nell'atto di scagliare una freccia a destra e il *centauro Nesso con Deianira* a destra. Osservando le figure in primo piano nel disegno è facile osservare come le posture dell'uomo che incide da sinistra e il cavaliere da destra, siano riprese proprio dai tondi, in un'ideale 'colloquio' con la fonte antica.

Il tema dell'inclusione nelle opere pittoriche di decorazioni a finto rilievo prosegue in Tavola 37 con altre tre opere, collocate nel montaggio in posizione speculare rispetto alle prime due. Lungo il margine sinistro della tavola Warburg colloca il telero con *La presentazione della Vergine al tempio* di Vittore Carpaccio, ora alla Pinacoteca di Brera, realizzato tra il 1505 e il 1506. Il dipinto, già appartenente al ciclo con le *Storie della Vergine* per la Scuola degli Albanesi a Venezia, raffigura il racconto apocrifo in cui Maria fanciulla sale le scale del tempio per iniziare la sua formazione. In primo piano è raffigurata la struttura della scala in cui è collocato un bassorilievo all'antica dove si riconosce una scena con figure in combattimento. Osservando con attenzione si possono riconoscere alcuni episodi dalle fatiche di Ercole: *Ercole che uccide l'Idra di Lerna*, *Ercole con il cinghiale di Erimanto sulle spalle*, *Ercole e il Leone di Nemea* ed infine *Ercole che cattura il Toro di Creta* [GELUSSI 2002, p. 14].

Aprè la serie un dipinto dell'artista marchigiano Giovanni Boccati, la tavola con *Madonna e angeli*, nota anche come *Madonna dell'orchestra*, ora conservata nella Biblioteca Nazionale dell'Umbria di Perugia e datata 1448. L'iconografia del dipinto, di impianto ancora tardogotico, presenta la Vergine in trono con il bambino in grembo circondata da angeli musicanti. La struttura del trono e del baldacchino sovrastante rivela un complesso disegno geometrico in cui sono alternati finti marmi ed elementi architettonici come colonnine, fregi dentellati e cornici modanate. Nella parte superiore della struttura l'artista inserisce un fregio con figure di putti a cavallo e in armi che si danno battaglia; il particolare della finta scultura in marmo bianco con sfondo azzurro, è dallo stesso Warburg estrapolato dall'opera, ingrandito e collocato all'interno del montaggio.



2. Giovanni Boccati, *Madonna e angeli*, seconda metà del sec. XV, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria / Particolare *en grisaille* con *Scena di battaglia*, Lorenzo Costa, *San Gerolamo*, dipinto su tavola, 1485 ca., Bologna, San Petronio, Cappella de' Castelli

Chiude il lato sinistro del pannello la riproduzione del dipinto di Lorenzo Costa con *San Gerolamo*, risalente al 1485 ca. e conservato nella Cappella de' Castelli in San Petronio a Bologna. Il santo è raffigurato seduto su uno scranno decorato da statuette e bassorilievi, entro un'architettura voltata a crociera con clipei in cui si riconoscono figure all'antica.

Nei dipinti inseriti nel montaggio, tutti di soggetto sacro, le decorazioni a finto rilievo appaiono isolate e contenute entro i rigidi confini definiti dagli spazi decorati delle architetture. Per Warburg le figure *en grisaille* rappresentano quindi una sorta di “compromesso per l'intrusione del pathos antico nelle scene di devozione cristiana” [CENTANNI, MAZZUCCO 2002, p. 120]. Le cornici scenografiche agli episodi narrati nei dipinti sono il luogo prediletto dagli artisti per ‘sfogare’, e nel contempo contenere, il proprio bisogno di movimento e tensione patetica. La scultura è qui imitata nella pittura, ma resta comunque, presente o allusa, la sua materia plastica, fisicamente diversa dalla materia pittorica.

Infezione/affezione

Il tema della rappresentazione di figure all'antica *en grisaille* nei dipinti sacri del Quattrocento ritorna nel montaggio di Tavola 44. L'antico qui penetra ‘in controluce’ in scene apparentemente incongrue [CENTANNI, MAZZUCCO 2002, p. 131], ma con forza tale da dare il via a un'infezione difficilmente reversibile: come un virus, le forme antiche divengono ben presto endemiche nell'arte del Quattrocento italiano. In particolare si tratta di opere del Rinascimento fiorentino tutte provenienti dalla bottega di Domenico Ghirlandaio e legate a due committenze molto importanti: i Sassetti e i Tornabuoni.



3. *Mnemosyne*, Tavola 44 / Giuliano da Sangallo, *Sepolcro di Francesco Sassetti*; *Sepolcro di Nera Corsi Sassetti*, 1486, Firenze, Santa Trinita, Cappella Sassetti / Domenico Ghirlandaio, Affreschi *en grisaille* dal monumento funebre di Francesco Sassetti (*Generali in conversazione*, *Adlocutio*) e di Nera Corsi Sassetti (*Trionfo dell'imperatore sulla quadriga*, *Decursio*) 1479-1486, Firenze, Santa Trinita, Cappella Sassetti

Le riproduzioni poste da Warburg in apertura alla tavola appartengono all'apparato decorativo per il monumento funebre di Francesco Sassetti e della moglie Nera in Santa Trinita a Firenze. Le due tombe ad arcosolio, ricavate nelle pareti laterali della cappella, furono realizzate da Giuliano da Sangallo attorno al 1486 e constano di due sarcofagi in pietra di paragone inseriti nel complesso sistema decorativo della cappella, sulle cui pareti campeggiano le *Storie della vita di San Francesco* e la pala con l'*Adorazione dei Magi* eseguite dal Ghirlandaio e dalla sua bottega.

L'iconografia del compianto sul corpo dell'eroe che Warburg colloca nell'angolo superiore della tavola con il sarcofago di Meleagro di Palazzo Montalvo a Firenze, è ripresa nei particolari a bassorilievo del fregio inferiore dell'estradosso della cornice in pietra serena della tomba del banchiere. Nei due rilievi, inframmezzati dal clipeo con il profilo del defunto, si riconoscono due episodi distinti: la *Morte di Francesco Sassetti* e una *Teoria di putti* (o *Sacrificio di eroti*). Nel montaggio è inserito solo il particolare del compianto sul defunto, in diretta relazione col sarcofago romano, ma per entrambi gli episodi l'artista fiorentino si mette in gara, sul medesimo campo 'tecnico' dell'arte del bassorilievo, con la sua fonte antica. Si legge nel saggio dedicato a Francesco Sassetti:

"Oramai non vi è dubbio di dove a queste creazioni sia giunto il travolgente linguaggio della vita in movimento. I sarcofagi pagani romani, un sarcofago con putti e uno con Meleagro, dai cui bassorilievi i gai geni impararono i loro infantili giuochi di guerra, e i superstiti in lutto attorno alla salma di Sassetti impararono l'ormai bandito orgiasmo di uno sfrenato lamento funebre, si trovano tutt'ora in Firenze." [WARBURG [1907] 1966, p. 242]

La stessa affezione per le figure di derivazione antiquaria si ritrova nei pennacchi ai lati dell'arcosolio dove sono raffigurati – questa volta 'in pittura' – esempi di virtù romana. I dipinti *en grisaille*, realizzati da Domenico Ghirlandaio e della sua bottega tra il 1479 e il 1486, fanno parte del complesso sistema decorativo della cappella che si sviluppa lungo le pareti, la volta e la cornice esterna.

La prima decorazione in chiaroscuro che Warburg isola dal ciclo e colloca in posizione incipitaria alla tavola, proviene dalla tomba di Nera e raffigura due soldati al galoppo accompagnati dalla scritta DECVRSIO S C. È possibile riconoscere la medesima iconografia in un sesterzio di Nerone in cui compare la medesima iscrizione nel verso DECVRSIO S C, dove è raffigurato l'imperatore a cavallo che sorregge una lancia, seguito da un altro soldato. Non ci è noto se la moneta era conosciuta da Ghirlandaio e dalla sua cerchia, ma sta di fatto che il dipinto ricalca appieno l'iconografia numismatica.



4. Ghirlandaio, affreschi *en grisaille* dal monumento funebre dei coniugi Sassetti (*Trionfo dell'imperatore sulla quadriga, Decursio, Adlocutio*) / Dupondio in bronzo di Caligola (37-41 d.C.) che celebra il *Triumphus* del padre Germanico del 17 d.C. / Sesterzio di Nerone con scena di *Decursio* (65 d.C.) / Moneta di Gordiano III con scena *Adlocutio* (238 d.C.)

Lo stesso avviene per l'altro particolare *en grisaille* che Warburg pone in sequenza al precedente e che, anche in questo caso, estrapola dalla decorazione della parete in cui è collocata la tomba di Nera. Nel dipinto è raffigurato un generale su di una biga trainata da una quadriga a passo di trotto con la scritta GERMANICUS CAESAR SIGNIS RECET (sic!); il medesimo soggetto è presente su un dupondio in bronzo raffigurante nel recto il ritratto di Germanico e nel verso il generale sulla biga. La moneta, che ricorda il *triumphus* del condottiero avvenuto nel 17 a seguito delle vittoriose campagne sui Germani, riporta la scritta GERMANICVS CAESAR nel recto e SIGNIS RECEPT DEVICTIS GERMAN nel verso.

La serie delle raffigurazioni *en grisaille* in Tavola 44 prosegue con i due dipinti posti accanto alla tomba di Francesco Sassetti: nel primo due figure di soldati che disquisiscono tra loro e la scritta CAES AUG S C, nel secondo una scena marziale in cui il generale parla all'esercito dall'alto di un podio e la dicitura ADLOCUTIO. Per quest'ultimo particolare Warburg aveva identificato nel verso di una moneta di Gordiano III la possibile fonte per l'iconografia [WARBURG [1907] 1966, p. 245].

"La posizione iconologica di queste figure in chiaroscuro grigio è chiara [...] esse rientrano nella cerchia di quei simboli dell'equilibrio fra energie diverse, senza che sia ancora concesso ad esse, costrette a rimanere come ombre sotto il Santo, anche il privilegio di intervenire direttamente nel placido realismo del Ghirlandaio fino a trasformare il suo stile mediante l'eloquenza mimica della loro virtù romana." [WARBURG [1907] 1966, pp. 244-245]

Nella tavola, lungo il margine sinistro sono accostati due particolari presi da un altro importante ciclo iconografico realizzato da Ghirlandaio qualche anno dopo: le *Storie della vita di san Giovanni Battista* per la cappella Tornabuoni in Santa Maria Novella. Nel riquadro, che raffigura l'episodio evangelico in cui san Zaccaria al tempio riceve la visita di un angelo che gli annuncia la nascita di un figlio dalla vecchia sposa Elisabetta, è possibile riconoscere nella struttura dell'edificio alcuni riquadri con scene all'antica. I due inclusi nel montaggio si riferiscono a quelli ai lati dell'arcone presbiteriale raffiguranti una battaglia a cavallo e una Vittoria che pone la mano sul capo del vincitore.



5. Domenico Ghirlandaio, *Zaccaria al tempio*, 1485-1490, Firenze, Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni / Particolari *en grisaille*: *Scena di battaglia*, *Adlocutio* / Domenico Ghirlandaio, *Giuditta col capo di Oloferne*, 1489, Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie / Particolari *en grisaille*: *Scena di battaglia*

Nella sequenza verticale della tavola è possibile comprendere l'intenzione di Warburg di mostrare le fonti alle quali Ghirlandaio e Giuliano da Sangallo attinsero. Per il rilievo della tomba di Francesco Sassetti il sarcofago di Meleagro; per le due 'scenette' in chiaroscuro della cappella Tornabuoni, i rilievi traiane reimpiegati nell'arco di Costantino: una scena di battaglia che ritrae l'imperatore a cavallo e una in cui la Vittoria incorona il generale. Al centro sono collocati i dipinti *en grisaille* che accompagnano il monumento ai coniugi Sassetti, per i quali Warburg non propone nel saggio il riconoscimento di fonti specifiche ma con tutta evidenza legati all'esaltazione della *virtus romana*.

Warburg così sottolinea, con la sua usuale capacità icastica, l'accostamento e il contrasto tra temi sacri e temi profani che nella cappella funeraria dedicata ai Sassetti si incontrano:

"Nella cappella mortuaria l'esercito selvaggio, che si dispera per la perdita di Francesco Sassetti come per Meleagro, lamentandosi in modo sfrenato, trova alleati nordici per questo servizio funebre. Mentre Ghirlandaio (o uno dei fratelli di Domenico?) narra alla maniera fiammingo-fisiognomica la leggenda di san Francesco, avvocato speciale [in italiano nel testo] nel Giudizio Universale, Francesco Sassetti recita la sua parte da pastore nella tavola nello stile di Hugo van der Goes." [WARBURG [1929] 2008]

La successione dei dipinti con raffigurazioni in chiaroscuro prosegue lungo il margine inferiore destro con due particolari estrapolati da un'altra opera attribuita alla cerchia del pittore fiorentino: *Giuditta col capo di Oloferne*, datato 1489 e ora conservato nella Gemäldegalerie di Berlino. Alle spalle dell'eroina biblica e dell'ancella che reca sul capo la cesta con la testa del condottiero ucciso, si riconoscono due particolari, il primo, seminascosto, con un gruppo di figure all'antica ritratte di spalle, il secondo con una scena di battaglia a cavallo (forse anche in questo caso ispirato ai rilievi traiane dell'arco di Costantino).

Nella tavola è reso esplicito il modo con cui il *pathos* antico – qui circoscritto espressamente all'eroe, al vincitore in battaglia, al trionfatore sui nemici: ovvero con le parole di Warburg al "pathos del vincitore" – progressivamente contagia non solo le *fabulae* profane ma anche le opere poste in contesti di carattere sacro. Nei suoi appunti alla Tavola 44 Warburg definisce la *grisaille* come il "primo livello dell'accettazione dell'antico". La forza (e di nuovo non a caso la forza dell'eroe vincitore) è però ancora trattenuta, imprigionata nel solido involucro marmoreo che è mantenuto ancora prudentemente 'a distanza' dalla vita in movimento raffigurata in primo piano.

Questa presa di distanza sta però per venire meno e l'energia dirompente del moto trattenuto comincia a penetrare nella scena: l'ingresso dell'ancella canefora con le vesti all'antica mosse dal vento prende prepotentemente campo e raggiunge l'altezza della protagonista nella *Giuditta* della Gemäldegalerie.

Invasione/protagonismo

Nella tavola successiva – la numero 45 (su Tavola 45 vedi la lettura proposta in “Engramma” 21, ottobre 2002) – i dipinti con raffigurazioni *en grisaille* mostrano il breve scarto che intercorre tra l’Antico ancora ibernato nelle scene a chiaroscuro relegate nei fondali architettonici e il protagonismo del pathos fino a quel momento trattenuto: con questo passaggio l’antichità sale, letteralmente, ‘alla ribalta’ nella pittura del Quattrocento fiorentino. Il momento in cui si verifica la rottura dell’involucro marmoreo che fino a quel momento aveva esibito, ma anche imprigionato la vitalità dell’antico si risolve esemplarmente per lo studioso nel confronto tra due dipinti, entrambi realizzati da Ghirlandaio, entrambi collocati nella cappella della famiglia Tornabuoni in Santa Maria Novella, ed entrambi raffiguranti due scene evangeliche.

Al centro della tavola – come immagini protagoniste del montaggio anche per la maggiore dimensione in scala rispetto alle altre riproduzioni – Warburg colloca *La strage degli innocenti* che Domenico Ghirlandaio include nelle *Storie della Vita della Vergine* della parete sinistra della cappella (in alto a sinistra nella suddivisione degli episodi), e *L’angelo che annuncia a Zaccaria la nascita di suo figlio Giovanni*, presente nel contesto delle *Storie della vita del Battista* lungo la parete destra (in basso a destra). Non a caso diametralmente opposti nell’articolata architettura iconografica che decora lo spazio sacro, i due episodi sono anche dialetticamente giustapposti nel modo in cui le figure all’antica prendono posto nella scena rappresentata.



6. *Mnemosyne*, Tavola 45 / Domenico Ghirlandaio, *La strage degli innocenti*, affresco, 1485-1490, Firenze, Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni / Domenico Ghirlandaio, *La presentazione della Vergine al tempio*, affresco, 1485-1490, Firenze, Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni / Giovanni Bellini, *Il sangue del Redentore*, London, National Gallery / Matteo di Giovanni, *Strage degli innocenti*, dipinto, 1491 ca., Napoli, Museo di Capodimonte

Prima è però opportuno fare un passo indietro e, a partire dalla figura che apre il montaggio, seguire l’evoluzione della ‘scultura dipinta’ nelle diverse immagini della tavola. Minuti dettagli *en grisaille*, quasi celati nella complessa architettura che ambienta la scena, sono riconoscibili ne *La presentazione della Vergine al tempio*, altro episodio di mano del Ghirlandaio presente nel programma iconografico della cappella Tornabuoni. Nei fregi della struttura trabeata che sostiene le arcate dello sfondo sono infatti riconoscibili alcune figure in movimento; non c’è qui un richiamo a precise iconografie antiche, ma sono raffigurate sagome distinte atteggiata nella postura della corsa o in un rapido incedere. In secondo piano è però possibile scorgere un primo timido tentativo di concreta incarnazione del moto raffigurato nella scultura dipinta delle due ancelle che si precipitano ad accogliere Maria dietro al Gran Sacerdote.

Ben maggiore evidenza ha lo stesso processo di derivazione di una *Pathosformel* nell’opera che Warburg colloca nell’angolo superiore destro della tavola: il dipinto di Giovanni Bellini, *Il sangue del Redentore*, opera datata 1460 e conservata alla National Gallery di Londra. In primo piano il gesto che compie Cristo accompagnando il sacrificio del dono del suo sangue, riprende quello del personaggio rappresentato nella finta scultura del parapetto alle sue spalle: un offerente accanto ad un’ara, ritratto anch’esso durante un atto di sacrificio. Il cruento atto

cultuale pagano rivive così concretamente, grazie alla forza espressiva della sua stessa formula patetica, nella carne e nel sangue del *Christus patiens* (sul tema si veda anche il pannello conclusivo di *Mnemosyne*, Tavola 79).

Il lato sinistro della tavola è occupato quasi interamente da una sequenza di immagini appartenenti al ciclo iconografico della cappella Tornabuoni. È presente, sebbene in scala più piccola, la riproduzione dell'episodio centrale con *L'angelo che annuncia a Zaccaria la nascita di suo figlio Giovanni*, riproposto anche nel disegno preparatorio oggi conservato all'Albertina di Vienna. Nell'affresco sono numerose le raffigurazioni *en grisaille* riprese nel fondale architettonico, soprattutto nel blocco centrale in corrispondenza delle specchiature ai lati dell'arcone. I due episodi del registro superiore, già inseriti da Warburg in Tavola 44, si accompagnano a una scena di *adlocutio* collocata nel registro inferiore destro, e a una scena di sacrificio a sinistra dove s'intravede il profilo di un tempio. Lungo il margine sinistro dello sfondo sono riconoscibili altri due riquadri in chiaroscuro con una scena di battaglia a cavallo e alcune figure stanti. Come abbiamo visto, in questa immagine l'energia che promana dall'antico è trattenuta a distanza dalla finzione artistica: l'unica figura propriamente animata dal soffio vitale che promana dal mondo classico sembra qui essere l'Angelo, caratterizzato da quella *dynamis* gestuale e figurativa propria dei bassorilievi romani, e di cui Warburg offrirà una sintesi ermeneutica nella figura della 'ninfa'.

È però il pannello centrale con la *Strage degli innocenti* a focalizzare l'attenzione dell'intera tavola, soprattutto per l'accumulo di figure dipinte sulla scena. L'episodio evangelico è qui trattato con estrema crudezza: a terra si vedono i cadaveri di bambini in fasce, sangue, arti e teste mozzate, mentre i soldati si accaniscono con forza esagerata sulle giovani madri che tentano invano di divincolarsi e sfuggire alla furia omicida. Tutto il pathos della scena è qui esibito e amplificato mentre nello sfondo le figure *en grisaille*, che nelle riproduzioni precedenti avevano osato disturbare la placida compostezza delle scene sacre, appaiono ora spente e lontane, quasi congelate nei marmi dell'arco romano rispetto all'erompere violento del pathos in primo piano.

Lo stesso si percepisce nel dipinto con il medesimo soggetto che Warburg colloca lungo il lato destro del montaggio, proprio tra le due riproduzioni centrali. La *Strage degli innocenti* di Matteo di Giovanni, datata al 1491 ca. e ora conservata nel Museo di Capodimonte di Napoli ripropone il medesimo confronto tra le figure quasi composte dei sereni marmi dello sfondo e la scompostezza agitata delle posture e dei volti quasi deformati in primo piano.

I gesti dei personaggi in primo piano sono espressi al "grado superlativo": assistiamo a una sorta di travaso del pathos antico dalla scena rappresentata *en grisaille* alla scena agita dai soldati e dalle madri. Le figure che hanno tratto dalla scultura antica il lessico per esprimere il moto patetico non sono più confinate nella finta scultura, si emancipano e invadono la scena da protagonisti. La raffigurazione *en grisaille* ormai non è più il medium prescelto per la riemersione dell'antico, ma rimane, in disparte, inglobata nello sfondo a echeggiare nella fissità del marmo il temperamento antico pienamente 'sdoganato' dagli artisti del Quattrocento rispetto alle loro stesse iniziali remore nell'accettazione di un'espressività libera, poco consona agli ideali cristiani di ascendenza medievale. Nel montaggio, come annota Warburg si intrecciano, nel segno della pittura in monocromo, diversi temi: "Superlativi del linguaggio gestuale. Esaltazione dell'autocoscienza: eroe individuale che emerge dalla *grisaille* tipologica. Perdita del 'come' della metafora".

L'individualità eroico-patetica antica si stacca dallo sfondo ed è richiamata in vita *per figuras*: prima accede timidamente con personaggi in secondo piano – l'angelo dell'annuncio a Zaccaria, le ancelle della *Presentazione di Maria al tempio* – poi di forza conquista il proscenio – i soldati assassini, le madri in fuga della *Strage degli innocenti*.

In un altro frammento dal notebook *Grisaille* riportato da Dorothee Bauerle, lo studioso ribadisce il concetto di legame mancante supplito dalle raffigurazioni *en grisaille*, unica via in grado di convertire l'energia del passato in pathos presente:

“Una fase nella battaglia sul piano del pensiero – la funzione mnemonica cosciente conduce alla creazione di un ‘missing link’, di un commutatore della dinamica tiasotica (massa) in energia patetica (individuo) in forma della *pittura-grisaille*. La conquista della distanza viene perduta, quando il regno di mezzo viene abbandonato dai reduci ed essi possono entrare nel mondo pseudo-causale come revenants dell’esercito delle streghe.” [GRISAILLE, cit. in BAUERLE 1988, p. 105; la traduzione è di Marianna Gelussi – GELUSSI 2002]

La *grisaille* è quindi il passaggio necessario, l’unico in grado di tradere l’antico nel contemporaneo, l’unica via che i “revenants” attraversano per acquisire forma in primo piano.

Alcuni esempi di invasione e presa di possesso della scena delle figure all’antica a partire dalla *grisaille* si possono riconoscere anche nelle due tavole successive di *Mnemosyne*. In Tavola 46, incentrata sul tema della riemersione della ninfa classica nel Quattrocento, Warburg inserisce una tavola di Fra’ Carnevale con la cosiddetta *Presentazione della Vergine al Tempio*, conservato nel Museum of Fine Arts di Boston in cui si riconoscono *en grisaille* alcuni episodi sacri – la *Visitazione* – ma anche figure del pantheon classico: una menade danzante e un satiro. La ninfa, che compare nella scena della visitazione è nel dipinto in stretta relazione con la menade e con alcune ancelle dalle vesti in movimento riconoscibili in un altro riquadro del complesso scenario architettonico. Ma nella sintassi della tavola è *eiselbringitte*, la fanciulla porta in fretta, che irrompe direttamente dall’antico nell’episodio della *Nascita del Battista* del Ghirlandaio in Santa Maria Novella, ma che nella tavola è *en grisaille* allo stesso modo dell’episodio evangelico (sul tema si veda la recensione alla mostra dedicata a Fra’ Carnevale di Monica Centanni in “Engramma” 37, novembre 2004).



7. *Mnemosyne*, Tavola 46 / Domenico Ghirlandaio, *La visitazione*, affresco, 1485-1490, Firenze, Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni / Particolari *en grisaille* dagli sfondi della *Visitazione* e di *San Zaccaria al tempio* / Maestro delle Tavole Barberini [Fra’ Carnevale], *Presentazione della Vergine al tempio*, dipinto, 1465-1470, Boston, Museum of Fine Arts

Anche nella *Visitazione* di Ghirlandaio nella cappella Tornabuoni si intravedono alcune decorazioni in finta scultura, ma forse in questo caso la struttura architettonica che li ingloba non è altro che l’ideale prolungamento di quella della scena attigua, anch’essa nel registro inferiore della parete destra con l’*Angelo che annuncia a Zaccaria la nascita del Battista*. Si riconosce una porta urbana tagliata in due dalla lesena dipinta che suddivide i due episodi, poggiata su un solido muro in *opus reticolatum*, accessibile mediante un ponte levatoio. I due riquadri *en grisaille*, che raffigurano rispettivamente una scena di battaglia e una composizione con tritoni e divinità marine, sono riferibili a un’unica scena continua.

Esito del discorso per immagini sviluppato in questi pannelli è Tavola 47, che Warburg dedica alle diverse incarnazioni della ninfa e soprattutto negli opposti esiti di angelo custode e cacciatrice di teste (si veda la lettura della tavola proposta in “Engramma” 20, ottobre 2002: L’Angelo-Menade come figura della protezione): significativamente ricompare qui il dipinto di Ghirlandaio – già presente in Tavola 44 – con *Giuditta di ritorno a Betulia*, inserito nella serie di dipinti coevi con il medesimo soggetto (ad esempio le due versioni di Botticelli del

Rijksmuseum di Amsterdam e degli Uffizi). Non a caso nel montaggio il dipinto compare in due accezioni (mentre in Tavola 37 frammentato nei particolari *en grisaille*) di diverso formato.



8. *Mnemosyne*, Tavola 47 / Ghirlandaio, *Giuditta col capo di Oloferne*, 1489, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie

Dalla distanza metaforica e ritorno

Esempi di pittura *en grisaille* in *Mnemosyne* si rintracciano infine in Tavola 49, montaggio che Warburg dedica ad Andrea Mantegna e all'uso che questi fa dell'antico nelle sue opere. Stando agli appunti dello studioso amburghese la tavola si pone in contrappunto alle tematiche illustrate in Tavola 45: "Pathos del vincitore domato (Mantegna). Grisaglia del 'come' della metafora. Presa di distanza."



9. *Mnemosyne*, Tavola 49 / Andrea Mantegna, *L'immagine sacra della dea Cibebe viene portata a Roma*, *grisaille*, 1505-1506, London, National Gallery / Andrea Mantegna e bottega, *Giudizio di Salomone*, 1505-1506, Paris, Musée du Louvre / Andrea Mantegna, *Le eroine romane Tuccia e Sofonisba*, 1505-1506, London, National Gallery.

Nel dipinto che Andrea Mantegna realizza nel 1505 per lo studiolo di Francesco Cornaro – *L'immagine sacra della dea Cibebe viene portata a Roma* – ora conservato alla National Gallery di Londra, l'artista utilizza uno stile monocromo per l'intera composizione. Lo stesso accade per il *Giudizio di Salomone* del Louvre e per *Le eroine romane Tuccia e Sofonisba*. I dipinti di soggetto classico tornano a svincolarsi dalla morsa del contrasto tra rappresentazione antica e vita contemporanea, ma sono unicamente 'scultura dipinta'. L'artista padovano, a differenza di Ghirlandaio e Botticelli, riesce a dominare il temperamento patetico degli antichi, rendendolo assoluto rispetto alle logiche interne della rappresentazione [si veda il saggio di Giulia Bordignon in "Engramma" 24, aprile 2003].

I quattro pannelli di *Mnemosyne* qui considerati, posti significativamente nel cuore del *Bilderatlas*, offrono altrettante accezioni con cui la *grisaille*, intesa come passaggio intermedio

per la riemersione dell'antico, si manifesta. Secondo Warburg attraverso l'analisi storico-formale dell'uso della scultura dipinta nel primo Rinascimento è possibile individuare diverse fasi e declinazioni in cui il recupero del pathos antico viene di volta in volta assorbito, mediato o pienamente acquisito: è possibile cioè trovare anche in una questione di 'dettaglio' qual è quella dell'impiego della *grisaille*, specifiche valenze espressive e semantiche. Se in tavola 37 possiamo riconoscere un recupero consapevole, studiato e mediato dal disegno archeologico, in Tavola 44 invece la forte carica eversiva delle figure le forza a una sorta di isolamento nelle decorazioni delle complesse architetture dei fondali o le relega "nell'interregno delle ombre", lasciando il campo a figure più tradizionali. In Tavola 45 invece la carica patetica delle figure esonda dagli argini architettonici e irrompe sulla scena. Infine, in alcune espressioni mantegnesche diviene pervasiva a tal punto da diventare il linguaggio che solo può riprodurre soggetti antichi.

Nell'exkursus proposto attraverso l'*Atlante* emerge chiaramente quanto la pittura *en grisaille* costituisca per Warburg un campo energetico di riattivazione dell'Antico che acquisisce o perde forza in base alla sensibilità dell'artista che ricorre a questo espediente compositivo o al contesto in cui viene posto e articolato.

English abstract

The theme of monochrome pictures in the paintings of the Renaissance was one of the subjects in the researches of Aby Warburg. He firstly developed his reflections on *grisaille* into his essay on Francesco Sassetti, and then, in the last years of his life, into the drafts for *Mnemosyne Atlas*. Following the path through tables 37, 44, 45 and 49 it is possible to understand Warburg's different approaches in the use of *grisaille* painting to include classic and pagan figures into some religious contexts, especially into Florentine upper classes committees from the '70 to '90 years of the XV century. These four different approaches are seen from Warburg as results of different tensions and intensions: the occasion to include ancient pathos into the paintings; the necessity to confine the strength of these classics phantoms into the "shadow reign" – the background; the irruption of the ancient pathos in the foreground on the scene; the whole use the *grisaille* style.

Bibliografia

BAUERLE 1988

D. Bauerle, "Gespenstergeschichten für ganz Erwachsene". Ein Kommentar zu Aby Warburgs Bilderatlas *Mnemosyne*, Münster 1988.

BLUMENRÖDER 2008

S. Blumenröder, *Andrea Mantegna - die Grisailen. Malerei, Geschichte und antike Kunst im Paragone des Quattrocento*, Berlin, Mann Verlag, 2008.

BORDIGNON 2003

Giulia Bordinon, *Andrea Mantegna: Spiel-Drama del pathos e ritmo eroico dell'antico. Una proposta di lettura della tavola 49 dell'Atlante Mnemosyne di Aby Warburg*, in "Engramma" 24, aprile 2003.

CENTANNI 2004

M. Centanni, *Paganesimo en grisaille: le Tavole Barberini in mostra a Milano*, in "Engramma" 37, novembre 2004.

CENTANNI, MAZZUCCO 2002

M. Centanni, K. Mazzucco, *Lecture da Mnemosyne*, in K. W. Forster, K. Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della memoria*, a cura di M. Centanni, Milano 2002.

DEMEURE 1993

D. Demeure, *Reflections on the use of grisaille in the work of Mantegna and his predecessors*, London 1993.

GELUSSI 2001-2002

M. Gelussi, *Antonio del Pollaiuolo e l'irruzione dell'antico 'in forma' di scultura (Atlante della memoria di Aby Warburg, tavola 37)*, tesi di laurea specialistica in Storia dell'Arte e Conservazione dei beni artistici, relatore M. Centanni, Università Ca' Foscari di Venezia AA. 2001-2002.

GOMBRICH [1970] 2003

E. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, [1970] a cura di A. Dal Lago e P. A. Rovatti, Milano 2003.

SCHÄFFNER 2009

A. Schäffner, *Terra verde: Entwicklung und Bedeutung der monochromen Wandmalerei der italienischen Renaissance*, Weimar 2009.

SCHOELL-GLASS 1990

C. Schoell-Glass, *Warburg über Grisaille. Ein Splitter über einen Splitter*, in Horst Bredekamp, Michael Diers, Charlotte Schoell-Glass, *Aby Warburg. Akten des Internationalen Symposium*, Hamburg 1990. Schriften des Warburg-Archivs im Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg1, Weinheim 1991, pp.199-212.

SULZBERGER 1962

S. Sulzberger, *Notes sur la grisaille*, "Gazette des beaux-arts", n. 59.1962, pp.119-120.

SMITH 1959

M. Teasdale Smith, *The use of grisaille as a lenten observance*, "Marsyas", n. 8, 1957/59([1959?]), pp. 43-54.

SPINELLI, VENUTI 1998

Mnemosyne. L'Atlante della Memoria di Aby Warburg, catalogo della mostra (Siena 1998; Firenze 1998-1999; Roma 1999; Napoli 1999), ricostruzione dell'*Atlante* a c. di M. Koos, W. Pichler, W. Rapp, G. Swoboda; materiali a cura di I. Spinelli, R. Venuti, Roma 1998.

WARBURG [1907] 1966

A. Warburg, *Le ultime volontà di Francesco Sassetti* [1907], in *La rinascita del paganesimo antico*, a cura di Gertrud Bing, tr. it. Firenze 1966, pp. 211-246

WARBURG [1914] 1966

Aby Warburg, *L'ingresso dello stile ideale anticheggiante nella pittura del primo Rinascimento* [1914], in *La rinascita del paganesimo antico*, a cura di G. Bing, tr. it. Firenze 1966, p. 283-307.

WARBURG [1929] 2008

A. Warburg, *L'antico romano nella bottega di Ghirlandaio*, [1929], in *Aby Warburg, Opere II. La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2008.

LIONELLO PUPPI

Apparizioni metagrammatiche e autobiografia per immagini

Allegorie, ammiccamenti e ritratti di spettatori nei racconti evangelici del Greco del periodo italiano*

Ai fini di una plausibile, concreta restituzione della vicenda biografica di Dominicos Theotocópoulos – che sarà detto il Greco – negli anni del suo soggiorno in Italia, perdurando la stasi del contributo archivistico, non sarà ozioso tornar a riflettere su qualche passaggio non proprio insignificante della pur notissima lettera (fu edita dal Ronchini per la prima volta or è quasi un secolo e mezzo) con cui Giulio Clovio, addì 10 novembre 1570, al cardinal Alessandro Farnese, ai servigi del quale allora si trovava, chiedeva l'ospitalità “solo de una stanza” all'ultimo piano “nel palazzo” del prelato a Roma, per un “giovane candiotto discepolo di Tiziano”: ch'è per l'appunto il nostro Dominicos. Sappiamo che la petizione del miniatore croato (di nascita, ma d'origine macedone) sarà accolta e che il pittore raccomandato sarà prontamente ammesso a far parte del prestigioso circolo farnesiano, che frequenterà con assiduità stringendo rapporti di confidenza con suoi esponenti di spicco e, segnatamente, con il bibliotecario Fulvio Orsini, sino all'estate del 1572, allorché ne sarà bruscamente allontanato per ragioni che, più avanti, sarà giocoforza perseguire.

Ma veniamo a quei passaggi della breve missiva cloviana glissati o scansati dai più tra gli studiosi, cominciando da quell'allusione a un discepolato presso Tiziano del “giovane candiotto”: che sappiamo esser giunto tra le lagune al finir del 1566 o all'inizio del 1567 – dunque, sui venticinque anni per esser nato nel 1541 – provenendo dall'isola dove già si era affermato come “maestro pittore” presso la comunità latina minoritaria, e professar fede cattolica a dispetto dell'appartenenza a famiglia di confessione ortodossa [per una sintesi, vedi PANAGIOTAKIS 1986, p.37 sgg., COSTANTOUDAKI-KITROMILIDES 1999]. Somma prudenza, voglio dire, è d'obbligo, e a maggior ragione in quanto il Clovio era ben edotto del peso che il nome di Tiziano doveva avere sul cardinale la cui consuetudine con il Vecellio, seppur ad intermittenze, risaliva a più di venticinque anni prima (ancorché, per ciò che noi sappiamo, si fosse interrotta ad una lettera inviata dal pittore il 10 dicembre 1568: vedi *Tiziano. L'epistolario*, doc. 259). Ma è sull'ambiguità della nozione di discepolo che convien stare in guardia, sconsigliando affrettate e perentorie conclusioni. Posto ch'è stato provato [PUPPI 2004, pp. 28-30], non esser più possibile riconoscere Dominicos nel “molto valente giovine mio discepolo” che il Vecellio segnalò a Filippo II in lettera del 3 dicembre 1567 [*Tiziano. L'epistolario*, doc. 244] e che va correttamente identificato con Emanuel Amberger, è tuttavia da escludere l'ipotesi, ricorrente, della coincidenza del ruolo di “discepolo” con quello di “aiuto” o “collaboratore”; d'altra parte alla data del 1567, la compagine della bottega del pittore cadorino – da tempo formata nei modi di una struttura altamente specializzata, sostenuta e garantita da un vicendevole rapporto fiduciario, ch'era stato costruito sulla consuetudine quotidiana nell'applicazione al lavoro governata implacabilmente dall'autorità del Maestro – è da considerarsi tutt'affatto impermeabile a nuove ed estemporanee assunzioni. Sappiamo, tuttavia, che Tiziano ammetteva accanto a sé e per periodi di variabile durata, affinché imparassero il mestiere guardandolo dipingere, giovani di talento e delle più diverse provenienze (la testimonianza vasariana ha il suffragio dei documenti) sulla malleveria, però, o, se possiam dir così, sulla cauzione, di raccomandazioni autorevoli e tali, magari, da far immaginare contropartite.

Il “discepolato” del Theotocópoulos non poteva che rientrare in siffatto meccanismo: ma chi sarà stato l'avallante? Accantoniamo, per un momento, la presunzione di conferirgli nome e cognome, per avanzare il sospetto che si sia trattato di chi aveva propiziato il transito del giovane maestro da Creta a Venezia, garantendogli alloggio ed occasioni di lavoro che il maggior fratello Manoussos – esattore fiscale della Serenissima a Candia e ancora nelle nient'affatto mediocri condizioni economiche che gli avevano consentito di curare l'educazione

non solo artistica di Dominicos – difficilmente si sarebbe potuto permettere. E ciò nel momento in cui il “giovane candiotto” rinunciava a trovar riparo, e lavoro, nell’ambito della Comunità veneziana dei Greci (meta obbligata, viceversa, dei pittori suoi conterranei, quali un Giorgios Klontzes e un Michail Damaskinos), a riprova della già avvenuta conversione alla fede cattolica, senza, però, doversene curare e potendosi anzi prender la libertà di trafficar disegni, trovar clienti e praticar *ateliers* prestigiosi, giacché è fuor di dubbio che, non solo allo studio tizianesco al Biri Grande abbia avuto accesso, ma anche a quello del Tintoretto a San Giacomo dell’Orio. Porsi, a questo punto, l’ulteriore quesito se non siam al cospetto dello stesso *deus ex machina* che sta dietro al passaggio del Theotocópoulos a Roma, è inevitabile, così come il ritorno ad un altro passaggio finora scarsamente approfondito della lettera del Clovio al Farnese da cui abbiām preso le mosse.

Allorché il miniatore croato raccomanda al Farnese il suo giovane protetto, quest’ultimo è già arrivato a Roma, ma dai più sembra non essere stato notato che è già riuscito a prendere contatto con esponenti di quel mondo pittorico, per un verso esibendo ad essi con successo un proprio autoritratto, e per l’altro agganciando il Clovio e ottenendone la lettera di raccomandazione per i Farnese. Torniamo così al nodo di una accorta regia superiore, e non ignara – ad esempio – che quel Clovio che doveva rientrar nella sfera delle sue relazioni, dai Farnese era di casa, e al cardinal Alessandro legato da un rapporto di sincera ed affettuosa dimestichezza. In mancanza d’alternative più convincenti e soprattutto fondate su prove inoppugnabili, resto ancora aggrappato all’ipotesi – suffragata solo dalla suggestione implicita nell’attribuzione al Theotocópoulos del *Ritratto di Giovanni Soranzo* già nel Chrysler Museum di Norfolk, VA – che il Candiotto possa esser giunto a Roma aggregandosi al corteo che accompagnò quel patrizio, eletto ambasciatore straordinario della Serenissima presso la corte papale per mettere a punto i termini della partecipazione veneziana alla Lega antiturca e che attinse l’Urbe all’inizio dell’ottobre del 1570, e trovando provvisoriamente alloggio presso il palazzo di San Marco [PUPPI 1999, pp. 350-351].



Giulio Clovio, *Autoritratto*, 1565 ca., Firenze Gallerie degli Uffizi

Ciò non impedisce, però, che la regia governante le peripezie di Dominicos da Creta a Venezia e da Venezia a Roma sia da riconoscersi in un legame del pittore con esponenti della famiglia patrizia dei Grimani, stabilito [siccome già convincentemente suggerito da MARIAS 1997, pp. 53, 71, 72, 74; MARIAS 1999, p. 51 e da CALI 1999, pp. 302-3], e converrà, una volta per tutte, approfondire. Ma intanto, con Claudia La Malfa, è il caso di rammentare che, prima di passar al servizio, sul finir degli anni Trenta, del cardinal Alessandro Farnese, allora insediato nel palazzo della Cancelleria [LA MALFA 2010, p. 264], Giulio Clovio era stato assiduo di “Marino cardinal Grimani, appresso al quale – lo afferma il Vasari, confortato dalla testimonianza di Francisco de Hollanda che incontrò il miniatore nella residenza romana della famiglia veneziana – attese lo spazio di tre anni a disegnare [...] a penna minutissimamente e

con estrema e quasi incredibile diligenza”. È verisimile, pertanto, che la consegna, per dir così, del giovane protetto candiotto al Clovio affinché lo raccomandasse al cardinal Farnese, sia stata effettuata dal fratello di Marino, Giovanni Grimani, un cui intervento esplicito e diretto presso il prelato romano, del quale pur vantava l’amicizia [Arch. di Stato, Parma. ‘Carteggio farnesiano estero’. *Venezia*, b.509, *passim*], era, tuttavia, sconsigliato dal perdurar dei sospetti d’eresia al di là dell’assoluzione tridentina, e insomma dall’ostilità della Curia verso il veneziano che, dal consanguineo, e sin dal 1546, aveva ricevuto il titolo di patriarca di Aquileia [FIRPO 2005, in part. p. 841-ss.] e, in quanto tale, prima di incamminarsi verso l’Urbe, potrebbe averlo ritratto proprio il Theotocópoulos [PUPPI 2007, scheda 118].

Spremuta la missiva di spalleggiamento del Clovio quanto bastava per spillarne almeno il succo di quesiti non più eludibili, continua a restarci preclusa la conoscenza degli accordi in base ai quali Dominicos fu accolto in Palazzo Farnese: ove è ragionevole pur ammettere che, in cambio di prestazioni artistiche, il Candiotto ricevesse vitto e alloggio (ma difficilmente anche il paio di servitori e il cavallo ch’eran stati a suo tempo concessi al Clovio), è da escludere che avesse sottoscritto l’impegno ad ottemperare a regole di comportamento, una trasgressione alle quali avrebbe comportato – secondo la maggior parte di chi ha ritenuto di soffermarsi su siffatto dettaglio – il brusco licenziamento comunicato da Ludovico Tedeschi, maggiordomo del cardinale che si trovava allora a Caprarola, al pittore in Roma all’avvio dell’estate del 1572.



Titiano, *Ritratto di Alessandro Farnese*, 1546. Napoli, Museo di Capodimonte

In effetti, protestando nella lettera datata a 6 luglio, emersa dalle emerite ricerche di Perez de Tudela 2000 – ed è epistola d’elegante dettato volgare, da far insorgere il dubbio che sia stata stesa dal Clovio o dall’Orsini –, di “non trov[are] en [sé] né occasione né causa per la quale meritass[e] questo scorno”, e chiedendo di poterle conoscere “per soddisfazione” sua e “come huomo che n’a caro l’honor” suo, il Theotocópoulos è in buona fede, giacché non poteva nemmeno immaginare ciò che invece sarà chiarissimo al suo primo biografo Giulio Mancini [PUPPI 1984, pp. 145-146], vale a dire che una sua avventata *boutade* arrogante su Michelangelo e il suo *Giudizio* lo rendeva immediatamente e irreversibilmente incompatibile con il circolo farnesiano e con l’ambiente romano *tout-court*. Neppur si cura, il cardinal Alessandros, di replicar qualcosa alle accorate, e dignitose, proteste del pittore e, sempre per il tramite del maggiordomo, si limita a reiterar l’ingiunzione che costringerà Dominicos a mettersi in proprio, previa l’iscrizione d’obbligo alla Corporazione di San Luca, cui provvederà il 18

settembre di quello stesso 1572. Ma chi poteva trovar il coraggio di offrir lavoro al dissacratore di Michelangelo ch'era incorso nell'ira di uno tra i maggiori potenti, e capace perdipiù di rancori implacabili, di Roma?

Che, a condizioni siffatte, e prima di guadagnar la Spagna tra 1576 e 1577, al Theotocópoulos non restasse che riguadagnar la patria veneziana e riaffidarsi a chi fin là lo aveva protetto, a me continua a parer ovvio pur nella persistente, ostinata assenza di prove sicure. Ma possiamo davvero dichiararla perentoriamente, codesta assenza, ammettendone la definitiva e irrimediabile ineluttabilità, e mettendoci quindi una croce sopra, o non sarà il caso di domandarci se non sia per avventura l'esito progettato e ben costruito di una scelta lucida e imperterrita? Ostile a lasciar tracce di sé, Domínicos sembra sin dal momento in cui lascia l'isola natia; al di là del licenziamento da casa Farnese e dell'iscrizione alla Fraglia, e per quattr'anni, quel disagio sembra tradursi in contrarietà e ripulsa. Ma non sarà, tuttavia, che, nascondendosi, si preoccupasse di informarci, e sia pure in forma criptica, attraverso l'insinuazione, entro il tessuto narrativo delle opere che, pur parsimoniosamente veniva sfornando, d'apparizioni anomale, quali metagramma o sciarada?



El Greco, *Cacciata dei mercanti dal tempio*, 1571 ca., Minneapolis, Institute of Arts

La cacciata dei mercanti dal Tempio, conservata presso l'Institute of Arts di Minneapolis, ma proveniente dalla Collezione del Duca di Buckingham in York House, è caposaldo del periodo italiano del Theotocópoulos, garantita dalla firma <ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ ΚΡΗΣ ΕΠΟΙΕΙ> è generalmente riferita al momento del soggiorno in Roma. Iconograficamente, l'opera obbedisce ad uno schema ben divulgato e dallo stesso pittore collaudato in una precedente redazione, sulla quale converrà tornare, oggi presso la National Gallery di Washington: la scelta del soggetto, e l'interpretazione di esso, rispondono, come ho già cercato d'argomentare [PUPPI 1994] all'intransigenza di una fede cristiana inconciliabile con qualsivoglia tentazione di profitto materiale e ch'è speculare, nell'esercizio dell'arte, al rifiuto dell'arbitrio della licenza.



El Greco, *Trittico*, Modena, 1566-1567, Galleria Estense: nello scomparto centrale il *miles* inginocchiato davanti a Cristo

Ora, se il primo dato adombra l'intima, profonda conflittualità che dovette presiedere alla scelta, da parte del Nostro, della fede cattolica chiedendo d'esser placata e riscattata dalla 'militante' certezza rappresentata nell'allegoria del *miles* cristiano dello scomparto centrale del trittichetto dell'Estense di Modena, l'altro designa i valori inalienabili dell'arte pittorica – colore, disegno, 'maniera piccola' – attraverso i ritratti del volto di chi aveva saputo asserirli alla perfezione – Tiziano, Michelangelo, il Clovio – e di chi aveva saputo raccogliere e farne propria la lezione: e si tratta, nella sfilata in basso a destra, dell'enigmatico personaggio all'estremità.



El Greco, *Cacciata dei mercanti dal tempio*, 1571 ca., Minneapolis, Institute of Arts, particolare dei quattro ritratti in basso a destra

Intorno all'identificazione dei primi tre, non possono sussistere dubbi, giacché disponiamo dei riscontri inequivocabili e, del resto, con il Cadorino e il Croato, Domínicos aveva abbastanza confidenza da trattenerne, nitida, la memoria delle fattezze (e, mentre, del secondo, le riprenderà sempre dal vivo nel bellissimo ritratto oggi a Capodimonte, preferirà modellare quelle del secondo sul ricordo di un *Autoritratto* simile a quello attualmente nella Gemäldegalerie di Berlino, se non lo stesso trattenuto dal Maestro nell'*atelier* di Biri Grande), laddove per il Buonarroti poteva contare su una tra le numerose derivazioni della celeberrima 'icona' di Daniele Ricciarelli, ora nel Metropolitan Museum di New York, puntualmente elencate da Andrea Donati [DONATI 2010, pp. 299-308], sebbene qui sorprenda l'impostazione in controparte.



El Greco, *Ritratto di Giulio Clovio*, 1570-1571, Napoli, Museo di Capodimonte



- Tiziano, *Autoritratto*, 1550 ca., Berlino Gemäldegalerie

- Danilo Ricciarelli, *Ritratto di Michelangelo*, ante 1566, New York, Metropolitan Museum

Il quarto personaggio, viceversa, intriga assai, siccome attesta la fragilità deludente delle proposte (Raffaello, Correggio) sin qua più frequentemente avanzate: le quali, quantunque più eccezionalmente e flebilmente, neppur hanno escluso l'ipotesi di un autoritratto: ch'è di contro, a nostro avviso (e a dispetto di precedenti, diverse convinzioni), pur nella consapevolezza del limite costituito dall'assenza d'ogni sicura referenza iconografica di comparazione – a cominciare da quel “ritratto di se stesso” che fa “stupire tutti questi pittori di Roma” rammentato dal Clovio nella lettera al Farnese – la congettura più plausibile: e si faccia caso come l'indice del Clovio s'appunti sul giovane misterioso quasi a denunciar in lui l'erede di Michelangelo e Tiziano – come chi, cioè, prometteva di conciliare, purificandoli, i valori del colore e del disegno nella perfezione di una sintesi compiuta.

Il dipinto assume – pertanto, il significato duplice di una sorta d'orgogliosa autocertificazione e di un impegno come promessa: se vogliamo, e in ultima istanza, di un ‘manifesto’ che, in quanto tale, non poteva non dislocarsi in un sistema di riferimenti imperniato su una committenza e un pubblico, la cui identificazione ci è negata dalla completa e disarmante mancanza d'ogni documento esterno, nel momento in cui, tuttavia, viene insinuata in un criptico messaggio del pittore, peraltro tutt'affatto coerente con la logica – se possiamo esprimerci così – dell'evocazione visiva di sé e dei propri maestri all'interno di una compagine con la cui esposizione istoriale non ha relazione veruna.

Ove appena si ponga qualche attenzione, infatti, alla rappresentazione del racconto evangelico (Giovanni II, 13-16), è agevole constatare che non solo le quattro figure suscitate nel margine destro del dipinto si sottraggono alla trama narrativa, ma anche altre raggruppate altrove:

l'estraneità delle quali è posta in evidenza, vuoi dall'atteggiamento apparentemente distaccato, vuoi dalla foggia contemporanea degli abiti che indossano. Alludo ai personaggi i cui volti affiorano alle spalle dell'ignudo che rovescia all'indietro il capo stretto tra le braccia; che son altrettanti ritratti di personaggi con i quali il pittore riprende, alla luce della convocazione di sé accanto al Clovio, a Tiziano e a Michelangelo, un dialogo avviato qualche tempo innanzi, e forse ancora in Venezia, nell'altra redazione della *Cacciata*, che abbiain dinanzi citata e che si trova oggi nella National Gallery di Washington.



El Greco, *Cacciata dei mercanti dal tempio*, 1569-1570, Washington, National Gallery of Art

Si tratta di una prima redazione della messinscena di quell'episodio evangelico nel suo significato di invito perentorio al rifiuto della venalità indecente e insopportabile insita nel coinvolgimento e nella compromissione temporali della Chiesa, che, veramente, la redazione di Minneapolis replica quasi alla lettera, solo modificando la scenografia architettonica, mutando il colore di qualche abito, eliminando animalucci in primo piano, e scrigno e bisaccia, per disporvi a destra la sfilata dei busti degli artisti. L'unanimità degli studiosi s'è limitata ad insistere sulla maturazione del senso compositivo e della manipolazione del linguaggio – i cui venetismi, oltre che da Tiziano, da Tintoretto e dal Bassano, nella versione di Washington non sono ancora ben assimilati – intervenuta nel quadro di Minneapolis, ipotizzandolo eseguito successivamente all'arrivo a Roma, nel momento in cui rimetteva l'altro alla vigilia della partenza da Venezia, supportando la conclusione con la constatazione esser gli sfondi architettonici, l'uno di suggestione veneta, anzi veneziana, e l'altro di impronta toscoromana.

Se tutto ciò è, ovviamente, incontestabile, mi par che sia scorretto accantonare o scartare il quesito perché e per chi Dominicos abbia replicato pressoché alla lettera la composizione pur dovendo onestamente ammettere che, per adesso, non disponiamo della risposta: la quale potrà venire solo dall'identificazione dei personaggi raggruppati a sinistra in quanto interlocutori di un dialogo col pittore, cominciato a Venezia ma che il Theotocópoulos decide di riprendere a Roma, non tanto per ribadire i convincimenti già espressi, ma per segnalarne l'approfondimento, la piena maturazione, le garanzie, intervenuti, e già includenti prime, non svagate, riflessioni sui *Commentari* vitruviani del Barbaro (1556) attestate dalle postille giunte a noi e che possiam leggere nella edizione esemplare di Marias e Bustamante 1981 [cfr. PUPPI 1984, pp. 145-147].

All'insistenza sul tema della 'cacciata dei mercanti', Dominicos affianca quella sulla 'guarigione del cieco', in primo luogo come spunto evangelico di una allegoria

dell'illuminazione alla vera fede ma, al tempo stesso, capace d'accogliere, entro la compagine delle *dramatis personae* del discorso narrativo, spettatori del suo svolgimento la cui convocazione potesse agganciare motivazioni d'interesse autobiografico. Si tratta di tre redazioni oggi conservate nella Gemäldegalerie di Dresda, nella Galleria Nazionale di Parma e nel Metropolitan Museum di New York (Collezione Weightsman), la prima delle quali cronologicamente riferibile al soggiorno veneziano (1567-1570) e le altre alla prima fase romana (1570-1572). Com'è noto, l'episodio appare nei Vangeli sinottici quale prova della profezia di Isaia (LXI, 1 e sgg.) intorno all'annuncio da parte del Battista della venuta del Messia (Matteo IX, 5; Luca IV, 18-19 e VII, 21-22) peraltro glissata nell'episodio del cieco di Gerico narrato da Marco (X, 46-52) o ripreso dello stesso Luca (XVIII, 35-43), ancorché la versione pittorica ora a Dresda sembri derivare dall'ampio passo di Giovanni (IX, 1-41) dove è il riferimento, assente in Matteo e Luca, all'impressione della mano di Cristo sugli occhi del non vedente e alla piscina di Siloe, la quale, in effetti, si profila nel bordo inferiore del dipinto, denunciando una prima allusione autobiografica. Abbiamo, più indietro, accennato [sulle conclusioni della circostanziata indagine archivistica di PANAGIOTAKIS 1996] all'appartenenza della famiglia di Domínicos alla comunità ortodossa, sottolineando l'inevitabile conseguenza di una sua conversione alla fede cattolica.



El Greco, *Guarigione del cieco*, 1570-1571, Dresda, Gemäldegalerie



El Greco, *Guarigione del cieco*, 1570-1571, Dresda, Gemäldegalerie, particolare della testa di giovane sovrastante il

gruppo dei vecchi a destra

Ora, nel passo di Giovanni illustrato nel quadro di Dresda, l'uomo guarito da Cristo, è "cieco nato", ma la sua condizione non deriva da peccato che, consapevolmente, fosse stato commesso da lui o dai suoi genitori, e tuttavia viveva privo della luce cui il Messia lo restituisce. Cogliere, pertanto, l'allegoria di una conversione – della propria conversione – non par azzardato, ancorché l'impaginazione dell'immagine include presenze che restano enigmatiche. Se infatti, come già m'è accaduto di insistere [PUPPI 1999, pp.104-105], il cane e la 'natura morta' al centro e in primo piano, possono costituire un accorgimento funzionale alla sua costruzione prospettica, sembra assai difficile spiegare le figure del vecchio e dell'adolescente disposte in profondità tra il gruppo dominato da Cristo e quello dei Farisei: forse un richiamo alla parabola del figliuol prodigo – riportata, però, solo da Luca (XV, 2-32) – non incongruo con il senso sotteso dal tema del recupero della luce (in particolare, 20-24). Ma, soprattutto, si trova inquietante l'apparizione dello spettatore di cui solo emerge il volto sovrastante la disputa dei Farisei; è evidente che, se vi si potesse cogliere un autoritratto (ma tornano i conti con i connotati del misterioso giovane additato dal Clovio nella *Cacciata di Minneapolis*?), l'ipotesi interpretativa che abbiamo qui sopra arrischiata, ne sarebbe, se non proprio suffragata, certamente confortata.



El Greco, *Guarigione del cieco*, 1571-1572, Parma, Galleria Nazionale



El Greco, *Guarigione del cieco*, 1571-1572, Parma Galleria Nazionale, particolare del volto dei due giovani

nell'angolo in alto a sinistra

Rispetto a codesta, prima redazione, la versione di Parma risulta di dimensioni appena più ridotte nel momento in cui all'evidente arricchimento del vocabolario e alla ben più sicura complessità compositiva confida una diversa intenzione di significati.

L'avanzamento in primo piano dei gruppi degli 'attori' (più folto quello dominato dal Cristo), coerente con l'abbassamento retrostante del piano scenico che allontana, rimpicciolendolo nel mezzo del quadro, il dialogo affettuoso tra il vecchio e l'adolescente, non è mero espediente formale per un più pronunciato effetto prospettico. Del pari, l'introduzione della figura seminuda di schiena, a sinistra, che guarda e addita in alto, non deve interpretarsi quale puro esercizio virtuosistico e "adorno retorico", né casuale è da considerarsi l'introduzione di nuovi e altri testimoni, così come la sostituzione a *fuoco* architettonico, del rudere delle terme di Diocleziano all'arco corinzio timpanato. Tralasciamo, tuttavia, quest'ultimo spunto (che rimanda al contesto presiedente alla trasformazione michelangiolesca del reperto nella chiesa di Santa Maria degli Angeli), per indugiare su altri *nodi* compositivi. Quando si faccia caso, infatti, che lo spostamento verso la ribalta cancella il richiamo alla piscina di Siloe, non è improprio domandarsi se Dominicos non abbia accantonato il testo giovanneo, utilizzato nella redazione di Dresda, per raccogliere ed illustrare un altro dei racconti evangelici relativi alla guarigione del cieco. Ed è precisamente il personaggio che volge la schiena ignuda, la presenza la quale consente, insieme, risposta affermativa e individuazione della nuova fonte in Matteo (IX, 27-31), dove è narrato aver Gesù ridato la vista a due ciechi, di guisa che esso viene ad interpretare il ruolo di colui che, per primo, esulta per la luce ritrovata.

Quanto agli spettatori, gli studiosi, una volta di più, o non ci hanno fatto caso, o son stati svagati e generici, o ne han contati troppi. Ad esempio, si prova abbastanza forzata l'individuazione di un ritratto [proposto da BUENDIA 1984, pp. 23-24] nel barbuto che volge lo sguardo al cielo dietro al braccio proteso del cieco guarito, e addirittura riprenderebbe il volto del vescovo eterodosso fra' Bartolomé de Carranza che il Theotocópoulos avrebbe incontrato mentre era detenuto in Castel Sant'Angelo (dove perderà la vita il 2 maggio 1576). Evidenza incontestabile di ritratti hanno viceversa, sempre sulla sinistra, i volti dei personaggi – in abiti, a riprova, di foggia moderna – collocati ai lati della testa dell'altro barbuto a figura intera e ignuda (questa sì, forse, solo citazione retorica della celebre statua d'Ercole posseduta dai Farnese).



- A. Moro, *Ritratto di Alessandro Farnese*, 1560 ca., Parma, Galleria Nazionale

- A. Sanchez Coello, *Ritratto di don Juan de Austria*, 1565 ca., Madrid, Monastero de las Descalzas Reales

A partir dalla proposta di du GUÉ-TRAPIER 1958, quello al limite del quadro raffigurerebbe un esponente proprio della famiglia Farnese, più volentieri precisato in Alessandro, figlio di Ottavio duca di Parma; l'altro il Theotocópoulos stesso. Orbene – la prima congettura è plausibile e convincente solo che si confronti quel volto con i ritratti che riprendono il personaggio in più giovane età (era nato a Roma il 28 agosto 1545), dipinti da Antonio Moro (Parma, Galleria Nazionale; Dallas, Texas, Meadows Museum), da Girolamo Mazzola Bedoli (Napoli, Museo di Capodimonte), da Sofonisba Anguissola (Dublino, National Gallery of Ireland, con le derivazioni del Museu de Arte antiga di Lisbona e del Museum of Fine Arts di Boston), nonché dell'immagine, nella Sala dei Fasti a Caprarola, di Taddeo Zuccari (e per non convocare un suggestivo *exploit* del Tintoretto su cui sarà il caso d'intervenire in altra occasione).

Aleatoria è, viceversa, l'altra ipotesi di identificazione, e non solo per i motivi che, più sopra in questa stessa sede, ci hanno indotto alla prudenza, ma perché concreti termini di confronto ci assicurano che, nel personaggio ritratto, possiamo agevolmente riconoscere Juan de Austria, il fratellastro di Filippo II, sulla referenza dei dipinti di Alonso Sanchez Coello nell'antica Galleria del Pardo, di Cristobal de Morales nel Monastero de las Descalzas Reales di Madrid, di Anonimo nell'Ospedale di Santa Cruz a Toledo.



El Greco, *Guarigione del cieco*, New York, 1575 ca., Metropolitan Museum



- El Greco, *Adorazione del nome di Cristo*, 1575-1576, Londra, National Gallery
- El Greco, *Crocifisso con due devoti*, 1577-1578, Parigi, Musei del Louvre

Ci è ben noto che, non solo vincoli di parentela stretta legavano i due giovani (Alessandro era stato messo al mondo da Margherita d'Austria, figlia di Carlo V e, pertanto, sorellastra di don Juan), ma di affettuosa, profonda amicizia, nata e cresciuta presso la corte di Madrid, dove il Farnese era approdato adolescente per esservi educato, e cementata nell'epica giornata di Lepanto dove avevano combattuto l'uno accanto all'altro. Il ritorno di Alessandro in Italia non aveva allentato i contatti e, ogniqualvolta capitasse occasione propizia, i due non mancavano di incontrarsi. Per certo, ciò avverrà a Parma tra aprile e maggio 1574 nell'occasione del viaggio di don Juan a Milano toccata nel giugno successivo [e sarà prodiga di festeggiamenti culminati, il 26, in uno spettacolo grandioso e memorabile: FEA 1886, p. 36]: ma di cosa avran discusso, cosa si saran detti? Non disponiamo di resoconti e, perciò, ovviamente, non lo sappiamo, ma possiamo non arbitrariamente immaginare che si siano accalorati sull'episodio, ancor bruciante, della pace stipulata da Venezia con la Sublime Porta, unilateralmente, all'indomani della vittoria di Lepanto, e sulla necessità, condivisa, non solo da Filippo II ma dai principi italiani filospagnoli con i Farnese di Parma in testa, di convincere la Dominante a rientrare nella Santa Lega, messa in crisi dalla Real Politik della sua diplomazia.

E, poiché non è affatto da escludere che Domínicos, dopo la cacciata dal circolo del cardinal Alessandro e il vano tentativo di mettersi in proprio, nel suo viaggio di ritorno a Venezia possa aver fatto sosta presso i congiunti di chi lo aveva messo alla porta, i Farnese di Parma (una città che, nelle postille all'edizione giuntina delle *Vite* vasariane, prova di conoscere benissimo), ed essere stato, in qualche guisa, testimone dell'incontro tra Alessandro e Juan, la rappresentazione della *Guarigione* (che, non per caso, precisamente a Parma si conserva) potrebbe, allora, leggersi e intendersi nel contesto del dibattito intorno al cedimento della Serenissima alla Mezzaluna, bollato da papa Gregorio XIII come perfido "mancamento" al "giuramento fatto a Dio" e, dunque, peccaminoso ottenebramento, "cecità", che si impetrava a Cristo di guarire.

E se è un fatto – a parer nostro di notevole suffragio – che, sul tema della Santa Lega, Domínicos

tornerà di lì a poco predisponendo ancor in Italia il bozzetto (ora nella National Gallery di Londra) dell'*Adorazione del nome di Cristo* dipinta dopo l'arrivo in Spagna e conservata all'Escorial, la ripresa del tema evangelico del cieco guarito nella versione oggi nel Metropolitan Museum, pur replicando l'intelaiatura architettonica e la composizione dei gruppi della versione di Parma, sposta l'offerta della chiave interpretativa dalla soppressione dei volti di Alessandro Farnese e don Juan, allo sbalzar sul filo della ribalta di una misteriosa accoppiata di personaggi *en abîme* (come gli offerenti del *Crocifisso* oggi al Louvre), ma è messaggio di cui, fino ad adesso, non siamo riusciti a immaginare il contenuto e a identificare il destinatario.

English abstract

Few written records tell of the arrival and the Roman period and the Greek painter born in Crete Dominicos Theotocópoulos, more known by the pseudonym of El Greco. After years spent in Venice, where he got to join actively with leading painters of his time such as the late Titian and the very active Tintoretto, in 1570 Dominicos arrives in Rome. It is Giulio Clovio, the well known Croatian miniaturist who had been working for many years for some of the most famous important families in Rome, who introduces him and supports him in the lavish court of Cardinal Alessandro Farnese, admirer of Venetian painting and of Titian in particular who had portrayed him on different occasions several years earlier. But it was Michelangelo with his work who had celebrated more than any artist of his era the Majesty of Rome and its powerful men. Probably just an unfavorable opinion from El Greco in respect of the Tuscan master and his work as well as a constant criticism of excessive opulence of the Roman curia, the reasons for the peremptory dismissal of the Greek painter in 1572 by the Farnese House. The scarcity of documentation doesn't give any chance to give answers to many different questions that could rise up regarding the matter. Dominicos' paintings remain the most eloquent document of that Roman period 1570-1572. His pictures and in particular those that with slight and subtle changes tell the story of Christ healing the blind man and The expulsion of merchants from the Temple, through the use of "imagistic syntax" or "metagrammatical formulae" reveal and highlight for those able "to read" the complexities and the problems of an age full of cultural, political and sociological contradictions.

Nota bibliografica

Il presente intervento ripropone, enfatizzandoli e riordinandoli, spunti presentati in disparate occasioni e rimasti aperti, per una ripresa del dibattito in vista delle iniziative (mostre e convegni) annunciate nell'occasione della ricorrenza del quarto centenario della morte del Greco (1614-2014). Di chi qui scrive si vedano, dunque, almeno: PUPPI 1984; PUPPI 1995; PUPPI 1996; PUPPI 1997; PUPPI 1999^o; PUPPI 1999b; PUPPI 2005. Posto che referenza necessaria per qualsivoglia approccio storico-critico serio al Greco e alla sua opera è costituita dal monumentale LOPERA 2005 (ma non si trascuri il precedente, lucido, *abregé* LOPERA 1993), ci si limiterà a elencare qui di seguito i contributi citati in forma abbreviata nel testo e in questa stessa nota. Quanto alle fonti, le lettere di Tiziano sono citate dall'edizione *Tiziano. L'epistolario*, a cura di L. Puppi, Firenze 2012; il testo di Vasari da *G. Vasari. Le Vite*, a cura di G. Milanesi, vol. IV, Firenze, 1906.

- BUENDIA 1984
J. R. Buendia, *Humanismo y simbología en El Greco. El tema del serpiente*, in *El Greco: Italy and Spain*, "Studies in the History of Art" 13, National Gallery of Art, Washington D.C., 1984, pp. 35-48

CALI 1995

M. Cali, *Il Greco fra Venezia e Roma: cultura e orientamenti*, in *El Greco in Italy and Italian Art*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Rethymno, 22-24 settembre 1995) a cura di N. Hadjinicolaou, Rethymno 1999, pp. 291-314

COSTANTOUDAKIS-KITROMILIDES 1999

M. Constantoudaki-Kitromilides, *La pittura a Creta nei secoli XV e XVI*, in *El Greco. Identità e trasformazione. Creta. Italia. Spagna*, catalogo della mostra (Atene, Roma, Madrid, 1999), a cura di J. Alvarez Lopera, ed. it. Milano 1999, pp. 83-94.

DONATI 2010

A. Donati, *Ritratto e figura nel Manierismo a Roma*, San Marino 2010.

FEA 2005

P. Fea, *Alessandro Farnese, duca di Parma [...]*, Firenze 1886

FIRPO 2005

M. Firpo, *L'iconografia come problema storiografico [...]*, in "Rivista Storica Italiana", CXVIII, 3, 2005, pp. 825-871

DU GUÉ-TRAPIER 1958

E. du Gué Trapier, *El Greco in the Farnese Palace, Rome*, Paris 1958

LA MALFA 2010

C. La Malfa, *Artisti a Palazzo*, in *Palazzo Farnese. Dalle collezioni rinascimentali ad Ambasciata di Francia*, a cura di F. Duranelli, Firenze 2010, pp. 262-265

LOPERA 1993

A. J. Lopera, *El Greco. La obra esencial*, Madrid 1993.

LOPERA 2005

A. J. Lopera, *El Greco. Estudio y Catalogo*, vol. I, Madrid, 2005

MANCINI 1956

G. Mancini, *Considerazioni sulla Pittura*, I, a cura di A. Marucchi Roma 1956

MARÍAS 1997

F. Marías, *Biographie d'un peintre extravagant*, Paris 1997

MARÍAS 1999

F. Marías, *Il pensiero artistico del Greco*, in *El Greco. Identità e trasformazione. Creta. Italia. Spagna*, catalogo della mostra (Atene, Roma, Madrid, 1999), a cura di J. Alvarez Lopera, ed. it., Milano 1999, pp. 179-199

MARÍAS, BUSTAMANTE 1981

F. Marías, A. Bustamante, *Las ideas artisticas del Greco*, Madrid 1981

MARÍAS, DA SALAS 1992

F. Marías, X. de Salas, *El Greco y el arte de su tiempo*, Toledo, 1992.

PANAGIOTAKIS 1986

M. N. Panagiotakis, *E Kretiké periodos tes zoes tou Domenikou Theotokopolou*, Athinaí 1986.

PERZ DE TUDELA 2000

A. Perez de Tudela, *Una carta inédita de El Greco al Cardenal Alessandro Farnesio*, in "Archivo Español de Arte" LXXIII (291), jul-sep 2000, p. 267

PUPPI 1984

L. Puppi, *Il soggiorno italiano del Greco*, in *El Greco: Italy and Spain*, "Studies in the History of Art" 13, National Gallery of Art, Washington D.C., 1984, pp. 133-152

PUPPI 1995

L. Puppi, *Ancora sul soggiorno italiano del Greco*, in *El Greco of Crete*. Atti del convegno internazionale di studi (Heraklion, 1990), a cura di N. Hadjinikolaou, Heraklion 1995, pp. 251-254

PUPPI 1996

L. Puppi, *Ritratti di spettatori discreti e di committenti 'in abisso' nell'opera del Greco*, in *Il ritratto*, a cura di G. Fossi, Firenze 1996, pp. 173-185

PIPPI 1997

L. Puppi, *I testimoni impassibili. Ritratti di spettatori nei drammi evangelici dipinti dal Greco in Italia*, in *Scritti e immagini in onore di Corrado Maltese*, a cura di S. Marconi, M. Emiliani Dalai, Roma 1997, pp. 285-296

PUPPI 1999a

L. Puppi, *El Greco da Venezia a Roma e da Roma a Venezia (per la via di Parma)*, in *Scritti in onore di A. M. Romanini*, Roma 1999, pp. 119-128

PUPPI 1999b

L. Puppi, *El Greco in Italia e l'arte italiana*, in *El Greco. Identità e trasformazione. Creta. Italia. Spagna*, catalogo della mostra (Atene, Roma, Madrid, 1999), a cura di J. Alvarez Lopera, ed. it. Milano 1999, pp. 95-114

PUPPI 2004

L. Puppi, *Su/per Tiziano*, Milano 2004

PUPPI 2005

L. Puppi, *L'arrivo del Greco in Spagna*, in *El Greco. The First Twenty Years in Spain*, Atti del Convegno internazionale di studi (Rethymno, 22-24 ottobre 1999), a cura di N. Hadjinicolaou, Rethymno 2005, pp. 1-12

PUPPI 2007

L. Puppi, *Tiziano. L'ultimo atto*, catalogo della mostra (Belluno - Pieve di Cadore 2007), a cura di L. Puppi, Milano 2007, scheda 118, pp. 422-423

ROCHINI 1865

A. Ronchini, *Giulio Clovio*, in "Atti e Memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le Province modenesi e parmensi" III, 1865, pp. 259-270

**A Monica, che, nel nome di Warburg, è riuscita a scaraventarmi dentro all'universo immateriale e volubile dell'on line, con rinnovata ammirazione e stima. E con l'affetto di sempre.*

MARIE REBECCHI

Documents: un Atlante eterodosso

Il montaggio dei primi quattro numeri del 1929

Nel concepire la forma Atlante come una macchina in grado di sovvertire l'ordine logico dell'argomentazione dialettica, facendo così emergere ibridazioni, scarti e tensioni, si proverà a compiere un'analisi dei primi quattro numeri del 1929 della rivista *Documents*, co-diretta da Georges Bataille, considerando la *forma-montaggio* della rivista come un esempio eterodosso di Atlante di testi e immagini. Con il termine "montaggio", in questa sede, s'intende designare un principio extra-cinematografico attraverso cui è possibile connettere anacronisticamente tra loro immagini e testi eterogenei, rompendo così con il rispetto della continuità temporale e della disposizione lineare in sequenze. In questo senso il montaggio può configurarsi come un metodo per dispiegare visivamente le impurità, le interruzioni e le discontinuità che agiscono nella storia, permettendo in tal modo di ripensare la forma e il senso stesso dell'idea di Atlante.

A questo scopo prenderemo le mosse dal principio del *montaggio conflittuale*, nei termini stessi in cui viene formulato dal celebre regista e teorico sovietico Sergej Ejzenštejn nel saggio redatto tra luglio e agosto del 1929, intitolato *Drammaturgia della forma cinematografica*, originariamente scritto in tedesco con il titolo *Dramaturgie der Film Form* per il catalogo della mostra "Film und Foto" di Stoccarda [EJZENSTEJN [1929] 1992, pp. 19-52] e tradotto in francese da Raoul Michel per essere pubblicato nel 1930 sulla rivista *Bifur*, il cui direttore all'epoca era Georges Ribemont-Dessaignes, surrealista dissidente e collaboratore di *Documents*.

Muovendo da queste premesse, si proverà a rileggere la pratica del *montaggio figurativo* messa in atto da Bataille nel progetto editoriale della rivista *Documents*, proprio alla luce della concezione *conflittuale* di montaggio elaborata da Ejzenštejn alla fine degli anni '20, condividendo – probabilmente in modo inconsapevole – un'idea di montaggio come principio capace di generare pensiero attraverso l'elaborazione di forme eterogenee e conflittuali, ampiamente diffusa nel contesto culturale delle avanguardie a cavallo tra gli anni '10 e gli anni '20 [SOMAINI 2011, pp. 38-78]. Nel saggio *Drammaturgia della forma cinematografica*, Ejzenštejn concepisce pertanto il montaggio come un principio conflittuale, ovvero come un "pensiero che trae origine dallo scontro di due pezzi indipendenti l'uno dall'altro" e, dunque, come afferma in *Fuori campo* – saggio redatto nel febbraio del 1929 –, come una "particolare realizzazione in immagine della dialettica".

La scelta di utilizzare il principio ejzenštejniano del montaggio conflittuale come chiave di lettura del montaggio editoriale di *Documents* è giustificabile, anzitutto, a partire dall'individuazione di un metodo convergente, fondato su quella che Bataille stesso in un articolo pubblicato sul secondo numero del 1930 di *Documents*, intitolato *Les écarts de la nature* (*Deviazioni della natura*), definisce nei termini di "un'espressione della dialettica filosofica per mezzo delle forme" [BATAILLE 1930, n. 2, pp. 79-83]. In un passaggio molto efficace di questo articolo, Bataille stabilisce un'analogia tra "l'approccio dialettico alla forma cinematografica" in Ejzenštejn e la propria concezione materialistica della *dialettica delle forme concrete*, ovvero una dialettica centrata, da un lato, sull'idea di contraddizione e conflitto tra le forme, e, dall'altra, sulla necessità d'immettere nel discorso filosofico la realtà bassa, materiale e fisiologica delle forme concrete.

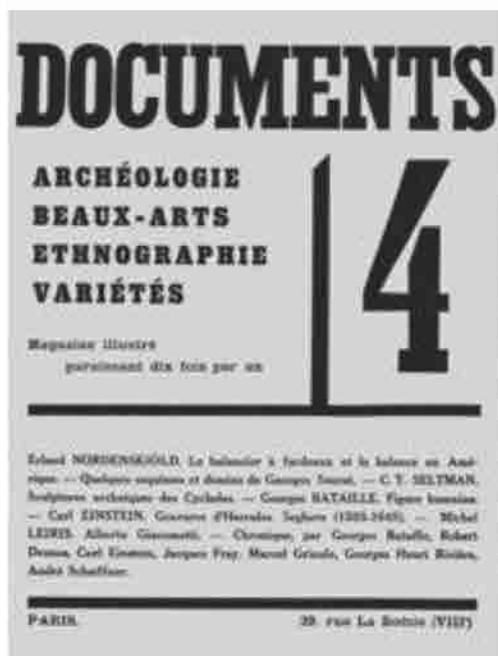
Nella complessa architettura dei quindici numeri che testimoniano la travagliata impresa editoriale di *Documents*, il principio del *montaggio conflittuale* può essere rintracciato a tre livelli: nel rapporto apparentemente incoerente e contraddittorio tra i singoli testi collocati all'interno di uno stesso numero; nell'effetto di collisione generato dall'"impossibile" – aggettivo utilizzato da Michel Leiris in un articolo del 1963 apparso sulla rivista *Critique* e dedicato interamente a Bataille [LEIRIS 1963, pp. 684-693] – incontro tra i testi e le immagini

di uno o più numeri consecutivi; a livello esclusivamente visivo, nell'uso critico delle *immagini* che introducono o concludono gli articoli: nell'ineducibile passaggio dall'una all'altra e nel deformante *contatto* tra l'una e l'altra.

È come se il conflitto tra i testi e le immagini di uno stesso numero di *Documents* si propagasse “in forma di impulsi” tra i numeri successivi, riproducendo una dinamica di conflitto analoga a quella che – come afferma Ejzenštejn nel saggio del 1929 – agisce internamente ad una singola inquadratura o “cellula di montaggio”. Già dal testo non firmato della *brochure* pubblicata per il lancio pubblicitario della rivista in cui, secondo Michel Leiris, in alcuni passaggi è chiaramente riconoscibile la sovversiva impronta batailleana, è possibile cogliere il carattere eteroclito e anticonvenzionale dell'atteggiamento documentario di Bataille:

Les œuvres d'arts les plus irritantes, non encore classées, et certaines productions hétéroclites, négligées jusqu'ici, seront l'objet d'études aussi rigoureuses, aussi scientifiques que celles des archéologues [...]. On envisage ici, en général, les faits les plus inquiétants, ceux dont les conséquences ne sont pas encore définies. / Dans ce diverses investigations, le caractère parfois absurde des résultats ou des méthodes, loin d'être dissimulé, comme il arrive toujours conformément aux règles de la bienséance, sera délibérément souligné, aussi bien par haine de la platitude que par humor [LEIRIS 1963, p. 689].

Nonostante il lancio promettesse di offrire al lettore un'antologia di documenti tra i “più caratteristici e sinceri sulla vita umana” e di fornire un'analisi dei “fatti più inquietanti”, indagati con “metodi talvolta assurdi” per ottenere risultati imprevedibili e giammai conformi alle piatte “regole della *bienséance*”, il sommario dei contenuti dei primi tre numeri di *Documents* – il cui sottotitolo fino al quarto numero era composto dalle voci *doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie* – non presentava, apparentemente, particolari sorprese. Per cogliere il carattere violentemente polemico e intrinsecamente interdisciplinare di *Documents*, secondo cui i diversi contributi avrebbero dovuto eccedere sin dal principio il ristretto ambito della rivista d'arte, occorre attendere il quarto numero – apparso nel settembre del 1929 e segnato dalla sostituzione della voce *doctrines* con quella di *variétés* –, a partire dal quale sarà sempre più evidente la pratica del *montaggio conflittuale* adottata da Bataille per



l'intera struttura della rivista.

Documents. Archéologie. Beaux Arts Ethnographie Variétés, 1929, n. 4; ristampa, Jean-Michel Place, Paris 1991

L'eccentricità di *Documents* deve essere ricercata, innanzitutto, nell'intreccio interdisciplinare, e, in particolare, nella posizione occupata da ciascuna disciplina all'interno dell'economia generale della rivista, "mistura impossibile" resa evidente già dal sottotitolo *doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie*. Gli ambiti del sapere rappresentati nella rivista – archeologia, belle arti, etnografia – manifestano, in primo luogo, la loro volontà d'indipendenza dall'azione omogeneizzante e dall'egemonia culturale dei valori occidentali, aspetto per cui *Documents* si distingue nettamente dall'impostazione di numerose *gazettes des beaux-arts* dell'epoca: l'*etnografia* mette infatti in discussione tale sistema di valori dal punto di vista geografico, l'*archeologia* da quello storico e, in seguito, le *variétés*, introducendo l'interdetto della "bassa cultura", mettono in crisi questo sistema anche dal punto di vista rigorosamente dottrinale.

L'esigenza di porre l'accento, a partire dal titolo stesso, sul concetto di *documento* rappresenta, quindi, da parte dei fondatori della rivista, la decisa volontà di opporsi al dominio assoluto e al carattere etnocentrato dell'idea di "*beaux-arts*", atteggiamento che Denis Hollier interpreta – forse in modo eccessivamente rigido – come una ferma presa di posizione anti-estetica da parte degli etnologi e degli archeologi di *Documents* [HOLLIER 1991, p. VIII]. In questa prospettiva, i *documenti* sono identificati come oggetti denudati del loro valore artistico, documenti archeologico-etnografici in grado di riabilitare il valore d'uso degli stessi oggetti, ribadendo in tal modo l'impossibilità di essere distaccati dal loro distruttibile e corruttibile supporto materiale e, dunque, l'inammissibilità di essere considerati esclusivamente dal punto di vista del loro potenziale *valore di scambio*. Nella prospettiva indicata da Hollier, quello che *Documents* intende mettere in discussione sin dalle sue prime pagine è proprio il "plus-valore estetico" attribuito acriticamente agli oggetti, in particolare agli artefatti non occidentali collocati ed esibiti nei musei etnografici.



Le cheval académique, [Bataille [1929] 2009a, p. 27]

Perfettamente in linea con lo spirito eterodosso della rivista, annunciato già a partire dal lancio pubblicitario, Bataille fa il suo debutto su *Documents* con due testi eccezionali, apparentemente degni dell'esperto numismatico e del diplomatico all'École de Chartes: *Le cheval académique* [BATAILLE [1929] 2009a, n. 1, pp. 27-31] e *L'Apocalypse de Saint-Sever* [BATAILLE [1929] 2009b, pp. 74-84]. Il primo si presenta come una rigorosa indagine numismatica sulle *monnaies gauloises*: il *cavallo accademico* è infatti l'animale dalla nobile e "correttamente calcolata forma" effigiato sulle monete greche, maldestramente imitate dai Galli, i quali, secondo Bataille, data la loro poca destrezza nell'arte delle incisioni, avevano deformato l'ideale equino dei Greci, raffigurando sulle loro monete immagini orride e aggressive, più simili a "ignobili scimmioni" che alla perfezione dei cavalli effigiati dai Greci. L'articolo assume, dunque, sin dal suo *incipit*, i toni di un trattato antidealista di morfologia, in conclusione del quale compare la prima formulazione dell'idea batailleana d'*informe*, suggerito dal confronto dialettico tra le due forme e i due differenti stili che connotano le monete.

In questo articolo la dialettica tra la *forma* e l'*informe*, la perfezione animale e la mostruosità

barbarica, tra l'immagine ideale e il *basso materialismo*, tra l'ortodossia accademica e l'indisciplina del pensiero critico di Bataille è più che mai evidente. A questo proposito è interessante mettere a confronto l'interpretazione batailleana dell'*art gaulois* e delle sue monete con un saggio di André Breton dedicato proprio al *Triomphe de l'art gaulois* [BRETON [1954] 1965, pp. 324-332], che riflette efficacemente la distanza tra il surrealismo "eterodosso" d'impronta batailleana e quello "ortodosso" incarnato dalla figura stessa di Breton.

Nonostante l'affinità dei contenuti, il testo di Breton manifesta sin dalle prime righe la sua profonda distanza, sia nei toni che nelle intenzioni, da quello di Bataille. In queste pagine Breton compie infatti un elogio appassionato dell'*Art gaulois dans les médailles*, rendendo grazie ad André Malraux per aver collocato le opere dell'*art gaulois* nel suo *Musée Imaginaire*, elevandole e promuovendole al rango dei più grandi capolavori. Pur occupandosi degli stessi oggetti, le due letture dell'arte gallica divergono, dunque, in modo significativo per quanto riguarda l'impiego e le implicazioni teoriche del concetto di bellezza e di opera d'arte. Mentre Breton individua nell'arte gallica l'espressione di una "bellezza remota" che suggerisce "un esaltante viaggio per lo spirito", Bataille ne coglie, al contrario, la ruvida e scomposta bassezza delle forme. La bellezza, nell'orizzonte eterologico batailleano, si configura infatti come una piatta invenzione dei "miserabili esteti", una falsa astrazione per coprire le mostruosità, il fango e la sporcizia che la modernità porta irrimediabilmente con sé.



Le songe de Nabucodonosor, ill. articolo, *L'Apocalypse de Saint-Sever, Documents*, [Bataille [1929] 2009b, pp. 74-84]

Il secondo articolo pubblicato da Bataille su *Documents* è dedicato a un tema sicuramente affrontato durante gli anni dei suoi studi all'École de Chartes: l'analisi iconografica di alcune miniature del manoscritto medievale dell'XI secolo intitolato *L'Apocalisse di San Severo*. Nel prendere in esame la raffigurazione del sogno di Nabucodonosor – che illustra un passo della Bibbia da *Daniele* (II, 31-35) –, Bataille concentra l'analisi di questo documento sul confronto dialettico tra due immagini: una colossale *statua antropomorfa* dalla testa d'oro e dai piedi in ferro e argilla – simbolo dell'unità e della compattezza della Storia –, collocata sulla sinistra della miniatura, e due *pietre informi*, simboleggianti la terra e la montagna sorta dal piccolo sasso scagliato da Dio ai piedi della statua, distruggendola e polverizzandola. Dall'accostamento di queste due immagini e dall'idea di *deformazione* che emerge dal loro essere messe in contatto

l'una con l'altra, è possibile cogliere concretamente il movimento *regressivo* e *alterante* che è alla base del montaggio dei testi e delle immagini di *Documents*.



Cfr. K. Blossfeldt, *Campanule des Açores. Les pétales de la fleur ont été arrachés*, ill. articolo, *Le langage des fleurs*, [Bataille [1929] 2009c, p. 161]

Nel terzo numero, con *Le langage des fleurs*, testo dal titolo paradossalmente idilliaco, Bataille fornisce un primo abbozzo di quella che può essere definita la sua "passione anti-idealista", che troverà la sua formulazione più ardita e polemica nell'articolo del 1931 *La vieille taupe. Le suffixe sur dans les mots surhomme et surréalisme*, scritto violentemente critico nei confronti del surrealismo bretoniano, redatto alla fine dell'avventura di *Documents*, probabilmente concepito per un numero della rivista ma pubblicato solo nel 1968 sulla rivista *Tel Quel*. Le concordanze tra questo articolo e quello sul linguaggio dei fiori sono, infatti, fortissime: in *La vieille taupe*, Bataille paragona, da un lato, l'impulso alla verticalità connaturato allo sviluppo della pianta alla spinta verticale propria della morale, capace di sollevare l'uomo al di sopra delle altre specie animali; dall'altro, paragona l'aspetto osceno del suolo e il processo di putrefazione delle radici alla realtà di ordine *materiale* e *fisiologico* dell'essere umano. Nell'articolo *Il linguaggio dei fiori*, la riflessione di Bataille mette subito in gioco, attraverso il montaggio del suo articolo con gli ingrandimenti di cinque fotografie di Karl Blossfeldt, la presenza reale e materiale dei fiori, senza cedere così a qualsivoglia interpretazione simbolica:

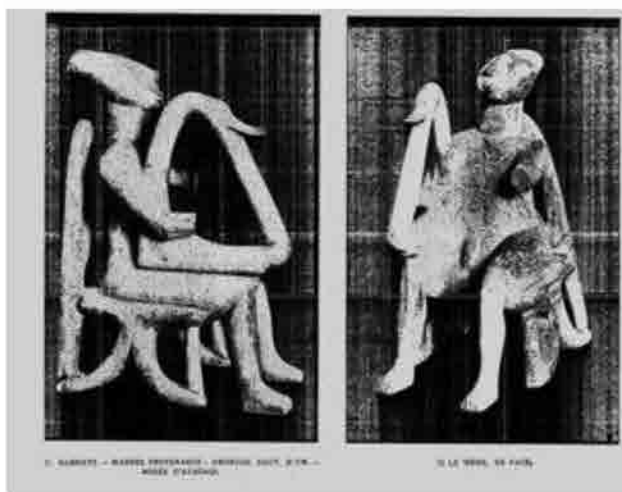
Infatti, le radici rappresentano la contropartita perfetta delle parti visibili della pianta. Mentre queste si elevano nobilmente, quelle, ignobili e viscosi si avvolgono nell'interno del suolo, amanti del putridume come le foglie della luce. Va sottolineato d'altra parte che il valore morale indiscusso del termine basso è solidale con questa interpretazione sistematica del senso delle radici: quello che è *male* è necessariamente rappresentato, nell'ordine dei movimenti, da un movimento dall'alto verso il basso. [...] Importerà probabilmente abbastanza poco che i filosofi stessi abbiano dovuto spesso ricorrere sia pure con ripugnanza a termini che attingono il loro valore dalla produzione di queste forme nella natura, come quando parlano di bassezze [BATAILLE [1929] 2009c, p. 164].

La tensione dialettica tra alto e basso, resa esplicita nella descrizione del movimento

discendente che dalle parti più nobili e ideali del fiore precipita ineluttabilmente verso l'*ordure* sotterranea delle radici, è dunque restituita in tutta la sua concretezza attraverso gli ingrandimenti fotografici di Blossfeldt, pubblicati in chiusura dell'articolo di Bataille. In questo caso, come anche in altri luoghi di *Documents*, il montaggio tra testo e immagini contribuisce in modo decisivo a comporre il senso stesso dell'articolo, rivelando attraverso l'estrema concretezza dei primi piani fotografici dei fiori, il processo dialettico di *alterazione della forma*: la presenza ineliminabile dell'*informe* nel cuore stesso della *forma*, il sopraggiungere inevitabile del processo di decomposizione e di degradazione delle forme verso gli elementi più bassi e infimi della materia.

Dopo aver analizzato gli articoli pubblicati da Bataille sui primi tre numeri del 1929, giungiamo finalmente al quarto numero del 1929: un'analisi degli articoli e delle immagini pubblicate su questo numero permette di cogliere, in modo ancora più esplicito, l'idea di *montaggio conflittuale* come metodo di composizione delle immagini e di organizzazione dei testi che attraversa l'intera sequenza del numero in questione. Il quadro d'insieme degli articoli è sorprendente: il numero si apre con un testo del collaboratore norvegese Erland Nordenskiöld intitolato *Le balancier à fardeaux*, in cui viene descritta in modo preciso e rigoroso – con carte e grafici – un tipo di bilancia di età precolombiana.

Il secondo breve articolo, anonimo ma presumibilmente riconducibile alla penna di Carl Einstein, intitolato *Quelques esquisses et dessins de Georges Seurat* e illustrato da sei immagini a tutta pagina, si configura come una stringata e originale interpretazione delle opere di Seurat: comunemente confinate nella "sobrietà" del puntinismo, secondo questa lettura, tali opere appaiono invece permeate dalle impurità della notte e delle luci artificiali, elementi derivanti, secondo l'autore, dall'influenza di Holbein e Ingres.



Harpiste, ill. articolo di C. T. Seltman, *Sculptures archaïques des Cyclades*, *Documents*, 1929, n. 4, p. 193

Il terzo, *Sculptures archaïques des Cyclades* a firma di C. T. Seltman, potrebbe essere interpretato come un articolo di etnologia comparata: la descrizione di tre statue risalenti all'età del bronzo – in particolare l'*Harpiste* proveniente dal Museo di Atene – rimandano, da un lato, al realismo e alla materialità delle figure rappresentate nelle riproduzioni fotografiche di quattordici tele di Picasso, dipinte tra il 1929 e il 1930, che illustrano un articolo di Leiris dedicato al celebre artista spagnolo e pubblicato pochi mesi dopo quello di Seltman; dall'altro, alla dialettica tra alto e basso, vuoto e pieno innescata dal sistema di griglie che danno forma alle sculture di Giacometti – in particolare *Homme et femme* (1929) e *Femme couchée* (1928), entrambe provenienti dalla Galerie Pierre –, descritte sempre da Leiris in un articolo dedicato interamente all'artista svizzero [LEIRIS 1929, n. 4, pp. 209-14; cfr. ADES, BAKER 2006, pp.

152-173] e pubblicato poche pagine dopo l'articolo di Seltman sulle sculture arcaiche delle Cicladi.

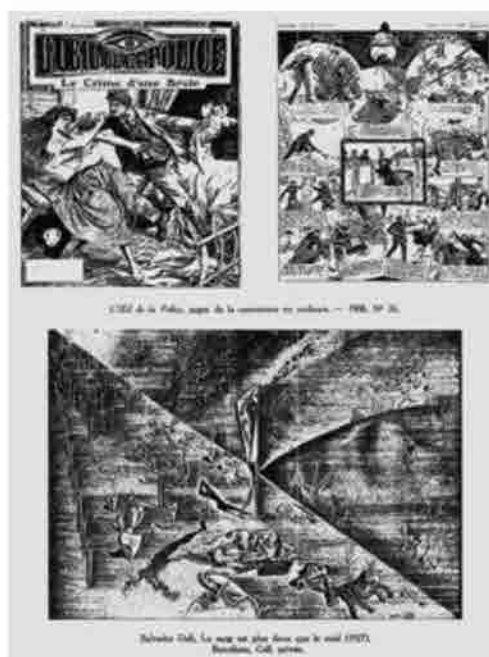


Fotomontaggio, ill. articolo *Figure humaine, Documents*, [Bataille [1929] 2009d, pp. 194-201]

Il quarto articolo, intitolato *Figure humaine* e firmato da Bataille – aspramente criticato da Breton nel *Secondo Manifesto del Surrealismo* (1930) – è fondamentale per comprendere il senso del montaggio dell'intero quarto numero e per introdurre alcuni temi chiave che si svilupperanno poi nei numeri successivi. In questo articolo il rapporto conflittuale tra testo e immagine è più che mai evidente: il testo si presenta come un commento, decisamente anticonvenzionale, di alcuni documenti fotografici della fine del diciannovesimo secolo appartenenti all'archivio Nadar: un gruppo di piccoli borghesi ritratti in occasione di un matrimonio e attrici dell'epoca in pose enfatiche e abiti stravaganti; la serie di fotografie è completata da un fotomontaggio composto da dodici immagini in cui sono ritratti alcuni notabili di provincia disposti attorno alla figura di un attore nei panni di "Giovè tonante", maestosamente collocato su uno sfondo di cartapesta.

Attraverso quest'ultimo fotomontaggio Bataille traduce in una combinazione d'immagini, ridicolizzandolo e deridendolo, il mito idealizzante della figura umana. In questo articolo risulta più che mai evidente l'idea secondo cui il rapporto tra i testi e le immagini, e tra le singole immagini fra loro, debba essere compreso nei termini di un montaggio destinato non solo a illustrare, ma, soprattutto, a innescare un processo dialettico che abbia come esito la messa in questione – e dunque la possibilità di un'apertura di un nuovo orizzonte di senso – di una determinata immagine: in tal caso la *figura umana*. Nel suo articolo Bataille intende mostrare in che modo l'*antropocentrismo* sia una diretta conseguenza dell'ideale *antropomorfo*: trasgredire, aprire e violare la forma umana comporta, dunque, la messa in discussione dei concetti di *verticalità*, *proporzione* e *identità*. Alla somiglianza dell'uomo con se stesso, nel montaggio dei suoi articoli, Bataille sostituisce una serie di declassanti somiglianze per eccesso, sproporzione o mutilazione: le forme provenienti dagli ambiti più disparati, in questo modo, entrando concretamente in contatto l'una con l'altra, e stabilendo rapporti del tutto inediti tra loro, mettono inevitabilmente in discussione la gerarchia e la disposizione originale delle forme.

La composizione interna e il contenuto dell'articolo di Bataille *Figure humaine* propagherà la sua forza conflittuale e deformante per il resto degli articoli che compaiono sul quarto numero e, sconfinando nei numeri successivi, per l'intera sequenza del 1929. Innanzitutto, occorre analizzare l'effetto del montaggio dell'articolo con i testi collocati nella parte conclusiva di questo numero della rivista, dedicata alla cronaca mondana e al *dizionario critico*. In queste sezioni, intitolate rispettivamente *Chronique* – in cui venivano segnalati alcuni dei maggiori eventi artistici che avevano luogo a Parigi – e *Dictionnaire critique*, a partire dal quale, come osserverà Bataille nelle battute iniziali del suo scritto sull'*Informe*, s'intendeva restituire più che il *sens* il *bisogno* stesso delle parole, compaiono tre articoli di fondamentale importanza: *Black Birds*, *Homme* e *Ceil*.



Ceil, ill. articoli di G. Bataille, M. Griaule, R. Desnos, *Documents*, 1929, n. 4, p. 217

Il principale intento di Bataille in tutti questi articoli non è banalmente quello di selezionare, riprodurre e commentare i *documenti*, ma, al contrario, di creare rapporti tra oggetti dallo statuto profondamente diverso, accostando alto e basso, nobile e ignobile, mettendo così in luce il *basso materialismo* inscritto in ogni "forma elevata". Trasgredire i limiti della forma non comporta necessariamente il rifiuto della forma stessa: questa può essere violata e trasgredita non nella sua cancellazione ma, al contrario, nel confronto con l'altro da sé, ovvero con tutto ciò che non rispetta i criteri di appagamento, riconoscimento e apprezzamento. In *Documents*, quest'idea di contatto, o meglio di contagio, si traduce in un'iconografia perversa in cui anche la figura umana, perdendo ogni traccia di armonia e proporzione, appare come un organismo votato al sacrificio, all'animalità e alla deformazione del corpo. Così l'occhio – a cui viene consacrata la voce *Ceil* del dizionario critico, firmata da Desnos, Bataille e Griaule –, non è descritto né come l'organo più alto e nobile del corpo umano, né rappresentato al suo "stato selvaggio", come afferma Breton in apertura di *Il surrealismo e la pittura*; attraverso lo sguardo "cannibale" di Bataille, l'occhio si trasforma piuttosto in un oggetto commestibile, declassato appunto a una "*friandise cannibale*" [BATAILLE [1929] 2009e, p. 216]. Nell'articolo di Bataille, l'occhio evoca non a caso due note immagini cinematografiche: la prima è quella del celeberrimo "sacrificio dell'occhio" nel prologo di *Un chien andalou* – immagine non

pubblicata sulla rivista ma suggerita in una nota all'articolo –, l'altra, pubblicata nel corpo del testo, mostra invece gli occhi di Joan Crawford in stato di *estasi*: ovvero *fuori di sé*, fuori dalle proprie orbite.

In conclusione, è interessante notare come le prime sette uscite di *Documents* dell'anno 1929 si concludano non a caso con la voce *Informe*, inserita nel dizionario critico proprio in chiusura del settimo numero. A partire da questo breve ma fondamentale scritto di Bataille è possibile individuare la *sintesi* – *aperta*, *produttiva* ed *estatica* – del processo messo in atto dal montaggio conflittuale tra gli articoli e le immagini pubblicati nei numeri precedenti. Bataille definisce l'informe in questi termini:

Informe n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme un araignée ou un ver de terre. Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme. La philosophie entière n'a pas d'autre but: il s'agit de donner une redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre affirmer que l'univers ne rassemble à rien et n'est qu'informe revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat [BATAILLE 1929, n. 7, p. 382].

Quando Bataille, in conclusione del suo lapidario testo, afferma che “l'universo non somiglia a niente e non è che informe”, non intende associare l'idea d'informe all'esistenza di una *non-forma*: l'informe non è, dunque, una semplice cancellazione della forma, bensì, come afferma Yve-Alain Bois nel suo saggio intitolato *Il valore d'uso dell'informe* [BOIS 2003, pp. 1-32], designa un'operazione che disfa e viola la forma stessa, ovvero un processo in grado di generare una “cattiva forma” (paragonabile al ragno e allo sputo a cui fa riferimento Bataille nel suo articolo). L'informe batailleiano designa pertanto un passaggio, un'apertura, un processo di schiacciamento verso il basso in cui la forma si rivela nella sua più completa *dissomiglianza* da se stessa [DIDI-HUBERMAN 1995, pp. 201-280]. Il bisogno che origina l'informe può quindi essere rintracciato in una forma che somiglia a tutto ciò che è ignobile e basso, e *non* in ciò che *non somiglia* a niente, ovvero un “*rien*” che escluderebbe in anticipo ogni istanza di confronto dialettico e di rapporto tra la forma e la sua antitesi de-formata. Questo processo di trasgressione della forma implica sempre un lavoro *sulle* forme, individuabile nel confronto dialettico, nel conflitto, nello scontro, o, addirittura, nel *sacrificio* di altre forme. Tale metamorfosi della forma non ha un punto d'arrivo in una *sintesi definitiva*, ovvero in un'altra *forma*, ma deve essere pensato come un'inarrestabile caduta verso il basso, aperta all'instabilità e alla concretezza delle forme stesse, e, quindi, ostile a qualsivoglia chiusura astratta.

In questo senso un *Atlante* eterodosso come *Documents* si candida a essere una delle forme privilegiate per portare a leggibilità l'idea d'informe formulata da Bataille. Da questo punto di vista, come sostiene Georges Didi-Huberman in alcuni suoi recenti lavori [DIDI-HUBERMAN [2002] 2004; [2002] 2006; 2004; 2011], sia il progetto del *Bilderatlas Mnemosyne* di Aby Warburg, sia la rivista *Documents* condividerebbero l'idea di una *contro-storia* dell'arte in grado di concedere una vita postuma agli scarti, ai dettagli e ai documenti marginalizzati dalla stessa tradizione culturale. Da questa prospettiva, entrambi i progetti rivolgerebbero, infatti, la loro attenzione alla rinascita dell'informe: allo stesso modo in cui Warburg, attraverso l'idea di sopravvivenza dell'Antico (*Nachleben der Antike*), rintraccia nella modernità i gesti e le posture in cui sono migrati i *simboli* di ciò che eccede e mette in movimento la forma – il *pathos* dionisiaco – così Bataille riscopre la sopravvivenza dell'informe in quei luoghi dove la violenza mitica dei sacrifici trionfa ancora oggi: il mattatoio (*Abattoir*), descritto nel suo mirabile articolo pubblicato sul sesto numero del 1929 di *Documents* ne è forse, in questo senso, l'esempio più lampante [BATAILLE [1929] 2009f, p. 329].

English abstract

If one can conceive of the Atlas-form as something able to subvert the logic order of dialectical argumentation, letting emerge its hybridizations, gaps and tensions, my essay focuses on the first 1929 four issues of the journal *Documents* (co-directed by Georges Bataille) showing how the journal's montage form might be considered as a brilliant example of an “heterodox Atlas”. I will then consider the concept of “conflicting montage” forged by Eisenstein in his 1929 essay *A Dialectic Approach to Film*

Form originally published in German as *Dramaturgie der Film Form* in the "Film und Foto" Stuttgart exhibition's catalogue (1929) and then published in French in the journal *Bifur* in 1930. Thus, I analyze the figurative montage of concrete forms practiced by Bataille in the editorial project of *Documents* in the light of the idea of montage as conflict elaborated by Eisenstein at the end of the 20's.

Riferimenti bibliografici

ADES, BAKER 2006

D. Ades, S. Baker, *Undercover Surrealism. Georges Bataille and Documents*, catalogo pubblicato in occasione della mostra *Undercover Surrealism: Picasso, Miró, Masson and the Vision of Georges Bataille*, Hayward Gallery, South Bank Center, London 2006.

BATAILLE [1929] 2009a

G. Bataille, *Le cheval académique*, in *Documents. Doctrines, Archéologie, Beaux Arts et Ethnographie, Documents*, I, n. 1, ristampa a cura di D. Hollier, Paris 1991, pp. 27-31; tr. it. *Il cavallo accademico*, in *Documents*, (a cura di S. Finzi), Bari 2009, pp. 23-30.

BATAILLE [1929] 2009b

G. Bataille, *L'Apocalypse de Saint-Sever*, *Documents*, I, n. 2, pp. 74-84; tr. it. *L'Apocalisse di S. Sever*, in *Documents*, pp. 31-44.

BATAILLE [1929] 2009c

G. Bataille, *Le langage des fleurs*, *Documents*, I, n. 3, pp. 160-68; tr. it. *Il linguaggio dei fiori*, in *Documents*, pp. 47-58.

BATAILLE [1929] 2009d

G. Bataille, *Figure humaine*, *Documents*, I, n. 4, pp. 194-201; tr. it. *Figura umana*, in *Documents*, pp. 59-68.

BATAILLE [1929] 2009e

G. Bataille, *Œil – Friandise cannibale*, *Documents*, I, n. 4, pp. 215-220; tr. it. *Occhio*, in *Critica dell'occhio* (a cura di S. Finzi), Rimini 1972, pp. 47-49.

BATAILLE [1929] 2009f

G. Bataille, *Abattoir*, *Documents*, I, n. 6, p. 329; tr. it. *Mattatoio*, in *Documents*, pp. 173-74.

BATAILLE [1930] 2009

G. Bataille, *Les écarts de la nature*, *Documents*, II, n. 2, pp. 79-83; tr. it. *Le deviazioni della natura*, in *Documents*, pp. 105-110.

BOIS 2003

Y.-A. Bois, *Il valore d'uso dell'informe*; tr. it. (a cura di E. Grazioli), in Y.-A. Bois, R. Krauss, *L'informe*, Milano 2003, pp. 1-32.

BRETON [1954] 1965

A. Breton, *Le surréalisme et la peinture*, Paris 1965.

DIDI-HUBERMAN 1995

G. Didi-Huberman, *La ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris 1995.

DIDI-HUBERMAN [2002] 2004

G. Didi-Huberman, *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé*, Paris 2002; tr. it. *Ninfa moderna. Saggio sul pannello caduto*, Milano 2004.

DIDI-HUBERMAN [2002] 2006

G. Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps de fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002; tr. it. *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino 2006.

DIDI-HUBERMAN 2011

G. Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'Œil de l'histoire*, 3, Paris 2011.

EISENSTEIN [1929] 1992

S.M. Ejzenštejn, *Dramaturgie der Film Form*; trad. it. *Drammaturgia della forma cinematografica*, in *Il montaggio* (a cura di P. Montani), Venezia 1992, pp. 19-52.

HOLLIER 1991

D. Hollier, *La valeur d'usage de l'impossible*, in *Documents*, Paris 1991, pp. VII-XXIV.

LEIRIS 1929

M. Leiris, *Giacometti*, in *Documents*, I, n. 4, pp. 209-14.

LEIRIS 1963

M. Leiris, *De Bataille l'impossible à l'impossible Documents*, in *Critique*, XIX, n. 195-196, pp. 684-693.

SELTMAN 1929

C. T. Seltman, *Sculptures archaïques des Cyclades*, in *Documents*, I, n. 4, pp. 188-193.

SOMAINI 2011

A. Somaini, *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Torino 2011.

BRUNO ROBERTI

A fior di schermo. Migrazioni e affioramenti della Ninfa nel cinema

Giocati in mille pezzi, noi facciamo dei film, invocando invano le gai savoir degli elfi, per cercare di rassomigliare loro. Atroce, la piaga aperta da questa esplorazione-geografia derisoria di una contrada favolosa, idealizzata. Potremo mai riunire i frammenti del nostro corpo disperso, legarli ad un desiderio civico? Il nostro destino è un palinsesto insondabile, equivoco. Chi siamo. Così identici a noi stessi e a niente altro? A cosa rassomiglia la nostra onda, e così oscura stranezza?

(Joao Cesar Monteiro in *"Cahiers du Cinema"*, n. 460, Ottobre 1992)

1. Nel racconto della *Gradiva* di Jensen, su cui si basa *Delirio e sogni nella Gradiva* di Wilhelm Jensen lo scritto di Freud datato 1906, scaturito dalla cerchia della "Società di psicologia del mercoledì", e sull'indicazione della lettura del racconto suggeritagli da Jung, il sentimento del perturbante è connesso a una visione ristretta e spostata, cioè 'misconosciuta': il vedere (come nell'analisi del *Mago Sabbiolino* di Hoffmann) è connesso con un riflesso, la ripetizione di un'immagine, evidentemente rimossa, che viene estrapolata dal campo visivo (come gli "occhi strappati" di Nataniele nel racconto hoffmaniano) e non riconosciuta come una riproduzione, un riflesso, una ripetizione, bensì vista come estranea, estrapolata, irriconoscibile, differente e dunque motore di un sentimento unheimlich in cui il familiare si estranea. Il più familiare, il 'proprio riflesso' diventa uno 'spettro', salvo essere ricondotto al riconoscersi nello specchio contro cui si va a sbattere (come nell'esperienza freudiana del corridoio nel treno, da cui scaturì il saggio sul 'perturbante'). Il circuito è realtà-allucinazione-spettralità-realtà, ma il reale all'altro capo del circuito viene avvalorato come perturbante, se il reale può scambiarsi con lo spettro anche lo spettro può divenire reale. L'identificazione iniziale della Gradiva avviene con la riproduzione, con l'immagine, e poi con il fantasma. L'immagine è dapprima muta, fuori del linguaggio e affidata al solo movimento, al passo inconfondibile e sospeso, sfuggente della ninfa, quell'imago reviviscente che ossessionò Warburg (e su cui intrattenne l'epistolario con Jolles), colei che si figura con il pannello, il velo svolazzante, l'incedere del passo, come in un fuggevole susseguirsi di fotogrammi. Quando l'immagine entrerà nella lingua si metterà a parlare, avverrà un ulteriore spostamento, una sorta di compimento del transfert in cui il familiare fuoriesce dal perturbante: quando dalla lingua estranea, il greco e il latino (lingua apparentemente morta delle immagini, ancora lingua-fantasma, lingua reviviscente nel gesto muto) si passa alla lingua familiare, il tedesco: "se lei vuole parlare con me bisogna che lo faccia in tedesco" dice ad Harold Zoe/Gradiva, riconducendo lo spettro alla lingua di carne, e innestando il processo di cura, cura dell'immagine certo ma subito anche cura del linguaggio.



1. *C'est Gradiva que vous appelez* di Alain Robbe Grillet

L'imago (e insieme il moto transferale, la possibilità da parte del ritorno del rimosso di articolarsi nel transfert) è assecondata da Zoe, per cui il riconoscimento avviene proprio

attraverso il misconoscimento, e se Zoe-Gradiva assume su di sé il fantasma, allora copre anche il ruolo dell'analista, per cui è il sogno stesso, l'allucinazione, il delirio, il percorrere questa dimensione fino in fondo a dare accesso alla cura. L'immagine nel suo essere spettrale e perturbante assume un valore curativo, la riproduzione, la proiezione, l'attivazione del sogno producono il riconoscimento. Lo specchio ripete e cura, il sogno ripete spostando, e il ritorno del sogno sul reale produce un'abreazione risolutiva. Freud nella sua "parafrasi" del racconto sposta, proprio come con un movimento di macchina cinematografica, la focalizzazione da Hanold a Gradiva assimilando il suo ruolo analitico al punto di vista dell'immagine reviviscente, risorta, ripetuta, spettrale, cioè Gradiva. Analista e imago coincidono, curatore e cura vanno per così dire di pari passo.

È come se, in modo non dissimile da un rito iniziatico di carattere sciamanico, l'analista si faccia *iniziatore* indossando la maschera mostruosa, animale - e Gradiva appare anche come una antica "signora degli animali" o una ninfa-spirito elementale, un demone meridiano, per esempio nel suo rapporto con la lucertola (infatti una lucertola fugge il piede della Gradiva). Nei riti di passaggio lo sciamano spaventa l'iniziando fino a quando, togliendosi la maschera, si fa riconoscere, in un nesso gestuale di misconoscimento/riconoscimento. Ma riconoscere in che? Nello spirito familiare dell'antenato, nella filogenesi che risale agli inizi, alla nascita e ancor prima, a uno stato di fusione prenatale.

La guarigione attraverso l'immagine e la maschera, che è strumento di riproduzione-ripetizione di un passato rimosso, fa sì che l'adepto, in questo caso Hanold, riconosca l'immagine come qualcosa che gli è appartenuta e ancora gli appartiene, similmente allo specchio perturbante, come qualcosa che è iscritto nella sua stessa immagine, destinata a uscire fuori da sé e a rendersi irrecognoscibile e poi a ritornare in sé e a riconoscersi come "immagine interna". Del resto lo stesso Freud, nella seconda parte del lavoro, "istituirà un esplicito parallelismo fra il comportamento della ragazza tedesca e il trattamento psicoanalitico" [FUSILLO 1987, p.108], per cui nella parafrasi freudiana si "afferma che il lettore può cominciare a sperare che la ragazza stia entrando nel delirio di Hanold al fine di liberarlo" [FUSILLO 1987 p.108]. In Jensen, gli incontri con l'immagine demonica, con l'apparizione avvengono a mezzogiorno. L'ora di Pan, l'ora in cui appare il demone meridiano, l'ora senza ombre in cui il reale è più che reale, in cui la piena luce costruisce una allucinazione incorporando in sé l'ombra, in cui l'invisibile può rendersi visibile e perciò procurare fascinazione e spavento. Il *plein soleil*, l'ora senz'ombra dà appunto corpo alle ombre, come il fascio di luce di un proiettore. Ma il *pavor* è connesso a un supposto-sapere, è tutto intriso di una luce impossibile, simile a quella di un film, che mi sembra epitome del perturbante freudiano: la luce di *Vampyr* (1932) di Carl Theodor Dreyer per cui il direttore della fotografia Rudolph Maté ottenne, con un particolare effetto di lenti e di esposizione, la sospensione del tempo in una luce abbacinante che paradossalmente contiene in sé il terrore e l'ombra della notte.

Nel caso delle analogie, più volte studiate, tra processo filmico e processo psicoanalitico, ciò che probabilmente avviene col cinema è un'amplificazione del delirio, del meccanismo nevrotico, del processo onirico, della rimozione, su un piano di esposizione, di vitalizzazione, di crasi tra reale e immaginario, dribblando il piano simbolico e fuoriuscendo dal *setting* analista-paziente, laddove si opera una ristrutturazione linguistica, per entrare piuttosto in un set in certo modo pre-psicoanalitico e più simile alle sedute collettive del magnetismo o agli spettacoli-cure del dispositivo ipnotico.

Emerge dunque una zona dove il linguaggio fuoriesce da sé accedendo a una visione tendenzialmente muta ed estatica in cui la reviviscenza, il *nachleben*, la ripresa, il ritorno, la *répétition* (anche nel senso del lemma francese che significa anche prova, replica, riproiezione) non sarebbe tanto un rivivere il trauma, rielaborandolo nella ripetizione, quanto un ripetere la vita del sintomo in modo tale da legittimarne la realtà attraverso il fantasma e l'immagine, una specie di processo omeopatico, per cui ciò che guarisce e libera è lo stesso delirio.

Nell'ottobre del 1922 Aby Warburg festeggiò al Bellevue, con la moglie e i tre figli, le nozze d'argento. In tale circostanza confidò al terzogenito Max Adolf il proposito di tenere nella clinica una conferenza con proiezione di

immagini sugli indiani d'America, presso cui era stato [...] ventisei anni prima, incentrata sul rituale della danza del serpente. Volendo uscire dalla fossa dei serpenti, i serpenti sarebbero stati il tema centrale della sua conferenza. Per rimettere le ali, doveva affrontare il mostro che lo trascinava sottoterra: come Apollo, sconfiggere il drago - ciò che sarebbe equivalso anche a farsi lui stesso serpente, metamorfosarsi, rinnovarsi, guarire e risalire. Un serpente con le ali. [CHIARINI 2004, pp.421-422]

Ora questo processo di 'cura immaginale' attiene al movimento stesso della proiezione, di uno spostamento proprio di quella 'migrazione delle immagini' che somiglia tanto alla costruzione dinamica del *Bilderatlas* warburghiano, quanto al dispositivo cinematografico.

In Mnemosyne la riproduzione fotografica non è più utilizzata come supporto illustrativo, ma come un *medium* comune a cui vengono ricondotte tutte le immagini prima di essere disposte nello spazio della tavola [...] L'Atlante non si limita dunque a descrivere le migrazioni di immagini attraverso la storia delle rappresentazioni: le riproduce. In questo senso l'Atlante è sostenuto da un pensiero di genere cinematografico, pensiero che, utilizzando delle immagini, non mira ad articolare significati, ma a produrre effetti. [MICHAUD 2004, p.435]

In qualche modo sia Warburg che Freud si trasferiscono, scivolano su uno schermo non solo in quanto spettatori, ma in quanto operatori di immagini, si sottopongono a una cura attiva dell'immaginale, inscrivendosi nel paesaggio, nella mappa delle reviviscenze, si lasciano lucidamente assimilare dall'immagine, inseguono e si sciolgono, in una paradossale 'fusione distintiva' nel movimento ninfico, animico, geniale, serpentino dell'imago. Lo stesso Freud in quanto manipolatore di immagini, narratore trasposto dentro il set stesso del racconto, nel momento in cui passa dalla percezione alterata di Hanold, inquadrata e ritagliata a partire dal racconto, al processo di attivazione e di cura iniziatica di Zoe-Gradiva conferisce a questa immagine 'ninfica', immagine in movimento "a fior di schermo", tramite proiettivo, uno statuto 'daimonico', oltre che 'dinamico': "colei che incede", che entra con passo leggero, con incedere svolazzante e velato, non solo è l'amata, non solo è maschera dell'analista Freud, ma soprattutto è l'immagine stessa, il nume, l'incarnazione 'numinosa', l'apparizione fantasmatica e insieme reale, in pieno sole, di una sorta di guarigione demonica. Così l'esperienza proiettiva del rituale del serpente diventa per lo stesso Warburg un paradigma in cui il movimento dell'affiorare, del farsi e del disfarsi, dell'apparire e dello sparire, del trasmutare delle immagini si risolve in un montaggio del mondo immaginale, il cui supporto, il cui corpo, muta, come la pelle di un serpente, con lo stesso moto traspositivo, che interpone forma e forza, tensione-pathos e configurazione. "Si può supporre che il dispositivo di Mnemosyne sia preso in prestito dai montaggi cosmologici delle pitture di sabbia Hopi. L'Atlante riproduce la migrazione delle immagini attraverso la storia dell'arte, come gli indiani rappresentano la circolazione, l'incontro e la mutazione delle forze all'interno del mondo". [MICHAUD 2004, p. 449]

2. Nel caso di un film come *C'est Gradiva qui vous appelle* di Alain Robbe-Grillet (film testamentario girato nel 2006 poco prima della morte, giunta nel 2008) si tratta di un calco necessariamente duplice, una doppia ripetizione, con spostamento di luogo ed epoca, della "fantasia pompeiana" di Jensen, e della celebre interpretazione-riscrittura freudiana.

Ciò che si pone innanzitutto trattandosi di un film, di una ripetizione filmica, è l'interrogativo di un affiorare, di un entrare, di un incedere come somiglianza e insieme reviviscenza posta dall'archeologo protagonista del racconto: il dettaglio (dentro cui come diceva Warburg si nasconde il buon dio, ma in cui si annida anche il demone) del passo di Gradiva, il piede appena sollevato sul terreno, la naturalezza e insieme l'artificialità di quell'incedere, che si proietta, si amplifica, si dinamizza sullo schermo di un sogno, che a poco a poco si traspone nel reale. La domanda è: quel passo è vero o finto? Corrisponde alla realtà di un modello ritratto, ripreso dal vero o si tratta di un fantasma, di un "revenant", cioè di una immagine che ritorna e alla cui spettralità non siamo certi corrisponda un modello vero?

Ora il cinema, come traccia e impronta di una ripresa del reale, insieme conferma e misconosce, sospende nel tempo e fa ritornare, in una ripetizione di quello stesso tempo di ripresa, l'immagine, anzi meglio il movimento dell'immagine (si potrebbe giocare sul senso della parola "passo" riferita al dispositivo cinematografico: il "passo uno" per esempio è il ritmo di scorrimento del fotogramma che genera l'illusione del movimento di un disegno animato).

In tal senso il materiale onirico, il processo di condensazione e spostamento del sogno, il moto dei deliri con l'avvento del cinema trova una sua precisa corrispondenza, altrettanto inscritta in una ripresa, in un ritorno dell'immagine rimossa, e in una sua metamorfosi, in una ripetizione differente nella forma e insieme differita nel tempo.

Questo movimento di diffrazione, di differenza, di differimento nel tempo è iscritto da Robbe-Grillet in un ritmo di fuga delle immagini che funziona sulla figura del desiderio, desiderio-seduzione che fugge alla presa, alla ripresa, proprio nel momento del suo 'ritorno immaginario', del suo incedere, del suo passo, e della traccia, dell'impronta filmica che questo passo lascia impresso sulla materia filmica, costituendone la cifra del desiderio erotico. Del resto uno degli ultimi romanzi, pubblicato nel 2001, di Robbe-Grillet si chiama *La reprise*, laddove ciascun protagonista, sullo sfondo della "Berlino-anno zero" nel dopoguerra, ripete e doppia la vicenda del desiderio edipico, e ognuno ha il suo gemello, finanche il narratore, il quale ha un doppio che guarda, che lo sorveglia e tenta di 'rubargli la parola'.

Lo scrittore e cineasta traspone in *C'est Gradiva* la vicenda jenseniana in un Marocco dal tempo sospeso, proprio come il passo di Gradiva, e come il tempo di un film: un Novecento come 'immagine esotica del Novecento'. L'immagine della Gradiva si traduce in un taccuino di fogli disegnati da Delacroix in Nordafrica, e misteriosamente ritornati.

È singolare come il passo di Gradiva si traduca in un altro movimento, il susseguirsi, come nello *storyboard* di un film, di disegni che, nella loro successione, e nel ritmo del passo-passaggio dall'uno all'altro, disseminano le tracce, le impronte di un corpo evanescente e in fuga, un corpo di desiderio in fuga. Ma si tratta di soli quattro fogli disegnati che sono sopravvissuti dai *Cahiers* di Delacroix, e la 'lacuna' immaginaria, le immagini mancanti sono proprio i punti di presa per il delirio, i varchi da cui l'immagine può ritornare nel sembiante della donna che ossessiona, in un rapporto sadomasochistico schiavo-padrone, lo studioso di Delacroix.

Lo studioso d'arte protagonista del film si chiama, tra l'altro, John Locke, come il fondatore dell'empirismo filosofico. Sono i passi dei disegni, il susseguirsi dei fogli-fotogrammi del carnet a ossessionare l'Harold-Locke del film, e il suo esperire lo sguardo, l'empirismo direi della sua appercezione. E a inscrivere in un delirio, in un susseguirsi di sogni e allucinazioni, in cui l'erotismo sadico, il "giardino dei supplizi", la ripetizione esatta di un gesto di tortura e di presa erotica destinano la giovane donna, la modella-schiava-vittima con cui vive, a un sacrificio che però, rovesciandone il movimento, si ripercuote fantasmaticamente sullo sguardo stesso del protagonista instaurando una empatia tra presunta vittima e presunto carnefice.

Nel film è proprio la figura ritornante della ripetizione, che diventa però anche diversivo e deviazione, a instaurare la condizione delirante (il ripetersi della litania berbera, le indagini maniacali e paradossali della polizia marocchina). Ma il delirio si ripercuote in una implacabile linearità, una inesorabilità delle forme che ripetutamente viene messa in scacco da un passaggio dalla sfera conscia a quella inconscia senza soluzione di continuità, come uno 'slittamento progressivo' (evocando il titolo di un altro film di Robbe-Grillet *Glissement progressif du plaisir*).

3. Nel cinema di Marco Bellocchio un tale slittamento del desiderio, che è spesso anche uno scivolare nel delirio, delirio di immagini, messo in atto dalle immagini e che mette in atto immagini a sua volta, si configura come un 'affiorare dal buio', un'agitazione di ombre, in cui il vedere, il sostenere la vista, il suo dischiudersi (sovente aperto dall'intervento del femminile, dalla sua capacità di ispirare la 'follia che viene dalle ninfe'), dà luogo a una potenza, che agisce nelle immagini come possibilità di vedere nel buio, come il dischiudersi di un poter-vedere ulteriore insito in un non-vedere, che è anche una archeologia del soggetto (vedente vedersi). Come rintraccia Agamben, la dottrina aristotelica della potenza contiene una archeologia della soggettività: "[...] la *steresis*, la privazione è come una forma *eidōs ti*, una specie di viso [...] una delle figure più significative di questa presenza privativa della potenza è, nel *De anima*, il buio (*skotos*)."[AGAMBEN 2005, p.277]. L'archeologia del soggetto diventa una archeologia della visione, Aristotele arriva a una definizione della natura di un visibile come diafano in cui

“l’atto di questa natura come tale è la luce e la tenebra ne è la potenza” [AGAMBEN 2005 p.278]. E se la luce è il colore del diafano, il buio, privazione di luce, è il colore della potenza. Si tratta di ‘sentire con la vista’, ciò che vediamo è il vedente stesso (vedere-vedersi, direbbe Lacan), “sentire di vedere è possibile perché il principio della visione esiste tanto come potenza del vedere che come potenza di non-vedere, e quest’ultima non è una semplice assenza, ma qualcosa di esistente, la *hexis* di una privazione” [AGAMBEN 2005, p.279]



2. *Il regista di matrimoni* di Marco Bellocchio

Nel caso di Bellocchio la potenza, femminile, si oppone al potere, dispositivo anodino in cui il nome-del-padre e il maschile è tanto immobile e costretto nella sua posizione (di impotenza) quanto potente nella sua capacità di scatenare fantasmi: è il Moro racchiuso in un obiettivo, nella sua intercapedine nascosta, camera ‘caché’ e camera ‘oscura’, sbirciato dall’occhio dischiuso della ragazza, e alla fine liberato in una sopravvivenza solo immaginaria, è il Mussolini costretto nel letto dell’ospedale da campo a guardare in alto, su uno schermo cinematografico sospeso, affiorare le immagini del martirio di Cristo, nel film di Antamoro, e poi dissolto e accartocciato nella sua stessa immagine di propaganda, nei cinegiornali sbirciati nel buio di una sala di cinema dalla “folle madre” Ida Dalsen.

Si tratta di trarre forza da una debolezza, inabissarsi e chiudere gli occhi, immergersi nelle bruciature di immagini traslucide, nelle sfocature e nelle ombre, nell’intravisto di una cornice-schermo: nei film di Bellocchio così potentemente assorbiti dal buio, in cui la mancanza di luce viene trafitta dalle lame del suo stesso dissolversi, come nell’inizio ossimorico di *Buongiorno notte*, con l’appartamento dei terroristi che si rivela e si leva dall’oscurità nel sollevarsi delle tapparelle, come le ombre dei cavalieri che si agitano sul muro in *Il principe di Homburg*, come riflessi di un sogno da lanterna magica, o in *L’ora di religione*, il bambino intravisto dalla madre attraverso la cornice di una finestra, mentre si cela dietro al vetro smerigliato, o il volto diafano della Madre Santa sullo schermo sospeso nello stesso film, o ancora nella *Balia* la soggettiva del neonato che sul soffitto intravede le ombre della caverna platonica, annuncio di un cinema a venire.

Le ‘potenze del sogno’ vengono attivate dal personaggio di Castellitto in *L’ora di religione*, Picciafuoco (nomen-omen di qualcuno che ‘accende il fuoco delle immagini’, in un metaforico tragitto di messa a fuoco), pittore (con sfumature autobiografiche dato che i quadri esposti nel film appartengono alla pittura dello stesso Bellocchio), e disegnatore di video-animazioni sullo schermo di un computer, con il passaggio da un sogno all’altro, che lo porta a riattivare l’immagine materna e a “guardare negli occhi” la follia assassina di un fratello-doppio, ma anche a vegliare, con il racconto di immagini, il sonno del bambino, in una funzione paterna che assorbe la fabulazione delle madri che raccontano le favole per addormentare i propri figli. Nel film, in tal senso, la funzione del quadro, del vetro, della cornice, comprende un ‘montaggio degli eterogenei del tempo’, i quadri di Picciafuoco sono sospesi nel tempo anticipatori-dilatori e riguadagnano il senso di un vedere che è anche un divergere-convergere ogni volta dal punto-

di-vista (im)-pre-visto.

‘Fare schermo’ al volto-sguardo-sorriso, il *Sorriso di mia madre* è l’altro titolo del film, all’impossibile da rappresentare e da vedere che è la capacità vera di intrattenere e di sostenere l’irrompere della bellezza. Il sorriso, il volto è sempre sul punto di scindersi, di mutarsi in smorfia, nella doppia vista di un lapsus, di un doppio gesto, e questo è proprio l’eziologia della ripresa, del riprendere e del proiettare su uno schermo come operazione di pensiero. Ecco allora l’insorgere finale, come passaggio disegnato sullo schermo del bassorilievo freudiano della Gradiva, che dalle pareti in cui campeggia si anima sul monitor di computer per liberare le immagini dal nome-del-padre, facendo deflagrare l’altare della Patria. Ed ecco insorgere il suo corrispettivo incarnato, l’enigmatica apparizione muliebre, quasi una ‘Beatrice’ che indica il cammino per ‘ritornare a vedere’ (le stelle, così come il proprio schermo animico e interiore), ed il nome di “dea in esilio” è non a caso quello di Diana. Si tratta appunto, nella *visio* di Atteone (dilatato come Picciafuoco dai demoni del vedere, che, secondo la *lectio* bruniana, è una volontà di sapere), di vedere Diana al bagno, nuda, poterne sostenere la vista e poi essere sbranato, rifratto in frammenti nei cristalli di tempo di un film. Il nome è anche il passo, il nominare è un incedere, è un movimento pellicolare, un fuggire laterale dell’immagine. Abbiamo detto che nello studio del pittore Ernesto Picciafuoco campeggia, e Bellocchio ne inquadra lo stagliarsi in quinta come bassorilievo pronto ad entrare in scena, la figura di Gradiva, colei che incede sulle rovine pompeiane del sogno. Un avvento dell’immagine e del femminile insieme che, mentre si scinde ambigualmente tra passato e presente, archeologia e avvenire, viene a sovrapporsi in quanto schermo e ricordo di copertura all’anamnesi autoptica. Un itinerario che è proprio del cinema, quasi una “autoaffezione” del soggetto guardante come potenza del buio. Schermo dietro cui si nasconde la legge del simbolico e specchio che fugge nel momento in cui va in frantumi e fa buco nel reale, guardando lacanianamente la scena, così come sul monitor alla fine del film va in pezzi l’immagine identitaria, si esplica nella sua intima pluralità, mentre l’immagine fugge come Gradiva.

Nel *Regista di matrimoni*, le latebre oscure di un ufficio di produzione, in cui si dovrebbe preparare un ennesimo film tratto dai *Promessi Sposi*, sono attraversate da perquisizioni e visite: visite femminili soprattutto, nelle apparizioni-sparizioni dei provini, mentre da un buio mentale e pellicolare emergono frammenti della versione del romanzo manzoniano di Mario Camerini, ci vengono mostrati spezzoni in cui compare soprattutto Don Rodrigo.

Elica (nome ‘futurista’ del regista in crisi protagonista del film, ancora Castellitto), incede nel buio e entra nel sogno come se entrasse in un film, in un ‘film altro’ più che in un ‘altro film’, visto come territorio, con una sua topologia, come una “terra dei morti”, una dimensione, che è quella “dove comandano i morti” (come si dice nel film) o dove si fa finta di essere morti, dunque registi-fantasma o registi in fuga (come il regista “imboscato” sull’isola e creduto scomparso, il cui nome è di nuovo emblematico, “Smamma”) e come le stesse immagini che lo inseguono, regista che vuole mettere in fuga le immagini e che è egli stesso “in fuga dalle immagini”. E questa terra delle immagini archetipe, terra “di mezzo”, atlante immaginale, dimensione sognata e vissuta su uno schermo che viene continuamente rimandato (le inquadrature sono ogni volta divaricate da un occhio incollocabile, che è quello, impersonale, delle “telecamere di sorveglianza”), su cui, come nelle mappe immaginarie occhieggiano i ‘mostri’ (della Villa del Principe di Palagonia), questa terra è, non a caso, la Sicilia, e il suo *genius loci* è di nuovo una immagine femminile, una “promessa sposa”, cioè una ‘vergine persefonea’ tenuta prigioniera agli Inferi da un misterioso Padre-Plutone.

Tutto si svolge nel film come in un sogno di semiveglia (simile in questo al sogno sonnambolico, da cui si riporta, pegno delle terre del aldilà, un fiore vero, dell’*Homburg* di Kleist da cui Bellocchio ha ricavato un film misterioso e sospeso tra fuochi e ombre). C’è una caratteristica direi cinematografica nei sogni di dormiveglia: che essi sono spesso sogni lucidi in cui non solo siamo, come al cinema, protagonisti e spettatori, ma ci rendiamo conto anche di stare sognando, in questi sogni si entra nel momento in cui si finge di risvegliarsi.

E nel film si mette in gioco 'l'ombra di un matrimonio' (filmato da una telecamerina portatile), impossibile certo, un matrimonio "che non s'ha da fare"... ma tutto diventa il mutarsi (sotto le prove che sono altrettanti provini sia di acting che fotografici), di "nozze chimiche", di un matrimonio alchemico, a tutti gli effetti. Il volto della Sposa cui si solleva il velo, come ad Iside, mette a nudo il cinema, come "il corpo nudo" della Sposa, *mis a nu*, dai suoi "celibi", come nel quadro alchemico di Duchamp.

4. *Gesteigerte Bewegung*, movimento intensificato: è questo il termine warburghiano per denotare i processi, per esempio in Botticelli, di formazione dello stile. È ciò che Didi-Hubermann riconduce a un paradigma coreografico, una coreografia delle intensità: "vediamo costantemente risorgere la questione del gesto intensificato, soprattutto quando il passo diviene danza" [DIDI-HUBERMAN 2006, pp. 237-238]. Ed è quel che Nietzsche definisce linguaggio di gesti potenziato, la conversione, cioè la trasposizione, e quindi la trasformazione, di un gesto naturale (come il camminare, l'andare su e giù) in una formula plastica, un preciso cerimoniale di gesti, una danza, un volteggiamento. Ciò trasporta l'immagine-pathos, la *pathosformel*, verso una personificazione di tale intensità, che non cessa di volteggiare, di muoversi, di sfuggire, come la figura per eccellenza del desiderio: la Ninfa.



3. *Veredas* di Joao Cesar

João César Monteiro ammette [HODGSON 1996, p.30] di aver "sempre avuto, fin da bambino, un'inclinazione perversa per il sesso opposto".

In *Veredas* (1977) è all'inizio che il pastore "canta" il suo incontro con una sorta di donna-metamorfosi, di ninfa, donna-animale, donna-lupo: la "mora incantata" che, nel suo morbido incedere, lo invita, e invita l'occhio mobile della macchina da presa, a lasciarsi guidare ("lasciami guidare i tuoi sogni" gli dice nel film). È il desiderio che si manifesta *ab origine* come un incedere, un movimento, ma tale movimento, è un 'va e vieni' che presuppone un incespicare, una frattura, una trasgressione, una interruzione, lungi dall'essere una semplice fluidità, è una sorta di 'fluidità sincopata', qualcosa che dispone una sottrazione, una mancanza e che perciò induce un conato.

Il *diabolo*, padre "panico" delle ninfe, immette una divisione, un *diaballein*, una interruzione, uno zoppicamento, una separazione, che è la cifra stessa del gioco di inseguimento della ninfa, dell'immagine che fugge e si sottrae. E quel "va e vieni" che zoppica si riflette nello stesso moto di João Vu Vu che con il suo bastone percorre, su e giù, dalla "baixa" al "barrio alto" la

topografia verticale-orizzontale di Lisbona, nel suo film testamentario *Va e Viem* (2003).

Monteiro ha dichiarato l'intenzione di "raggiungere quello che è al di là del visibile", di far vedere una zona del visibile che è insieme amalgamata con un *au delà* del visibile stesso, cioè di gettare lo sguardo laddove il reale si apre in un punto cieco, apre una falla, fa buco - direbbe Lacan.

La scritta dell'incipit di *À flor do mar* (1986), *In manu Domini sunt omnes finis terrae*, immette in una dimora delle Madri, un'antica masseria tra terra e acqua nell'Algarve, dove le figure ninfiche sono diffratte in una bambina, un'adolescente, una donna matura, che si compendiano nella figura di una giovane vedova, dal nome simbolico di Laura Rossellini, interpretata da Laura Morante, e che è anche luogo immaginale, terra di mezzo, pelago delle Ninfe. Allusione a un tale ambiente archetipico è l'incontro di Laura (*L'aura!*) sulla spiaggia con un giovane uomo ferito, uno straniero venuto dal mare, un naufrago che è evidentemente figura odissea. Nel film tutto è avvolto da una luce epifanica, bagnato da una luminescenza insieme tersa e abbagliante (una luce "animale" come viene detto) che rinvia agli affreschi nella chiesa di S. Francesco, citati nel film, di Piero della Francesca, luce che si interpone a quella corrusca e accesa, ferita e circonfusa nello specchio ovale che ritorna nel film, dei ritratti manieristici di Bronzino o Pontorno cui la figuralità di Laura rimanda. Ma la luminosità del film è anche suono che si amalgama al vento, un vento appunto ninfale, un'aura cui la citazione del *Soave sia il vento* mozartiano allude.

Anche in *O último mergulho* (1992) ritorna una triade femminile di giovani ninfette, tre piccole prostitute introdotte da un buon dio-diavolo (il vecchio Eloi, che evidentemente rimanda a un demiurgico Elohim), e una di queste, l'ultima, estrema, fanciulla, di nome *Esperança* ("Io sono il Padre, e ti darò da fottare la mia Speranza" si dice nel film) ne è la figlia (del diavolo e del buon dio insieme) ed è muta, e questa eseguirà-ripeterà la *danza di Salomè*, danza che mentre solleva il piede da terra, leva progressivamente un velo dal corpo danzante, e quella danza sarà appunto un 'gesto muto', traducentesi in un lungo piano sequenza muto, cioè senza sonoro. Ancora una volta il piede sospeso e danzante della Ninfa entra come un vento misterico e soave, assimilato a una estraneità, a una impersonalità del numinoso.

Si tratta di un 'corpo estraneo' messo in coalescenza con un 'corpo vergine', il proprio e l'improprio. Dare luogo a uno spazio improprio del desiderio, instaurando "all'opposto e fuori dall'orribile società, un piccolo autonomo universo conforme al buon piacere... un universo rivolto alla bellezza: quella delle belle ragazze" [REVAULT D'ALLONNES 2004, p.243]. Nei film di Monteiro c'è tutta una schermatura, un disseminare di puntuali gestualità, uno 'schermare di fioretto' in piccoli gesti, precisissimi, dettagli cerimoniali che scandiscono l'adorazione delle fanciulle in fiore. Una sorta di esercizio spirituale dell'osceno, un atletismo dell'anima che consuma il corpo e lo rende traslucido di sudori erotici, una specie di ascetismo del pornografico, di mistero dell'esibizione e del nascondimento sessuale, svelamento e velatura, ciò che si vede nella *Villa dei Misteri* pompeiana. Paradossale partecipazione atarattica.

Questa estraneità, questa improprietà del proprio stesso desiderio è assimilabile, instaurando uno spazio di captazione, con la proprietà del gesto della ninfa, di quel suo sottrarsi infinitamente alla presa eppure iscriversi in un 'luogo del godimento'. È lo stesso perseguire questa 'auratica' proprietà della Ninfa che Warburg assimila a un estraneo soffio, a qualcosa che proviene dal di fuori, da un sovrano distacco della presa che è l'unico movimento in cui il desiderio può tendere a un possesso paradossale: quello di un congiungimento, di una *coniunctio* impossibile, di un'impossibile effettuazione del contatto, un improvviso eventualizzarsi dell'incontro precisamente come non-effettuazione del rapporto sessuale, il quale si dà solo nel suo non-esistere ("il n'ya pas..." dice Lacan del rapporto sessuale, la cui presenza viene sebbene nella sua effettuazione ogni volta elisa). "E ciò prende realmente vita sotto l'azione, il soffio (aura) di una causa esterna (*aussere Veranlassung*): un'estraneità di atmosfera o di testura" [DIDI-HUBERMAN 2006, p. 238].



5. Foto della danzatrice Loie Fuller nella *Serpentine Dance*



6. Disegno di Jean Cocteau per *La création du monde* di Darius Milhaud

7. J. Grandjouan disegno di Isadora Duncan danzante



8. Foto da *Le sang d'un poète* di Jean Cocteau

5. Per un poeta-pittore-drammaturgo affine a Cocteau, come Alberto Savinio, la vita, il suo mistero, è tutta movimento e transito e dunque una continua morte, o meglio *demi-mort* (di cui scrisse e musicò i *Chants*) e il sogno, il “Grande Sogno”, è il più vero che c’è nel profondissimo della notte, oppure la “finestra” (in ciò simile a uno schermo cinematografico) è assimilata a una specie di occhio fuori dalla sua orbita, la cui porzione di mondo offerta dall’occhio insonne del quadro (come nella casa del *Mago di Oz*, 1939, di Victor Fleming, portata dal turbine della tempesta, e su cui la piccola Dorothy viaggia occhieggiando dalle finestre nel vortice volante delle immagini, mentre si proietta verso il dorato mondo di Oz).

Per Cocteau la *machine* del cinema è come un grande meccanismo ipnotico, l’esperienza filmica diventa uno stato di sogno lucido vissuto collettivamente, simile appunto a quella *demi-mort* di cui parla Savinio, o allo stato di dormiveglia. La scrittura filmica cocteauniana è paragonabile a una raffigurazione orfica precisa: il tocco lirico delle corde della lira che si assimila al tocco carezzevole dell’amante sottratta al buio degli inferi, nel punto del suo apparire-sparire, nel suo svanimento (un’immagine questa che colpì un poeta orfico come Rainer Maria Rilke a Napoli, quando la vide raffigurata su una stele antica, per cui ne scrisse nella *Seconda Elegia*). L’immagine per Cocteau è appunto un “tocco amoroso” che si spinge nel territorio altro, nella zona d’ombra oltre lo specchio. Ecco perché è nel protendersi di una misteriosa mano su un mondo che ne prolunga il tocco interiore che gli amori impossibili si tessono e si stessono nello spazio paradossale di un aldilà dove solo possono prolungarsi, e di cui i film cocteauniani sono metafora concreta: che sia la mano guantata sullo specchio di Orfeo, che siano le dita sottili e arcane del tocco di Cocteau sul fiore di Ibisco, fiore del sogno e della morte ma anche della resurrezione, in *Le testament d’Orphée ou ne me demandez pas pourquoi!* (1960), o ancora che sia l’intrecciarsi segreto dei gesti teatrali delle lunghe mani di Edwige Feuillère, che tramano il merletto erotico dei doppi amori in *L’Aigle à deux têtes* (1948).

Amori de l’au-de-là, quelli di Orfeo per la Principessa Morte e di Stanislas per quell’altra Principessa-Regina (che riecheggia Elisabetta d’Austria, sposa del sensuale e a un tempo spettrale Ludwig II di Baviera) di *L’aigle*, divinità innominata e coperta da un velo nero (simile in ciò alla dea egizia della vita e della morte, Iside) e che deambula di castello in castello, in una “teoria” di spazi fantasmatici e sovraccarichi di illusioni. In ogni caso “l’arte è un sogno condiviso, scriveva Cocteau nel 1946 in *Ciné-Revue*, l’artista non racconta i suoi sogni. Egli sogna pubblicamente, gli ci vorrebbero quindi degli spettatori adatti a subire l’ipnosi collettiva e che dormissero seguendone l’esempio affinché il realismo del sogno, non opponendosi alla resistenza delle loro abitudini, possa penetrarli senza sforzo” [COCTEAU 1979, p.86].

Il cinematografo considerato come ipnotizzatore dunque, per cui il ruolo dello schermo è quello di esercitare sul pubblico una sorta di ipnotismo e di permettere a un gran numero di persone di sognare lo stesso sogno, si sottrae (come voleva anche Artaud) al processo di simbolizzazione e all’artificio onirico per accedere a un campo del significante, dove il rapporto di scissione e di coalescenza, di morte e resurrezione, di dissolvimento e ricostruzione speculare, avviene dentro al simbolico in quanto effetto di linguaggio, forma inerente, e non veicolante, il senso, percezione di *rêverie*, sogno a occhi aperti che incorpora l’anima, la rende vegliante nelle nervature di un corpo che riemerge sullo schermo dalla notte dell’invisibile. Non c’è quindi una decifrazione e una spiegazione, ciò che ‘si scioglie’ lo fa solo nell’immagine come l’acqua dello specchio. In un paradossale connubio tra immobilità-mobilità e lontananza-prossimità, in un altro reale spazio temporale, Cocteau individuava l’epifania “mitica” del cinema:

un film è tutto in una scatola, esiste, “preesiste”: l’apparecchio di proiezione ve lo svolge come fanno il tempo e lo spazio i quali, bizzarramente mescolati insieme, ci permettono di vivere solo a poco a poco, un secondo dopo l’altro, degli episodi che devono avvenire in blocco. Nel sogno, lo svolgimento si guasta, la Parca aggroviglia i suoi fili di lana, la caduta dei nostri paraocchi ci permette di vivere a fianco dei nostri morti e in circostanze sconosciute. [COCTEAU 1979, p.21]

Nel *Testament* compare una misteriosa scatola che scivola di mano al professore, morente nel dare la caccia all’immortalità, e che viene raccolta dalle dita sottili di un Cocteau vestito in abiti settecenteschi: in questo stesso gesto il poeta sparisce, per perdersi nello spazio-tempo.

Al pari della misteriosa scatola che irradia luce azzurra, uno degli alchemici “fuochi blu” di cui parla James Hillman, che in *Mulholland drive* (2001) di David Lynch immette, novalisiano *fiore azzurro*, nell’atlante dei sogni, quella scatola da cui si sprigionano polverose ombre di luce simili ai nostri doppi, è il cinema stesso, sono i film. Quella scatola è destinata a diffondere nel mondo il pericolo e la delizia di quei sogni. Quella scatola, nel film lynchiano, è dischiusa da una duplice Ninfa bionda, una Ninfa a due teste (Betty e Rita) che slitta in un terzo nome, quello di Diane, la Dea che conduce le Ninfe e che non può vedersi nuda e ciononostante offre alla vista la sua nudità bagnata dalle acque segrete. Quella scatola, nel mito, è un vaso (di *Pan-d-ora*) dove ‘affiorano le immagini’ e che, rovesciato, lascia trapelare le visioni dell’altra parte dello specchio. È quel canestro fiorito, quel vaso d’acqua, quella conca alata e svolazzante che congiunge in un arco l’alto e il basso, il capo e i piedi, laddove “le epifanie della Ninfa disegnano una precisa *Pathosformel* e sono espressioni del suo polo benefico (canefora, ancella, vergine, eroina, angelo)” [CENTANNI, FORSTER, MAZZUCCO 2002, p. 217]. Affioramento e migrazione che trascorre nell’*Atlante di Mnemosyne* così come in una immagine-tempo filmica, nella potenza di cristalli di tempo del cinema:

da un rilievo del VII secolo all’affresco del Ghirlandaio a Santa Maria Novella (dove compare la figura che Warburg chiamava scherzosamente signorina *portainfretta* e che, nel carteggio sulla ninfa, Jolles definisce *l’oggetto dei miei sogni, che si trasforma ogni volta in un incantevole incubo*), dalla portatrice d’acqua di Raffaello fino alla contadina toscana fotografata da Warburg a Settignano. Dov’è la ninfa? (...) La ninfa è un indescrivibile di originari età e ripetizione, di forma e materia. Ma un essere la cui forma coincide puntualmente con la materia e la cui origine è indescrivibile dal suo divenire è ciò che chiamiamo tempo [...] [AGAMBEN 2004, p. 56].

E l’immagine di ciò che chiamiamo tempo è il cinema, sul suo schermo, fantasmate e insieme incarnate, migrano e affiorano le Ninfe.

English abstract

The migrant and epiphanic image of the Nympha Gradiwa, loved and pursued by Aby Warburg in Mnemosyne’s Table 46, allows us to think cinema as an atlas of phantasmatic visions, as an unceasing movement of editing the heterogeneous, as a surviving incarnation of pathosformeln. The paper tries to apply these topical concepts on the works of moviemakers such as Alain Robbe-Grillet, Jean Cocteau, Marco Bellocchio, João César Monteiro.

Bibliografia

AGAMBEN 2004

Giorgio Agamben, *Nymphae*, in *Aby Warburg. La dialettica dell’immagine*, “Aut Aut”, nn. 321-322, Milano 2004

AGAMBEN 2005

Giorgio Agamben, *La potenza del pensiero*, Vicenza 2005

CENTANNI, FORSTER, MAZZUCCO 2002

Monica Centanni, Katia Mazzucco, *Lecture da Mnemosyne*, in *Introduzione ad Aby Warburg e all’Atlante della Memoria*, a cura di Monica Centanni, Kurt Forster, Katia Mazzucco, Milano 2002

CHIARINI 2004

Gioachino Chiarini, *Piccolo bestiario warburghiano. Serpenti, farfalle e altri esseri alati*, in *Pietro Montani. Lo sguardo di Giano*, a cura di Claudia Cieri Via, Torino 2004

COCTEAU 1979

Jean Cocteau, *Del Cinema*, Milano 1979

DIDI-HUBERMAN 2006

Georges Didi-Huberman, *L’immagine insepolta*, Torino 2006

FUSILLO 1987

M. Fusillo in *Modi del raccontare*, a cura di G. Ferroni, Palermo 1987

HODGSON 1996

Pierre Hodgson, *Entretien avec un vampire*, in "Cahiers du Cinema", n. 499, febbraio 1996

MICHAUD 2004

Philippe-Alain Michaud, *Migrazioni. Mnemosyne e il passaggio delle frontiere nella storia d'arte*, in Pietro Montani, *Lo sguardo di Giano*, a cura di Claudia Cieri Via, Torino 2004

REVAULT D'ALLONNES 2004

Fabrice Revault d'Allonnes, *Du Desir insoumis au plaisir souverain*, in F. Revault d'Allonnes, *Pour João César Monteiro: contre tous les feux, le feu, mon feu*, a cura di Ludovic Colin, Crisnée 2004

DANIELA SACCO

Pensare per immagini. Il principio drammaturgico del montaggio A partire dal *Kriegsfibel* di Bertolt Brecht

D'accordo con Arnold Hauser si può affermare che "il 'Novecento' comincia dopo la prima guerra mondiale, cioè fra il 1920 e il 1930, come l' 'Ottocento' era cominciato solo con il 1830", ossia con quella che è stata nominata 'la rivoluzione di luglio', o seconda rivoluzione francese (HAUSER [1955/1956] 1967, 451). Le guerre, in forma diversa rispetto al frangente storico in cui si collocano, registrando profonde crisi sociali, dischiudono quindi una cesura rispetto al passato e corrispondono alla nascita di una nuova visione del mondo. Il 'pensare per immagini' sembra essere il tratto saliente della visione del mondo che permea la trasformazione della coscienza nel XX secolo a seguito della fine della modernità illuministicamente intesa. La prima e la seconda guerra mondiale – le tragedie del Novecento – segnano infatti una frattura nel passaggio dalla visione del mondo della modernità a quella che è stata definita 'postmodernità'. Si è assistito cioè alla crisi della forma metafisica di pensiero che improntata sulla supremazia del *logos* sul *mythos* ha predominato come paradigma concettuale nella cultura europea dall'antichità fino al XIX, e, di seguito all'emersione di un pensiero diversamente improntato all'immagine: un 'pensiero per immagini' appunto, che, in una terminologia ancora influenzata da un'ottica evolucionistica, indica l'ambito del 'prelogico' o del 'prediscorsivo', come ad esempio è stato definito da Olaf Breidbach e Federico Vercellone (BREIDBACH-VERCELLONE 2010). La fine del pensiero metafisico è accompagnata alla crisi del concetto di identità e unità trascendentale che lo ha governato nelle sue declinazioni filosofiche e religiose e nell'episteme della scienza moderna. Nel passaggio tragico dalla distruzione di un ordine – il caos – alla creazione di un nuovo ordine – il *cosmos* – attraverso un inedito o rinnovato paradigma gnoseologico dell'immagine, ad essere stravolto è anche il modo di intendere il rapporto tra le parti e l'intero, a sua volta riflesso in un diverso modo di percepire lo spazio e il tempo. Il rapporto tra particolare e universale, unità e molteplicità si ridefinisce rispetto all'approccio consolidato dal pensiero logico filosofico tendente a ridurre il molteplice nell'unità e nell'identità. Nel pensiero improntato all'immagine, il rapporto tra l'uno e i molti è rovesciato: non è l'unità che contiene il molteplice ma il molteplice che contiene al suo interno l'unità e l'identità. E questo avviene di riflesso a una ricollocazione dell'uomo nel mondo che si smarca dall'impostazione dualista moderna secondo cui il rapporto uomo - mondo è basato fondamentalmente sulla frattura cartesiana tra io e non io, *res cogitans* e *res extensa*.

La forma del pensare eminentemente visiva, attraverso cui si articola questo mutato rapporto tra uomo e mondo e tra particolare e universale risulta essere leggibile strutturalmente attraverso il meccanismo compositivo del montaggio. Termine novecentesco preso a prestito dal cinema – nuova arte che significativamente inaugura il XX secolo – e traslato a significare un dispositivo più generale, il montaggio appare allora come il principio costruttivo e il dispositivo compositivo del pensare per immagini. Nella misura in cui il Novecento risolve il dualismo moderno è affine a quel pensiero che viene prima del dualismo: il pensiero antico, per cui la conoscenza è profondamente veicolata dal paradigma visivo ed è nella sua natura tragica e mitica, come tragica è la cifra del secolo scorso.

Si potrebbe tracciare una costellazione molto ampia di intellettuali e artisti che nel secolo scorso, in ambiti disciplinari diversi, hanno denunciato la crisi della modernità introducendo una visione del mondo alternativa a quella che la modernità stessa sottende, permeata da un rinnovato valore gnoseologico attribuito all'immagine. È però nel contesto teatrale che è possibile riconoscere il pensare per immagini – e il meccanismo che lo informa, il montaggio – nella sua peculiarità profondamente drammatica, e quindi tragica. Questa riflessione parte nello specifico da un'opera che ha preso forma nella temperie tragica della seconda guerra mondiale: il *Kriegsfibel* di Bertolt Brecht, ossia il 'sillabario', l'*Abici* della guerra, come è stato tradotto nella prima edizione italiana pubblicata da Einaudi nel 1972. Si tratta di un'opera significativa

per molteplici aspetti: oltre che per il frangente storico in cui viene creata, anche per la forma che la contraddistingue e per il fatto che, pur non essendo un lavoro teatrale, è rivelativa del metodo teatrale del suo autore. È inoltre un'opera interessante da considerare alla luce delle riflessioni teoriche e al mutato atteggiamento di Brecht nei confronti dei classici e del mito dopo l'esperienza dell'esilio avvenuto durante la seconda guerra mondiale.

Come ha argomentato Georges Didi-Huberman, il *Kriegsfibel* può essere considerato a tutti gli effetti un caso di 'forma Atlante' se posto a confronto con l'esemplare supremo del *Bilderatlas Mnemosyne* di Aby Warburg (DIDI-HUBERMAN 2009). Il sillabario composto da Brecht è di fatto un atlante fotografico sul tema della guerra che nella struttura tematica sembra seguire cronologicamente lo svolgimento del conflitto mondiale: dalla guerra di Spagna alla controffensiva degli Alleati al ritorno dei prigionieri. Pubblicato per la prima volta nel 1955 nella Berlino Est, dopo una serie di rimaneggiamenti e non poche battaglie contro tentativi di censura, il *Kriegsfibel* viene invece composto molto prima, nel contesto tragico dell'esilio che tiene Brecht lontano dall'impegno attivo ed esclusivo in teatro per ben quindici anni, dal 1933 al 1947. L'esilio, cominciato il 28 febbraio del 1933, il giorno dopo l'incendio del Reichstag, a seguito dell'avvento al potere di Hitler e del partito nazionalsocialista in Germania, durerà fino al 1947 e lo porterà a vivere per periodi di tempo diversi a Praga, Parigi, Londra, Mosca, in Danimarca, a Stoccolma, in Finlandia, a Leningrado, di nuovo a Mosca e infine negli Stati Uniti, passando da Los Angeles a New York, per poi tornare a Zurigo e infine a Berlino. Rientrato in Germania, nel 1948 Brecht si stabilisce definitivamente nella Berlino Est dove riprende a lavorare e fonda il Berliner Ensemble.

La struttura compositiva di questo particolare atlante segue il meccanismo dell'assemblaggio associativo di immagini e testi e risulta fatto secondo lo stesso metodo dell'*Arbeitsjournal*, a cui si dedica Brecht durante tutto il periodo dell'esilio (BRECHT [1938-42; 1942-55] 1976). Il Diario di lavoro, a cui Brecht ricorrerà in modo più programmatico anche per studiare e costruire alcune messe in scena, è un montaggio di testi di varia natura e di immagini altrettanto varie che ritaglia e incolla seguendo il flusso associativo del suo pensiero. Nel considerare il *Kriegsfibel* un'opera significativa nell'orizzonte del 'pensare per immagini' tre sono gli aspetti su cui posare l'attenzione: l'appartenenza al contesto della guerra; la sua peculiarità formale; il legame metodologico e insieme poetico e compositivo con il lavoro drammaturgico dell'autore.

Il lavoro sul singolare abbecedario è quindi il frutto della condizione di esiliato in cui è costretto Brecht, per lo più senza la possibilità di lavorare in teatro, senza denaro e in contesti culturali e linguistici estranei, ovvero in una condizione assolutamente precaria in cui "non era in grado di fare altro che ritagliare immagini della stampa e comporre qualche 'piccolo epigramma' di quattro versi" (BRECHT 1940, cit. in DIDI-HUBERMAN 2009, 31). Brecht è 'esposto alla guerra', con tutta la fragilità e i limiti che questa esposizione comporta, ma anche, per converso, con il guadagno dell'accentuazione di facoltà di pensiero diverse da quelle utilizzate in condizioni di normalità; questa 'esposizione alla guerra' ha infatti rappresentato per Brecht "un sapere, una presa di posizione e un insieme di scelte estetiche assolutamente determinanti" (DIDI-HUBERMAN 2009, p. 13).

Assieme alla riduzione del testo in frammenti in cui si riflette anche una certa fragilità del *logos*, della capacità razionale di fare ordine sugli eventi tragici che lo investono, si accompagna dall'altra un 'acutizzarsi della vista' che, nel pathos del momento, si esprime nella necessità di parlare per immagini. L'epigramma è la forma poetica che Brecht desume dall'antichità classica per commentare la selezione di immagini apposte nel *Kriegsfibel*, e che nell'insieme andranno a formare quello che ha definito un "Fotoepigramm". Il fatto che storicamente in origine l'epigramma sia un'iscrizione legata per lo più a contesti funebri rende la scelta obbligata ancora più pertinente rispetto alla tragicità degli eventi su cui riflette. Il montaggio è il meccanismo compositivo con cui Brecht tesse le relazioni tra gli elementi, testi e immagini, e si rivela "un metodo di conoscenza e una procedura formale nata dalla guerra, che prende atto del 'disordine del mondo'" (DIDI-HUBERMAN 2009, 86).

Brecht è 'esposto' alla guerra così come lo era stato, e con modalità forse ancora più destabilizzanti, Aby Warburg. Sono numerosi i "sismografi sensibilissimi", per riprendere un'espressione di Warburg (cfr. A. Warburg, *Burckhardt e Nietzsche* [1927], tradotto in italiano a cura di M. Ghelardi in *Jacob Burckhardt, Friedrich W. Nietzsche, Carteggio*, 2002), che direttamente o indirettamente hanno sofferto sulla loro pelle la tragedia dei due conflitti mondiali e hanno restituito tale sofferenza al mondo in forma di creazioni artistiche o intellettuali in cui l'immagine ha un valore gnoseologico profondo. Volendo rimanere nella metafora del 'sismografo sensibilissimo' che accomuna per affinità elettive Warburg, Jacob Burckhardt e Friedrich Nietzsche si potrebbe aggiungere ai tre anche Carl Gustav Jung – virtuosamente legato sia al pensiero dello storico dell'arte che del filosofo – per cui la composizione di *Das rote Buch, Il libro rosso*, un libro in forma di scrittura drammatizzata e immagini di creazione dello stesso autore, è profondamente segnata dallo scoppio della prima guerra mondiale (SACCO 2011, "Engramma" 89 http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=719). Ma si potrebbe aggiungere anche Ernst Jünger, autore di un 'sillabario per immagini', composto da foto relative alla prima guerra mondiale, che significativamente titola *Il mondo mutato. Sillabario per immagini del nostro tempo: Die Veränderte Welt: eine Bilderfibel Unserer Zeit* (SCHULTZ-JÜNGER 1933). Anche in questo caso la scelta della parola sillabario o abbecedario, associata all'evento della guerra, risulta essere rivelatrice di un azzeramento della sintassi, quindi del raggiungimento di un punto zero della significazione del mondo a cui segue una rinominazione elementare.

Il disordine del mondo come effetto della conflagrazione della guerra è colto nel segno dall'immagine della 'guerra cubista' tratteggiata da Gertrude Stein in *Picasso*. La riflessione sul cubismo condotta dalla scrittrice è l'occasione per distinguere la cultura ottocentesca da quella novecentesca: la differenza essenziale tra i due mondi è compresa nel fatto che se i pittori dell'Ottocento avevano bisogno di un modello da guardare, quelli del Novecento si sbarazzano del modello, perché "l'assioma secondo cui le cose vedute con gli occhi sono le sole cose reali aveva perso ogni significato" (STEIN [1938] 1959, 19). Ciò che cambia nelle generazioni, osserva Stein, è "il modo di vedere ed essere veduti", la gente rimane la stessa ma a cambiare è la "composizione della generazione"; ossia il cambiamento, leggibile nel mondo, ad esempio delle strade, del modo di essere trasportati nelle strade, del modo in cui le strade sono frequentate, è questo che determina la 'composizione'.

Allora, riflettendo sulla prima guerra mondiale, Stein osserva come: "la composizione della guerra 1914-1918 non era la composizione delle guerre precedenti. Questa composizione non era una composizione in cui c'era un uomo al centro, circondato da una massa di altri uomini; era una composizione senza né capo né coda, una composizione in cui un angolo contava quanto un altro angolo: la composizione del cubismo, insomma" (STEIN [1938] 1959, 21). Il cubismo è la forma artistica capace di riflettere il fenomeno di distruzione proprio dell'evento guerra, così come alla fine degli anni '10 il dadaismo berlinese usava i fotomontaggi per mettere in scena "il disordine di una cultura ridotta in frantumi dalla catastrofe della prima guerra mondiale" (SOMAINI 2011, XIII). La frantumazione corrisponde al *decoupage* che è sempre sotteso al *montage*: il meccanismo del montaggio utilizzato nella creazione pittorica dei cubisti come in quella fotografica dei dadaisti implica intrinsecamente la sua operazione inversa, ossia lo smontaggio, la scomposizione in parti, in frammenti che vengono successivamente ricomposti, montati appunto.

L'immagine della "guerra cubista" di Stein è raccolta da Stephen Kern per leggere nella prima guerra mondiale un sintomo dei radicali cambiamenti che, complici le nuove tecnologie, hanno investito i modi di pensare e di esperire lo spazio e il tempo tra Ottocento e Novecento (KERN [1983] 1988). Nell'impossibilità di individuare una tesi unica che racchiuda tutti questi cambiamenti, Kern riconosce tra le nuove idee emergenti: "l'idea della simultaneità", "l'affermazione di una pluralità di tempi e spazi", e in particolare "l'affermazione della realtà del tempo privato" e "il livellamento di gerarchie spaziali tradizionali", a cui segue una rivalutazione fondamentale dello spazio non più inteso come semplice contenitore ma

significante in ogni sua parte. La filosofia di Bergson (la durata – *durée* – che implica un rapporto continuo tra passato e presente e dischiude al tempo personale) e il cubismo (la non gerarchia tra i piani rappresentati) sono soltanto due tra i molti esempi che esprimono queste novità. Kern pone questo livellamento delle gerarchie tradizionali in parallelo con il progressivo sgretolamento della società aristocratica, l'ascesa della democrazia e la dissoluzione della distinzione tra lo spazio sacro e lo spazio profano della religione. Con il livellamento delle gerarchie tradizionali è messo in discussione il fondamento metafisico implicito che le sosteneva, e le istituzioni sociali, politiche e religiose fondate su di esso. Di riflesso, le immagini della frontiera, della trincea e della 'terra di nessuno', proprie del vissuto della guerra mondiale, restituiscono la frammentazione e la distruzione dell'idea di unità e identità che l'evento tragico rende tangibile: "La frammentazione psicologica sperimentata nella terra di nessuno durante la guerra non era altro che una serie di forme ridotte a pezzi – confini nazionali, sistemi politici, classi sociali, vita familiare, relazioni sessuali, sensibilità umane" (KERN [1983] 1988, 383). Sono immagini della frammentazione del vecchio mondo, immagini che registrano la frantumazione della sintassi tradizionale e aprono alla nuova sintassi che trova il suo meccanismo compositivo nel montaggio, nella costruzione a partire da frammenti. Kern osserva ad esempio l'impressionante analogia tra un cambiamento strutturale della strategia delle battaglie, ossia 'la difesa in profondità' anziché il mantenimento della 'linea del fronte' (dove "l'intero esercito incalzava in unità ammassate sotto un unico comando") e lo spostamento in pittura dal singolo punto di fuga prospettica alle prospettive molteplici del cubismo: "In guerra e in pittura l'idea della linea perse la sua inviolabilità come una frontiera che separa due regni distinti. Le due arti assunsero una composizione nuova che incorporava le ambiguità e i contorni irregolari della realtà. I cubisti avevano cercato una nuova unificazione del valore estetico dell'intera superficie pittorica; la guerra riunì elementi disparati di classe, rango, professione e nazione livellando le distinzioni gerarchiche tradizionali" (KERN [1983] 1988, 388). Osservazione che potrebbe stimolare una riflessione sul montaggio come 'forma simbolica' del pensiero della 'postmodernità', così come lo è stata, nella definizione che ne ha dato Panofsky (PANOFSKY [1924/1932] 1999), la prospettiva nel Rinascimento per la modernità (SPINDLER 1978, 197-198).

Ma sono molti gli autori che, alla pari di Kern, hanno prediletto una lettura della guerra come fenomeno da osservare dal punto di vista degli effetti mentali: assieme a Hereward Carrington (1918), Charles Carrington (1929), Eric J. Leed (1979), per fare qualche esempio, più di recente Antonio Gibelli (GIBELLI [1991] 1998) che, in un contesto storicistico, a partire dalle testimonianze di medici, psichiatri e psicologi, ha studiato la trasformazione delle strutture mentali come conseguenze degli effetti traumatici provocati dalla guerra. Il vissuto della guerra suscita, attraverso l'esperienza percettiva disgregata e scomposta, la moltiplicazione e la frammentazione delle immagini visive e sonore del mondo. E ciò avviene con il concorso delle tecnologie e di nuove forme di comunicazione, di rappresentazione, nuove forme di riproduzione e manipolazione delle immagini, assunte anche dalle correnti artistiche dell'avanguardia, dalla pubblicità e in generale nella comunicazione sociale. In quest'ottica discontinuità e dissociazione sono associate all'esperienza della guerra sia come effetto che come sintomo di un diverso rapportarsi dell'uomo alla realtà.

Quindi, come anche il *Kriegsfibel* di Brecht mostra, la risposta formale al conflitto della guerra è il montaggio, ossia un dispositivo creativo che implica in sé il principio del conflitto, della discordia, della disgregazione e della composizione per frammenti.

Dal punto di vista formale a strutturale le pagine del *Kriegsfibel* sono nel complesso un montaggio di frammenti poetici, immagini tratte dalla stampa e didascalie, di modo che ciascun 'quadro' è composto da una foto che può avere o meno la relativa didascalia, e da un epigramma posto a commento. Come ha osservato Didi-Huberman, il meccanismo compositivo è regolato da rapporti dialettici tra le componenti in gioco, così come, pur nella diversa articolazione compositiva, accade nelle tavole warburghiane. Perciò nel testo si condensano e interagiscono dialetticamente piani differenti: l'evento storico che il drammaturgo intende riportare,

l'immagine fotografica del giornale che lo immortalava, assieme alla didascalia esplicativa, che di per sé rappresenta già una interpretazione, e il suo commento poetico. L'effetto che ne consegue è una visione assolutamente inedita degli accadimenti in corso durante la guerra. Accade quindi che il montaggio, strumentale alla composizione di tutti questi elementi, disarticola la percezione abituale dell'evento, o la percezione che passa la cronaca o il dettato storico e costruisce un nuovo ordine di senso. Interviene cioè una comprensione nuova che attraverso il montaggio smonta l'ordine spaziale e temporale delle cose che vengono così sottratte alla loro "origine", al loro primo contesto di appartenenza, poste in una nuova collocazione, rispetto a un nuovo contesto e così inserite in un "reticolo di relazioni", come lo ha definito Didi-Huberman, con gli altri elementi in cui si intrecciano dialetticamente.

Brecht legge la polarità spesso già espressa intrinsecamente nell'immagine e la rende esplicita o amplifica nel testo di commento giustapposto alla didascalia. Si potrebbero fare molti esempi: tra le immagini più cariche di ambiguità tra quelle scelte da Brecht certamente è da considerare quella che compare nel quadro n. 52.



quadro n. 52 / quadro n. 23

Si tratta di una foto apparsa su "Life" che ritrae soldati dormienti all'interno in buche scavate nella terra. La didascalia del giornale descrive "soldati esausti" (*"Erschöpfte Soldaten"*) che "colgono l'occasione di farsi un sonnellino al sole" (*"ein kurzes Schläfchen in der Sonne zu machen"*) all'interno di tane scavate con le loro stesse mani e, noncuranti del fuoco tedesco, dormono a terra "senza nessun riparo" (*"schlafen ungeschützt auf dem Erdboden"*). Brecht coglie l'evidente risvolto macabro dell'immagine, un aspetto che appare totalmente ignorato dalla didascalia: le pose più o meno naturali dei soldati, infatti, pur appartenendo a delle persone dormienti, stimolano immediatamente l'idea della morte. Le tane scavate somigliano piuttosto a delle fosse e i corpi stesi a terra sembrano dormire un sonno di morte. L'epigramma infatti parla di tombe, e l'ultimo verso condensa in una frase il destino di morte dei soldati in guerra: "Ma se non dormissero, non sarebbero svegli lo stesso" (*"Doch wären sie, nicht schlafend, auch nicht wach"*).



quadro n.9

Il quadro n. 9 è composto con un'immagine senza didascalia e come si legge dall'epigramma si tratta di una foto della città di Roubaix scattata dopo un bombardamento. La ragione della scelta appare evidente nel profondo contrasto che trasmette l'immagine e nel commento che lo esplicita: si tratta di una città devastata dal bombardamento ma le rovine, i frammenti sono composti nel massimo ordine; l'immagine della deflagrazione e della ricomposizione sono sovrapposte polarmente. Per questo l'epigramma recita: "Non ci fu mai tanto ordine a Roubaix. Ha trionfato, assoluto è il suo potere" (*"Nie herrschte solche Ordnung in Roubaix. Sie hat gesiegt, sie herrscht jetzt absolut"*).

Il quadro n. 23 si compone di una foto che ritrae Hitler durante un discorso tenuto "in una fabbrica di armi vicino a Berlino", così infatti è indicato il luogo nella didascalia in cui sono citati anche i personaggi che compaiono al suo fianco. Il riferimento alla fabbrica di armi è giustificato dalla presenza di enormi cannoni alle spalle del dittatore ed è da questo dettaglio – innocuo nella didascalia – che scaturisce l'epigramma di commento. Qui rispetto al parlare del Führer, "uno dei suoi grandi discorsi" (*"eine seiner großen Reden"*) – come è scritto nella didascalia della foto – e al "parlare di tempi nuovi" (*"reden von der Zeitenwende"*), come scrive Brecht nel primo verso, fa da contrappunto la minaccia muta dei cannoni dietro di lui; i cannoni muti, come si legge nella composizione, sono idealmente puntati su chi guarda: "puntati su di voi: sono le opere delle vostre mani che vedete" (*"Doch hinter ihm, seht, Werke eurer Hände: Große Kanonen, stumm auf euch gerichtet"*). Assieme alla minaccia per quello che verrà è comunicato anche il senso di responsabilità per chi condivide il destino di guerra: le armi sono il frutto del lavoro del popolo.

La composizione del *Kriegsfibel* rivela come per Brecht la *Polarität* è un elemento fondamentale (DIDI-HUBERMAN 2009, 51-59) così come per Warburg la polarità e la polarizzazione sono il fulcro del suo approccio morfologico all'immagine (PINOTTI 2001, 177). Nella dialettica tra testo e immagine è quest'ultima a catturare per prima lo sguardo e a direzionare la vista stimolando l'attenzione tanto per il dettaglio quanto per la visione d'insieme. È proprio la peculiarità del darsi visivo dell'immagine a imporre la necessità di considerarla mai irrelata ma continuamente connessa al contesto: l'immagine apre alla relazione, e alla multidirezionalità della prospettiva. A direzionare il movimento di lettura del quadro è la polarità semantica provocata dalla giustapposizione degli elementi in gioco, riconoscibile proprio dallo sguardo d'insieme capace di cogliere visivamente immagine e testo in modo sinottico.

Didi-Huberman, in riferimento al *Bilderatlas Mnemosyne*, riprendendo una affermazione di Saxl secondo cui nell'Atlante si avrebbe una "dimostrazione *ad oculos*", osserva come questa dimostrazione non ha "la forma di un sillogismo classico: non riduce il diverso all'unità di una funzione logica" (DIDI-HUBERMAN [2002] 2006, 424). Quindi è il primato della vista, non dell'argomentazione logico discorsiva, che guida il senso e il significato della disposizione e della lettura di tale disposizione. E attraverso la vista si configura propriamente la forma di conoscenza mediata dal montaggio: in esso si dispiega la complessità, la molteplicità non riconducibile a univocità che la tensione polare continuamente rifranga.

Ponendo una proporzione esplicativa si potrebbe affermare che il montaggio sta al pensiero fantastico/immaginale come la logica sta al pensiero razionale. Nel primo caso le particelle elementari che vengono composte dal montaggio sono immagini che, intese come frammenti, rinviano sempre ad altro, accostate tra di loro per giustapposizione, secondo legami associativi guidati da un principio di polarità semantica di modo da creare una rete di rapporti non univoci. Nel secondo caso le particelle elementari sono concetti, quindi astrazioni che sussumono una molteplicità sensibile in una unità di segno, legati tra loro secondo rapporti univoci di consequenzialità logica, tali da garantire la non equivocità del senso.

L'associazione tra immagini e testi avviene quindi in virtù di un rapporto di giustapposizione permesso da una dimensione e collocazione spaziale. Significativamente Jean Luc Nancy, introducendo il concetto di 'spaziatura' (NANCY [1996] 2001), usa la giustapposizione di

parole per indicare il rapporto tra “essere singolare e plurale” che si può pensare solo dopo la fine di ogni ontologia metafisica, svelando però in questo modo quale sia il limite della significazione discorsiva rispetto alla potenza della collocazione spaziale, visiva. La giustapposizione di parole riproduce il meccanismo di segmentazione dell’immagine in inquadrature semplicemente poste l’una accanto all’altra – senza che vi siano quindi segni interpuntivi o congiunzioni – come è proprio del linguaggio cinematografico. “Essere singolare plurale” è a tutti gli effetti un montaggio di parole accostate, dove l’intervallo, lo spazio tra le parole è fondante, perché l’assenza di determinazione sintattica garantisce il significato che il filosofo francese intende comunicare: “‘essere’ può essere verbo e sostantivo, ‘singolare’ e ‘plurale’ possono essere aggettivi o sostantivi, si può scegliere la combinazione che si vuole – marcando al tempo stesso un’equivalenza assoluta e la sua articolazione aperta, impossibile da racchiudere in un’identità”. Qui in discussione è l’essere che agli albori della filosofia ha fondato il principio di identità e non contraddizione, e che è stato posto come sostanza preesistente all’esistenza; l’essere che intende svelare Nancy è “singolarmente plurale e pluralmente singolare” e “non preesiste al suo singolare plurale”. Nella spaziatura c’è allora la co-essenzialità dell’essere, quella “spartizione in guisa di assemblaggio”, dove la relazione è fondante, il ‘con’ fa essere, non è semplicemente aggiunto all’essere.

Significativamente è in riferimento a Brecht che è stato introdotto per la prima volta da Roger Planchon nel contesto teatrale il concetto di ‘scrittura scenica’, indice del mutato rapporto con lo spazio proprio del teatro novecentesco. Ossia lo spazio inteso non come semplice contenitore ma come campo di segni; secondo Planchon per Brecht “la rappresentazione forma al contempo una scrittura drammatica e una scrittura scenica; ma questa scrittura scenica – ed è stato il primo a dirlo [...] – ha una responsabilità uguale alla scrittura drammatica e, in definitiva, un movimento sulla scena, la scelta di un colore, di una decorazione, d’un costume, etc., impegna una responsabilità totale” (PLANCHON [1961] 2003). E la nuova spazialità auspicata in realtà già dalle Avanguardie Storiche – per non parlare di Artaud – è riflesso di una trasformazione della visione del mondo che coinvolge tutti gli ambiti disciplinari. Come ha osservato Michel Foucault – tra i primi a mettere l’accento sulla questione negli anni ‘60 – se “la grande ossessione che ha assillato il XIX secolo è stata la storia [...] forse quella attuale potrebbe essere considerata l’epoca dello spazio” (FOUCAULT [1967/1984] 2001, 19).

Nel metodo di composizione per montaggio che dà forma al *Kriegsfibel* si può leggere il portato sovversivo del teatro che Brecht, fondando, ha definito ‘epico’. Collocandosi a metà strada tra la prima e la seconda riforma del teatro novecentesco, il regista e drammaturgo riforma il teatro a partire dalle stesse premesse poste dall’Avanguardia Storica. A essere messo in discussione è, come per Artaud, la distanza accumulata dal teatro rispetto alla vita, l’incapacità di parlare del e al tempo presente, e quindi l’attaccamento a stilemi obsoleti per quanto alla moda. Sotto accusa è l’estetizzazione del mondo, il suo vuoto formalismo, e l’obiettivo è resuscitare la forza politica, la capacità di impatto sulla società appiattita a una fruizione neutralmente disinteressata e finalizzata semplicemente allo svago e al divertimento. Di qui, in nome di un realismo socialista, le accuse di Brecht al teatro decaduto – di cui fanno parte anche le messe in scena dei classici – che nella bellezza formale della facciata nasconde un contenuto stantio e riflette delle immagini falsate della vera realtà. Il teatro per il regista e drammaturgo tedesco ha il potere e il dovere di trasformare il pubblico e con il pubblico il mondo. Brecht però, a differenza di Artaud che parte dalle stesse premesse critiche per rovesciare il sistema che vuole combattere, fa i conti con il sistema che cerca di trasformare convivendoci, standoci dentro e operando in esso. Quindi non intende negare la ‘rappresentazione’ – quella estrinsecazione della violenza del pensiero metafisico occidentale che Derrida ha letto nel tentativo della sua destituzione fatto da Artaud (DERRIDA [1966] 2002, 301) – ma la mette in scena e così la svela, la smaschera attraverso il meccanismo di straniamento proprio del teatro epico.

Brecht, alla drammaturgia che provoca l’immedesimazione dello spettatore nei personaggi imitati dagli attori, oppone una drammaturgia in cui il meccanismo dell’immedesimazione viene annullato nell’effetto di ‘straniamento’: il ‘*Verfremdungseffekt*’ teorizzato negli scritti sul teatro

ed elemento fondante del teatro epico. La finzione nel teatro secondo Brecht deve essere dichiarata ed esplicitata per stimolare la distanza critica dello spettatore. Quindi, diversamente da Artaud la rappresentazione non è negata con l'intenzione di recuperare uno stato che la precede – quella “Parola prima delle parole” che è poi la voce del mito e della tragedia – ma è esibita, messa in scena, esplicitata, dimostrata e messa in crisi attraverso l'effetto dello straniamento. Brecht attua proprio quello “spezzare il linguaggio” che si era proposto Artaud (ARTAUD [1935] 1997, 132) per riformare la cultura occidentale attraverso il teatro e lo fa scegliendo i drammi storici come trame privilegiate delle sue messe in scena. Artaud e Brecht, come eredi delle Avanguardie Storiche, sembrano spartirsi i domini rispettivamente del mito e della storia, come orizzonti di senso del teatro che intendono riformare, sostenendo il primo l'ipotesi tragica e il secondo l'ipotesi epica (LONGHI 1999, LONGHI 2001).

Così facendo, Brecht, con la consapevolezza di non poter parlare alla sua epoca prescindendo da essa, rivoluziona il teatro a partire dal sistema, lo mette in scena e lo spezza al suo interno. L'esito ultimo di questa operazione sarà scoprire la natura eminentemente dialettica del teatro, e della vita che nel teatro trova espressione. Allora la Storia, come una delle principali forme di rappresentazione, come narrazione che nel sistema occidentale più di altre ha preso il posto della narrazione del mito e che ha il suo momento culminante nello storicismo ottocentesco, è condotta da Brecht sulla scena nella forma epica, ed è spezzata per essere ricondotta al presente del dramma. A permettere questo spezzettamento, la frantumazione della narrazione storica nella forma dello straniamento è il meccanismo del montaggio.

L'operazione epica del teatro di Brecht consiste da un lato nello spezzare lo svolgimento cronologico dei fatti, quindi nel creare delle interruzioni nello svolgimento storico, e dall'altro nel mettere in crisi l'effetto illusionistico della finzione rappresentativa. Rispetto a queste due operazioni, il montaggio ricolloca gli eventi tra loro secondo un ‘reticolo di relazioni’ che ne stravolge totalmente la connotazione. La trama portata sulla scena, come vede bene Benjamin nello scritto sul teatro epico, è sottoposta all'atto dello “snodare le articolazioni fino al limite estremo” (BENJAMIN [1939] 1966, 128). La sua interruzione crea discontinuità e anacronismi funzionali a una visione differente, nuova e inusuale, delle vicende che devono provocare stupore, non immedesimazione. Attraverso questa percezione straniata dell'evento si afferma il paradigma eminentemente politico del montaggio che mette in crisi la visione abituale del dato di fatto per stimolare non tanto una identificazione dello spettatore ma una “presa di posizione” (BRECHT [1931] 1975). Allo stesso modo Benjamin intende “adottare nella storia” (BENJAMIN [1927-1940] 1986, 515) il montaggio per spezzarla, per interromperne la cronologia, per operare una rottura rispetto all'ordine temporale dello storicismo.

Rispetto ai primi scritti sul teatro epico, permeati di pensiero storicistico, andrebbe in verità osservato il risvolto dialettico e tragico di cui si colora la teoria di Brecht di ritorno dalla guerra, aprendosi a uno sfondo più tragico e mitico che epico e storicistico. Il valore dialettico dell'operazione di straniamento è infatti un'acquisizione più matura nella teoria di Brecht e risulta così fortemente improntata all'esperienza dell'esilio e della guerra. A seguito di questa acquisizione il montaggio allora, anche rispetto all'uso che Brecht ne fa nel *Kriegsfiel* così come nel Diario di lavoro, appare in tutto il suo portato di “gesto drammaturgico fondamentale”, come lo ha definito Didi-Huberman (DIDI-HUBERMAN 2009, 79). È il riconoscimento dell'elemento dialettico, che Brecht matura significativamente solo dopo l'esperienza della guerra, a rendere pienamente il senso della drammaturgia brechtiana, e a caricare di un ulteriore senso il teatro definito epico che è eminentemente dialettico nella misura in cui il suo processo compositivo avviene attraverso il montaggio.

Il teatro dialettico intende mostrare quindi i conflitti e le contraddizioni, e la tecnica utilizzata per la scena sarà tutta finalizzata alla loro resa. Ad esempio Brecht osserva come nel lavoro dell'attore devono comporsi procedimenti contrari: “L'attore ottiene i propri effetti ricavandoli dalla tensione, come pure dalla profondità, dei due elementi in contrasto” (BRECHT [1948] 1975a, 120), elementi che quindi non devono sintetizzarsi o annullarsi tra di loro, ma mostrare il

loro intersecarsi. Secondo questo principio ad esempio un ruolo femminile sarà reso meglio da un attore uomo, come il ruolo di un vecchio sarà reso meglio da un attore giovane o il ruolo di un borghese da un attore abituato a recitare il ruolo del proletario. La tensione polare tra gli elementi contrastanti che rende l'effetto dello straniamento emerge dal conflitto degli stessi elementi che è mantenuto in scena. La contraddizione, l'ambiguità, la tensione polare, la *complexio oppositorum* definiscono la dialettica del montaggio con cui vengono composti gli elementi in scena, e però colorano di senso tragico e mitico il teatro epico che, rispetto a questi elementi, può essere compreso pienamente nella sua accezione propriamente drammatica.

La definizione di montaggio che troviamo in uno scritto di Ejzenštejn del '29 (EJZENSTEJN [1929] 1992), per prendere le distanze da quella dei suoi predecessori, rende il senso dello scarto tra epico e drammatico e permette di riconsiderare il valore 'epico' del teatro che Brecht rivendica rispetto al teatro drammatico. Secondo Ejzenštejn infatti il montaggio non implica "un pensiero composto da pezzi che si succedono bensì un pensiero che trae origine dallo scontro di due pezzi indipendenti l'uno dall'altro (principio drammatico)". Il principio epico implica quindi il rapporto di 'successione', e rende il montaggio 'descrittivo', il principio drammatico invece implica il rapporto conflittuale, lo scontro tra le parti e la loro 'sovrapposizione' che genera lo scontro.

Nello scarto tra successione e giustapposizione si condensa quindi lo scarto tra epico e drammatico e, si può evincere, di riflesso tra storico e mitico; e quindi tra un tempo lineare che implica la successione cronologica di un prima rispetto a un poi e un tempo in cui si ha la giustapposizione di due tempi diversi: in cui presente e passato sono considerati contemporaneamente. Nello stesso scritto inoltre l'arte intesa nel complesso, coerentemente a una visione filosofica dialettica che si riconduce esplicitamente al pensiero di Marx ed Engels, è intesa da Ejzenštejn come frutto di un conflitto: "l'arte è sempre conflitto, per la sua missione sociale, per la sua natura essenziale, per la sua metodologia". E, qualche pagina dopo, il montaggio è considerato proprio come il meccanismo che quella metodologia è chiamato a regolare.

Se accettando la definizione di Ejzenštejn si considera la dialettica, il conflitto, come la cifra del drammatico e non dell'epico, allora, nella misura in cui la dialettica è strumento del teatro epico, questo teatro è nel fondo drammatico. Di fatto "la forma drammatica del teatro" rispetto alla quale Brecht, in uno schema stilato in un saggio del 1931 (BRECHT [1931] 1975), contrappone "la forma epica del teatro", è da riferirsi al dramma che ha dominato fino alla modernità come forma decaduta di tragedia e contro cui si impone la rivoluzione del teatro novecentesco dalle Avanguardie Storiche in poi. In altre parole si comprende come il teatro epico di Brecht sia profondamente drammatico nella misura in cui è tragico e dialettico. Se di ritorno dall'esilio Brecht utilizza l'accezione di dialettico per qualificare ulteriormente il teatro epico, allo stesso tempo cambia anche l'atteggiamento nei confronti dei classici e, rispetto all'adesione al realismo socialista, muta in favore di un recupero della funzione artistica del godimento estetico, che non è più vista in contrasto con la funzione eminentemente politica del teatro, ma si presenta come un suo importante complemento.

In uno scritto del 1928 in cui, in forma dialogata riporta una discussione radiofonica con il critico e amico Herbert Jhering a proposito del contributo di quest'ultimo sui classici, Brecht si domanda: "Se sono [i classici] morti, quando sono morti? La verità è questa: sono morti in guerra – sono anch'essi vittime della guerra" (BRECHT [1929] 1975, 85). I classici sono tacciati di essere inattuali, e, evidentemente, nella sua prospettiva, la guerra ha cambiato il mondo, e il teatro che ripropone i classici alla maniera classica, secondo i dettami e l'ideale che ha predominato fino all'Ottocento con la ragione illuminata, sembra essere ignaro di questo cambiamento. I classici non sono più efficaci e la critica a essi è perfettamente in linea con la critica al naturalismo, al finto illusionismo, all'estetismo, al teatro di cui si può fare solo un "uso culinario". Il mutato atteggiamento nei confronti dei classici e delle loro messe in scena è leggibile nella scelta artistica fatta da Brecht nel 1948, di ritorno dall'esilio americano, di cimentarsi subito con un classico, e in particolare una tragedia greca: l'*Antigone* di Sofocle con

traduzione di Hölderlin, andata in scena il 15 febbraio del 1948 in Svizzera presso lo Städtetheater di Coira con il titolo *Antigone des Sophokles*.

Senza entrare nello specifico dell'opera, interessa qui parlarne come segno del mutato approccio di Brecht dipendente dal vissuto di guerra, e come esperienza fondante anche per la più matura teorizzazione del teatro epico come teatro dialettico. Come ha osservato Olga Taxidou, è il concetto di frammento, di rovina che connota la nuova attitudine di Brecht nei confronti dei classici (TAXIDOU 2007, 171). Nella Prefazione all'*Antigone-Modell-Buch* (BRECHT [1948] 1975b), il 'libro-modello' relativo alla messa in scena di *Antigone*, costruito con bozzetti e foto delle prove secondo la modalità di montaggio di testi e immagini propria sia del *Kriegsfilmbuch* che del *Arbeitsjournal*, la rovina è pensata come quel che rimane del vecchio con il pericolo sempre in agguato della sua restaurazione, ma è anche il principio della possibilità della ricostruzione, ne catalizza la sfida, oltre che rappresentarne la memoria storica. E significativamente, a simbolizzare questo valore della rovina come frammento, sullo sfondo della scena dello spettacolo, Brecht fa apporre "una grande fotografia di città ridotta in macerie".

L'idea del frammento è intrinsecamente legata a quella di montaggio. Ne è parte costitutiva, la particella elementare, e però allo stesso tempo rimanda alla composizione. La frantumazione è tutto quello che rimane del mondo precedente distrutto, e i frammenti tratti dalle macerie possono trovare nella ricomposizione una nuova combinazione, la promessa della possibile ricostruzione di un nuovo mondo. Il teatro che è sopravvissuto alla guerra deve secondo Brecht rispondere a quella 'sete di novità' che "il completo sfacelo materiale e spirituale ha indubbiamente prodotto nel nostro paese sventurato e provocatore di sventura" (BRECHT [1948] 1975b, 237). Ed è, però, una sete di novità che deve fare i conti con il passato: "Il guaio delle rovine non è solo che va distrutta la casa, ma anche che il posto non c'è più; e i progetti degli architetti, a quanto sembra, non si cancellano mai del tutto; sicché con la ricostruzione riappaiono le vecchie infiltrazioni e i focolai di malattia. Quella che è vita febbricitante afferma di essere vita sprizzante di energia: nessuno muove passi più decisi del tifico che ha perso ogni sensazione dalla pianta dei piedi. [...] Può darsi perciò che, proprio in tempo di ricostruzione, fare dell'arte progressiva sia tutt'altro che facile. Ma questa dovrebbe essere la sfida" (BRECHT [1948] 1975b, 238, traduzione modificata).

Quindi l'*Antigone* che Brecht mette in scena di ritorno dall'esilio, a guerra conclusa, sembra avere la funzione e il valore di un *pharmakon* come ha osservato Taxidou leggendo un'affinità con l'idea di teatro veleno/rimedio di Artaud. La scelta di questa tragedia greca in particolare è dettata dalla convinzione che Antigone incarni "la funzione della violenza al momento del crollo dell'autorità statale" (BRECHT [1948] 1975b, 238), quindi l'argomento che solleva è percepito come attuale. E però non c'è alcun intento filologico e alcuna intenzione di "evocare lo spirito degli antichi" ma lo scopo è "di far fare ad essa [l'opera] qualcosa per noi" (BRECHT [1948] 1975b, 238-239). Lo studio e la preparazione dell'*Antigone* è significativamente contemporaneo alla scrittura del *Breviario di estetica teatrale* (BRECHT [1948] 1975a), il primo testo teorico in cui sia espressa in modo maturo una accezione dialettica di teatro, e dove si coglie la peculiarità del metodo capace di rendere la contraddittorietà dei processi sociali e umani in continua trasformazione. Le idee di contraddizione, polarità, di dialettica tra passato e presente sono ricorrenti in tutto lo scritto. Allo stesso modo, nell'*Antigone* Brecht non intende mettere in scena l'affermarsi di un potere su di un altro, o di una violenza su di un'altra, ma la compresenza dialettica, irrisolta di due sistemi differenti che sussistono contemporaneamente in uno stato di guerra (TAXIDOU 2007, 174).

Anche rispetto alla contraddizione tra imparare, quindi mantenere la distanza dallo spettacolo, e divertirsi, ossia lasciarsi immedesimare nella scena, Brecht ha in questi anni mutato atteggiamento, la definisce infatti una contraddizione "da conservare come un elemento importante" (BRECHT [1948] 1975a, 186). Quindi, anche questa mutata posizione è indice di una ricollocazione del significato epico del teatro in una accezione propriamente drammatica, perché ciò che fa dramma nel teatro epico di Brecht è il meccanismo dialettico reso possibile con il metodo del montaggio.

Assieme alla comprensione della natura intimamente dialettica del teatro, nell'*Antigone-Modell-Buch*, Brecht chiarifica anche il senso di intendere il rapporto con il modello, e quindi di conseguenza anche il rapporto da intrattenere con i classici, intesi nella nuova accezione. Modello è quanto c'è di 'mitabile e inimitabile' al tempo stesso, quindi quanto viene proposto per essere violato; il suo tradimento instaura il rapporto dialettico con esso che è auspicabile di contro a un'epoca "che sa applaudire solo l'originale, l'incomparabile, il 'mai visto': che non ammette altro che l'unico". E aggiunge inoltre che "perché qualcosa possa essere utilmente imitato, bisogna che si faccia vedere 'come si fa': quindi è il meccanismo creativo, il metodo, a dover essere imitato, non la creazione, il prodotto. I classici, rispetto alla precedente presa di posizione, non sono negati ma accolti diversamente.

Rispetto alle riflessioni sulla natura dialettica del teatro e alla scelta di mettere in scena l'*Antigone* – una tragedia greca, un mito – il teatro epico di Brecht non risulta quindi riconducibile *tout court* all'orizzonte della narrazione storica, come la denominazione epica intende significare. Il teatro epico del regista e drammaturgo tedesco è quindi tragico nella misura in cui è dialettico e interrompe attraverso il montaggio la narrazione storica. Ed è tragico e quindi mitico, nella misura in cui si smarca dal teatro drammatico inteso come forma decaduta di tragedia. Significativamente, la consapevolezza della natura dialettica, e quindi tragica, del teatro epico avviene come conseguenza della messa in scena di una tragedia greca. La scelta è dettata dall'esperienza della guerra che, come ha riconosciuto James Hillman, è un fatto intellegibile solo con categorie mitiche, con categorie i cui strumenti interpretativi si compongono in immagini e trascendono l'ordine esclusivamente razionale del discorso. La terribilità della sua natura richiede un salto di prospettiva, le categorie della storia non sono sufficienti a renderne conto: allora «l'immaginazione diventa il metodo di elezione» (HILLMAN [2004] 2005, 19). Anche per questo si spiega il fatto che molti artisti e intellettuali ne abbiano cercato la comprensione o il contenimento con dispositivi composti in immagini. Il montaggio – meccanismo che plasma il metodo artistico di Brecht – può essere riletto quindi alla luce di un pensare per immagini. E si rivela così un meccanismo mitopoietico per eccellenza.

English abstract

The *Krisesfibel* (War primer) is Bertolt Brecht's reference work to recognize the montage as a device for composition that structurally mirrors the transformation of the world view of the twentieth century, characterized by a way of thinking that can be defined 'in images', which is regulated by a dramaturgic principle; a way of thinking, distinct from the modern rationalist way, which recovers thegnoseological value of images and a new evaluation of space, as a consequence of the crisis of metaphysical thinking.

It is a significant work for several reasons. First, the historical moment in which it is realized: the experience of the exile during the Second World War; second, because of its characteristic form: a montage of texts and images; third, for the reason that, though not a theatrical work, it is however revealing of the theatrical method of its author. This work is also interesting in relation to the change of Brecht's consideration of classics and myth after the experience of war. The decision to stage a Greek tragedy – the *Antigone des Sophokles* – on his return from the exile, and the reflections about the dialectic nature of theatre, are revealing of this shift and allow to think back on the meaning of 'epic', term used by Brecht to define his theatre. The epic theatre can be brought back to an horizon of mythical and tragic – rather than historical - thought, made of a dialectic and dramaturgic mechanism that, as Ejzenštejn noticed in his reflections about montage, implies not the succession but the conflict and the juxtapositions of parts (texts, images as fragments).

Bibliografia

ARTAUD [1935] 1997
Antonin Artaud, Prefazione: *Il teatro e la cultura*, in *Il teatro e il suo doppio*, Torino 1997.

- BENJAMIN [1939] 1966
Walter Benjamin, *Che cos'è il teatro epico?*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Torino 1966.
- BENJAMIN [1927-1940] 1986
Walter Benjamin, *Parigi, capitale del XIX secolo*, Torino 1986.
- BRECHT [1929] 1975
Bertolt Brecht, *Conversazione sui classici*, in *Scritti teatrali*, vol. I, Torino 1975.
- BRECHT [1931] 1975
Bertolt Brecht, *Il teatro moderno è il teatro epico. Note all'opera "Ascesa e rovina della città di Mahagonny"*, in *Scritti teatrali*, vol. I, Torino 1975.
- BRECHT [1948] 1975a
Bertolt Brecht, *Breviario di estetica teatrale*, in *Scritti teatrali*, vol. II, Torino 1975.
- BRECHT [1948] 1975b
Bertolt Brecht, Prefazione al *"Modello per l'Antigone 1984"*, in *Scritti teatrali*, vol. III, Torino 1975.
- BRECHT [1938-42; 1942-55] 1976
Bertolt Brecht, *Diario di lavoro*, Torino 1975.
- BRECHT [1955] 1972
Bertolt Brecht, *L'Abici della guerra. Immagini della seconda guerra mondiale*, Torino 1972.
- BREIDBACH-VERCELLONE 2010
Olaf Breidbach, Federico Vercellone, *Pensare per immagini. Tra scienza e arte*, Milano 2010.
- DERRIDA [1966] 2002
Jacques Derrida, *La scrittura e la differenza*, Milano 2002.
- DIDI-HUBERMAN [2002] 2006
Georges Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino 2006.
- DIDI-HUBERMAN 2009
Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, Paris 2009.
- EJZENSTEJN [1929] 1992
Sergej M. Ejzenštejn, *Drammaturgia della forma cinematografica*, in *Il montaggio*, (a cura di P. Montani), Venezia 1992.
- FOUCAULT [1967/1984] 2001
Michel Foucault, *Spazi altri*, in *Spazi altri*, (a cura di S. Vaccaro), Milano 2001.
- GIBELLI [1991] 1998
Antonio Gibelli, *L'officina della guerra. La grande guerra e le trasformazioni del mondo mentale*, Torino 1998.
- HAUSER [1955/1956] 1967
Arnold Hauser, *Storia sociale dell'arte*, vol. II, Torino 1967.
- HILLMAN [2004] 2005
James Hillman, *Un terribile amore per la guerra*, Milano 2005.
- JUNG 2010
Carl Gustav Jung, *Il libro rosso. Liber Novus*, (a cura di S. Shamdasani), Torino 2010.
- KERN [1983] 1988
Stephen Kern, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna 1988.
- LONGHI 1999
Claudio Longhi, *La drammaturgia del Novecento tra romanzo e montaggio*, Pisa 1999.
- LONGHI 2001
Claudio Longhi, *Tra moderno e postmoderno, la drammaturgia del Novecento*, Pisa 2001.
- MANGO 2003
Lorenzo Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma 2003.
- NANCY [1996] 2001
Jean-Luc Nancy, *Essere singolare plurale*, Torino 2001.
- PANOFSKY [1924/1932] 1999
Erwin Panofsky, *La prospettiva 'come forma simbolica' e altri scritti*, Milano 1999.

PINOTTI 2001

Andrea Pinotti, *Memorie del neutro, morfologia dell'immagine in Aby Warburg*, Milano 2001.

SACCO 2011

Daniela Sacco, *Sulla via di quel che ha da venire. Presentazione di C. G. Jung "Il libro rosso"*, Bollati Boringhieri, Torino 2010, "Engramma" 89, aprile 2011.

SCHULTZ-JÜNGER [1933] 2007

Edmund Schultz, Ernst Jünger, *Il mondo mutato. Un sillabario per immagini del nostro tempo*, (a cura di M. Guerri), Milano 2007.

SOMAINI 2011

Antonio Somaini, *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Milano 2011.

SPINDLER 1978

George Spindler (a cura di) *The making of Psychological Anthropology*, Berkeley 1978.

STEIN [1938] 1959

Gertrude Stein, *Picasso*, Milano 1959.

TAXIDOU 2007

Olga Taxidou, *Modernism and performance. Jarry to Brecht*, New York 2007.

WARBURG [1927] 1984

Aby Warburg, *Burckhardt e Nietzsche* (1927), in "Aut Aut" 199/200, gennaio-aprile 1984.

ANTONELLA SBRILLI

Estranei nel salotto. Sogni, rebus, collage

L'accostamento di elementi provenienti da contesti lontani; la presenza di una prima lettura – data dalla contiguità delle immagini o delle frasi così come appaiono – e di una seconda lettura, ottenuta per interpolazione o per ri-segmentazione; l'allusione a un residuo e a uno scarto fra i materiali in gioco, sono meccanismi in qualche modo comuni al sogno, al collage e al rebus. È noto come Freud nell'*Interpretazione dei sogni* (1901) per spiegare alcuni aspetti del lavoro onirico abbia richiamato proprio il meccanismo del rebus, accendendo una connessione fra psicoanalisi e tecniche dell'enigma che avrebbe portato fino a Lacan, col suo accostamento del sogno al gioco della sciarada. I rebus a cui si riferiva Freud alla svolta del '900 erano quelli pubblicati sul periodico "*Fliegende Blätter*"; scenette con situazioni di vita quotidiana e criptiche iscrizioni in lingua pseudo-latina che, spezzate in maniera adeguata, si rivelavano proposizioni scherzose in tedesco, portando con sé nuovi significati e un diverso modo di riguardare anche le immagini, contemporaneamente estranee e collegate alle frasi [LYOTARD [1971] 2008].

Altri smontaggi e rimontaggi di spazi linguistici e figurativi, con accostamenti impervi e una implicita chiamata in azione dello spettatore, si ritrovano nelle esperienze artistiche coeve agli studi di Freud, fra simbolismo, dadaismo, metafisica, surrealismo. Il collage, in particolare, rivela una natura affine: spezzoni e ritagli di immagini e parole di diversa provenienza sono montati seguendo connessioni più o meno consapevoli e volontarie; favorendo indicazioni formali scaturite dagli stessi materiali, con una percentuale di casualità che permea l'origine, l'esecuzione, la lettura successiva del collage stesso.

Dal sogno al rebus, dal rebus al collage: "Spesso è stata notata la somiglianza del collage col rebus, con un rebus, tuttavia, che non si può risolvere" ha scritto Henning Ritter in un saggio che ha per sottotitolo *Traum, Collage, Bilderatlas* [RITTER 2000, p. 65]. Fra gli innumerevoli esempi di questa tecnica, rappresentativa di una svolta nell'estetica e nella creatività moderne, risaltano gli straordinari collage di Max Ernst – nella fattispecie quelli di *Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux* (1933, pubblicati nel 1934) – per i quali si è parlato sia di rebus sia di sogno. Non nel senso pedissequo (e non per forza disprezzabile...) di un enigma da sciogliere o di un significato da portare positivamente alla luce, ma nell'appropriazione di un meccanismo che si rivela isomorfo nell'esperienza psichico-neurologica del sognare, nella tradizione del '*serio ludere*' con le figure e le parole, nella moderna percezione, simultanea e frammentaria, delle immagini riprodotte e diffuse dai mezzi di comunicazione di massa.

Gruppo di famiglia in un interno

Dopo *La femme 100 têtes* (1929) e *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (1930), *Une semaine de bonté* è il terzo romanzo-collage dell'artista tedesco. Si tratta di una storia senza parole, costituita da 184 collage (182 pubblicati nell'edizione del 1934), realizzati ritagliando figure e scenari dai *feuilleton*, per lo più della fine dell'Ottocento, illustrati con xilografie, da riviste di scienza naturale, da cataloghi commerciali, incollati con incredibile precisione in modo da ottenere nuove immagini, stranianti, mai viste prima.

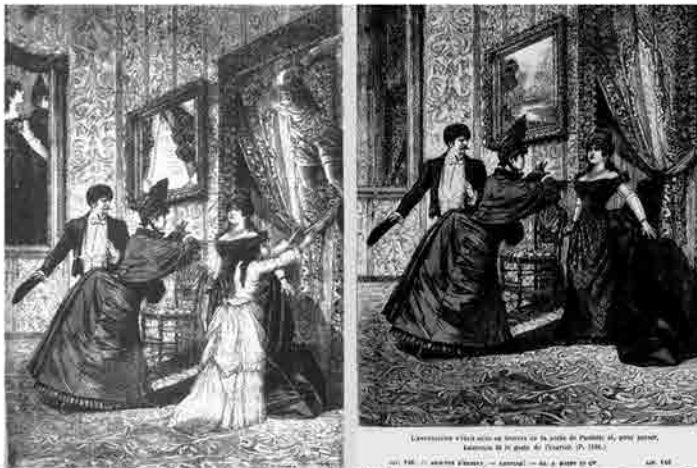
"Max Ernst provò a cambiare le regole del raccontare" – argomenta Giuseppe Montesano a proposito dell'esperimento di Ernst, condotto sul crinale fra guardare e raccontare – "strappò come un bambino che gioca le pagine dei vecchi libri e le rimise insieme in libri perversamente nuovi, in racconti condensati e fatti per immagini fratturate e ricomposte in narrazioni per immagini che erano in qualche modo ancora o di nuovo romanzi" [MONTESANO 2007, p. 487].

La struttura dell'opera segue una scansione ebdomadaria: ogni giorno della settimana, con

partenza dalla domenica, è caratterizzato da un elemento ‘capitale’ (il fango, l’acqua, il fuoco, il sangue, il nero, la vista, l’ignoto) e da un esempio che fa da filo conduttore delle immagini: in esterni cittadini, all’interno di stanze pesantemente arredate, sui flutti di mari esotici si dipanano situazioni assurde, crudeli, violente, blasfeme, in cui si muovono esseri umani ibridati con bestie reali e immaginarie, come dragoni, uccelli o leoni. Fra i temi ideali che attraversano il romanzo-collage e che si connettono all’atmosfera del Surrealismo, Spies elenca la sessualità, l’anticlericalismo, la negazione della famiglia e della borghesia, il rifiuto del patriottismo nazionalista [SPIES 2009, p. 83], modulati con l’attrazione per il dettaglio secondario, per le leggi del caso, per le figure retoriche dei linguaggi visivi e verbali.

Il titolo, oltre che con i sette giorni della creazione, è messo in rapporto con il nome dell’associazione filantropica francese – fondata nel 1927 e ancora attiva – la ‘*Semaine de la bonté*’, in una sorta di antitesi grottesca, come quando Paolo Villaggio, nei panni della ‘belva umana’ Fracchia, davanti a comportamenti crudeli e umilianti, ripete il suo tormentone “Ma com’è buono lei!”.

Una mostra itinerante [ERNST 2009], culminata a Madrid (città dove i collage erano stati esposti, con qualche censura, nel 1936, e salutati come ‘*rompecabezas*’) e a Parigi (Musée d’Orsay), ha mostrato i fogli originali, ripercorrendone la potenza eversiva e l’irriducibile densità semantica, appoggiate a una maestria tecnica che è anch’essa una invenzione linguistica.

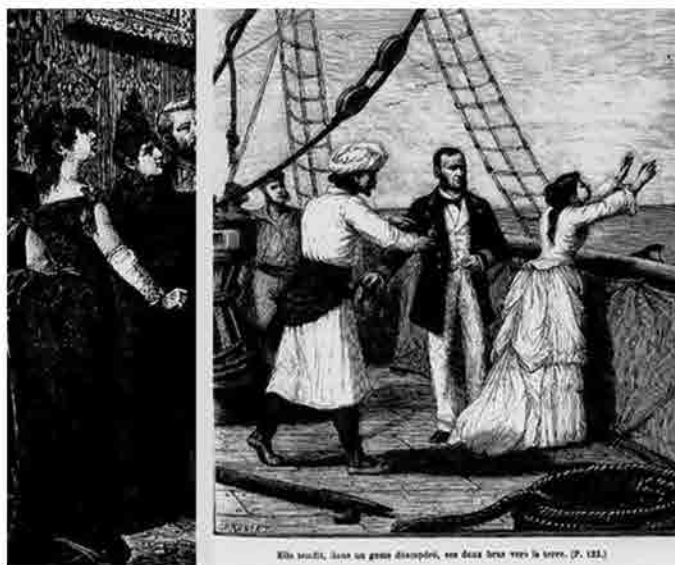


- M. Ernst, *Une semaine de bonté*, *Troisième Cahier*, *Mardi*, *Element: Le feu*. *Exemple: La Cour du Dragon*, collage n. 13

- Illustrazione di *Martyre!* di A. d'Ennery, “*L’aventurière s’était mise en travers de la porte de Paulette et, pour passer, Laurent fit le geste de l’écarter*” (p. 1166)

Come esempio di questi rompicapo enigmatici, di questi ‘*rébus simulés*’ [SPIES 2009, p. 56] in cui l’ipotesi della leggibilità e della decifrazione, per quanto elusive e mai definitive, non può mai essere del tutto accantonata, si può osservare il foglio n. 13 del terzo quaderno. È dedicato alla giornata del Martedì, all’elemento del Fuoco, e posto sotto il segno della Corte del Drago (*la Cour o passage du Dragon*), nelle cui strade e appartamenti si svolgono drammi surreali, interpretati da una borghesia mutante.

La base di quest’immagine è un’illustrazione del lungo romanzo-dramma *Martyre!* di Adolphe d’Ennery (1811-1899), autore – fra l’altro – de *Le due orfanelle*, pubblicato da Rouff, Parigi. Dal volume, Ernst trasse numerose immagini di partenza per le tavole di *Une semaine de bonté*, soprattutto per questo terzo quaderno, realizzato durante un soggiorno dell’artista, nel 1933, nel castello di Vigoleno (Piacenza), ospite della duchessa Ruspoli e dove, secondo le testimonianze, aveva portato con sé le pubblicazioni illustrate su cui lavorare di ritaglio.



due illustrazione di *Martyre!* di A. d'Ennery, dettaglio dello specchio e ragazza in abito bianco

In questa tavola originaria, che illustra un concitato passaggio della complicata storia di *Martyre!*, Ernst ha aggiunto e interpolato altre immagini, alcune delle quali prese dallo stesso romanzo, senza seguire nessuna sequenza cronologica o narrativa. Nel grande specchio sulla parete di fondo, per esempio, ha inserito i profili di due delle protagoniste, ritagliate da un'altra illustrazione. Anche la giovane vestita di bianco, che tende le mani verso la tenda e la strana apparizione che la sovrasta, è tratta da *Martyre!*, prelevata da un contesto *en plein air* e inserita nella stanza.



G. Doré, illustrazione per *Il Paradiso perduto* di J. Milton: Satana e Belzebù. I. 221-224 e dettaglio ruotato

L'apparizione sulla grande tenda è l'elemento davvero perturbante della scena ed è invece preso da una delle illustrazioni di Gustave Doré per un'edizione del 1866 del *Paradiso perduto* di John Milton, libro che Ernst aveva con sé durante il soggiorno, già nominato, nel castello di Vigoleno.

Il corpo, che nel collage è appeso e come incorporato alla tenda, è tratto da una scena al principio del I libro del *Paradiso perduto*, in cui Satana e Belzebù si incontrano dopo la caduta

dal Cielo. Satana rincuora il compagno che si contorce fra i “turbini di un fuoco tempestoso”, invitandolo a una nuova rivolta. Poi – e questi sono i versi illustrati da Doré (221-24) – “Subito fuori solleva la mole possente dal lago; e da ogni lato le fiamme risospinte indietro / si incurvano in spire appuntite agitandosi in flutti / lasciano in mezzo un’orrida vallata” (“*Forthwith upright he rears from off the pool / His mighty stature; on each hand the flames / Driv’n backward slope their pointing spires, and rolles / In billows, leave i’ th’ midst a horrid vale*”).

Max Ernst ritaglia la figura dell’angelo caduto, la priva delle ali e la inserisce fra le tappezzerie della casa, ruotata in modo da sembrare appesa e non più semi-sdraiata. Un preoccupante telamone domestico, ma anche un crocefisso vivente ottenuto per semplice rotazione a sinistra, di pochi gradi, della figura demoniaca; pochi gradi modificano la polarità orizzontale con quella verticale, la caduta con il sacrificio, collegando il Vecchio e il Nuovo Testamento, entrambi approdati, e impigliati infine, in un salotto ottocentesco.



M. Ernst, *Une semaine de bonté*, Troisième Cahier, Mardi, Element: *Le feu*. Exemple: *La Cour du Dragon*, collage n. 13

“Nessuno tra gli artisti della Modernità – secondo Giuseppe Montesano – ha portato così lontano come Max Ernst l’elemento che mette la parola fuori gioco e costringe il pensiero stesso a ricomporre il proprio alfabeto: nei romanzi-collage le cose hanno perso la parola, ma hanno guadagnato l’immagine. E le immagini che si levano incongrue nei romanzi-collage sono i segni di un alfabeto che non ha ancora nome, emanazioni di un potere di combinazione che non ha alcuna fretta di rivelare il suo enigma” [MONTESANO 2007, pp. 496-497].

Come esempio circoscritto di un’immagine senza nome si può osservare, sempre nel collage n. 13 di *Une semaine de bonté*, il quadro sulla destra della tenda. Nell’illustrazione originaria di *Martyre!*, in quella cornice è contenuto un paesaggio. Ernst sostituisce spesso, specialmente in questo terzo quaderno dell’opera, i quadri delle illustrazioni originali con immagini interpolate, prese da altre tavole di *Martyre!* o scelte da repertori diversi. “*Le tableau dans le tableau*” – *choses connues, choses étranges*: così Werner Spies descrive questo aspetto della fantasia ri-assemblatrice di Ernst [SPIES 2009, pp. 83 e ss.], rilevando la funzione di commento *sui generis* che queste immagini svolgono. Tutte le superfici che si incontrano nelle stanze, quadri, specchi, pannelli, paraventi sono riempite di figure ritagliate da altre pagine dello stesso romanzo oppure di dettagli di forme biologiche, zoologiche, tessili, ai limiti di quell’astrazione

che si produce quando forme altrimenti identificabili vengono ingrandite, rovesciate o isolate. Sono nuovi elementi di una lingua mista, che prende senso dalla relazione di vicinanza o di contrasto con gli altri elementi visibili e nominabili.

Orsi in casa

A mezzo secolo prima dei collage di Ernst risale un rebus disegnato dal vignettista e litografo piemontese Giorgio Ansaldo (1844-1922), conosciuto col nome d'arte di Dalsani, anagramma del cognome. È una vignetta apparsa sul mensile torinese "L'Enigma", nel numero del 3 marzo 1878. Anche in questo caso, la scena è ambientata nella stanza di una casa borghese, con qualche accenno di mobilio e decoro, una padrona di casa abbigliata alla moda e una grande tenda. E anche qui la tenda è il tramite di una presenza in contrasto con lo spazio domestico in cui si trova.

Prolifico e versatile disegnatore, Dalsani è noto, nella storia del rebus italiano, per aver contribuito a modernizzare il gioco con vignette così dette 'unitarie', in cui le figure e le lettere che servono per arrivare alla soluzione sono armonizzate in una scena coerente, auto-consistente. Come in questo esempio, in cui si potrebbe anche ignorare che il disegno è il supporto di un indovinello figurato. La plausibile surrealtà di questa immagine è sufficiente a se stessa: il gesto quasi lezioso della donna che scopre il lembo della tenda, ornata di uno strano decoro, consente l'irruzione del ferino nella stanza; stanza in cui si intravedono dettagli eloquenti anche se secondari, un ritratto femminile, dei soprammobili in forma di lettere, una maschera. Ce n'è abbastanza per un sogno o per il racconto di un sogno, una *Traumnovelle* densa di pulsioni, desideri, paure e pericoli. Ma l'immagine è anche un rebus e richiede – a differenza dei collage di Ernst – di approdare a una lettura univoca, a una proposizione che trasformi le figure in una frase compiuta.

Le sagome massicce (spesse) delle due lettere maiuscole IL si trovano su una mensola sotto una maschera comica ed ecco l'*incipit* della soluzione: "Sotto ridente maschera spesso il". Il decoro sulla tenda è una lettera L composta di catene di O, dunque - secondo una convenzione usata spesso nei rebus ottocenteschi - va letta come "d'o l". "Sotto ridente maschera spesso il dol". La frase si completa con "orsi" e con il verbo "cela", retto dalla tenda come soggetto sottinteso. Quindi "Sotto ridente maschera spesso il dolor si cela", una sentenza che, con la sua moderata saggezza, parla ancora di doppio, di simulazione, di convenzioni e di sommerso.

Nel film di Buñuel *L'angelo sterminatore* (*El angel exterminador*, Messico, 1962, b/n), nella villa di Calle de la Providencia da cui nessuno può uscire e in cui nessuno può entrare, si aggira anche un grosso orso bruno. Fa la sua apparizione in cucina nelle prime scene del film, verso la fine un uomo informa che è addomesticato, ma durante la segregazione viene additato dagli ospiti come la bestia, correa del sortilegio che li tiene prigionieri. L'elegante salone della casa è il campo di battaglia di tensioni, di apparizioni demoniche, di allucinazioni, di colpi di scena in un cui la tenda svolge il suo ruolo drammatico.



Luis Buñuel, *L'angelo sterminatore* (Messico, 1962), due fotogrammi



Giorgio Ansaldo (Dalsani), *Rebus, "L'Enigma"*, Torino, a. 1, 3 marzo 1878

Scene da un matrimonio

Una trentina di anni prima della vignetta di Dalsani, il celebre disegnatore francese Charles Albert d'Arnoux (1820-1882), noto anche lui – come lo stesso Dalsani – con un nome d'arte che è il risultato di un gioco di parole (Bertall: inversione delle sillabe di Albert), aveva illustrato *Petites misères de la vie conjugale* di Honoré de Balzac, 1846.

La parabola matrimoniale della coppia Caroline e Adolphe è raccontata dallo scrittore con amaro umorismo, con sguardo da "archeologo dell'attualità" per cui "la mimica mondana e i fiori d'arancio mimetizzavano a malapena le trattative sul patrimonio dei fidanzati" [SCARAFFIA 2001 p. XVII].

Balzac descrive situazioni tipiche dal punto di vista maschile e femminile e la rete di relazioni parentali e sociali dell'epoca. Scava nel visibile e nell'invisibile delle stanze coniugali, arrivando a immaginare presenze che quasi anticipano le creature alate di Max Ernst: "Guardate Caroline con malinconica disperazione ed ecco i fantasmi dei pensieri che sbattono con le loro ali di pipistrello, con i loro becchi di avvoltoi, con i loro corpi di falene, contro le pareti del palazzo in cui, come una lampada d'oro, brilla il vostro cervello, acceso dal Desiderio" [BALZAC [1846] 2001, p. 91].

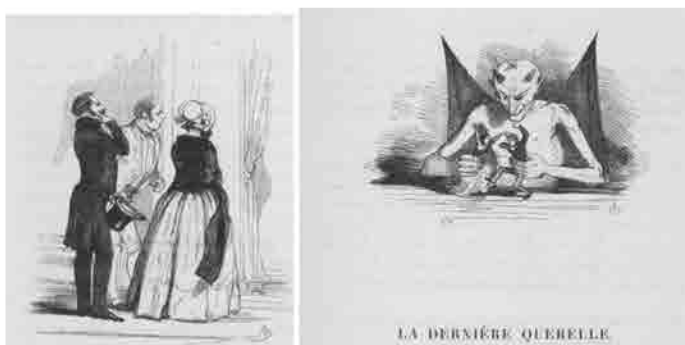
Vi si trovano inoltre non pochi *calembours* e anche un gioco con le parole "usato" in società e basato sui molti sensi – in francese – del suono "mal", fra cui male, maschio, bagaglio, diligenza. Nel libro, Adolphe deve indovinare quale parola è stata pensata in sua assenza ponendo delle domande ai giocatori e proprio questa polisemia del termine scelto è all'origine di equivoci e imbarazzi. Ed è anche una prova della duttilità fonetica della lingua francese, che è alla base del modo in cui si strutturano i suoi giochi di parole.

Gli schizzi di Bertall visualizzano le situazioni e le metafore ricorrenti nel testo di Balzac con grande sintesi icastica, allestendo scenari in cui convivono ritratti fisiognomici; dettagli d'abbigliamento e d'arredo, fra cui numerose tende che dissimulano segreti; finestre dentro cui curiosare; e poi orsi in gabbia, occhi dilatati, figure mefistofeliche che manovrano gli sposi come marionette dentro la loro stessa casa, qualche pipistrello, in francese *chauvesouris* / topo calvo, vocabolo eccellente per sciarade, secondo Stendhal [BARTEZZAGHI 2004, p. 127].

Riportati da Michaud (1998) e discussi da Didi-Huberman (2002), alcuni appunti di Aby Warburg risalenti al 1923 testimoniano l'attrazione dello studioso tedesco per queste illustrazioni del libro di Balzac, a lui note in un'edizione tedesca del 1848. In questi appunti Warburg rende un appassionato omaggio al volume, dicendo testualmente: "nessun libro ha

avuto su di me giovane un'influenza tanto romanzesca e sovversiva quanto le *Petites misères de la vie conjugale* di Balzac, con le illustrazioni francesi di [Bertall]. In quelle illustrazioni si trovavano satanismi (...), bizzarrie (...) che ho visto ancora prima di cader malato di tifo nel 1870 e che hanno assunto un ruolo curiosamente demoniaco nei miei deliri febbrili”.

Didi-Huberman sottolinea che proprio a partire da queste immagini “virulente e quasi surrealiste – particolarmente numerose sono in particolare le figure di rebus – Warburg sviluppa tutto il ventaglio di un processo empatico” [DIDI-HUBERMAN [2002] 2006, p. 390].



Bertall, illustrazioni per Balzac, *Petites misères de la vie conjugale*, 1846

Il riferimento è forse alla ricca tradizione del rebus francese dell'Ottocento, con il suo repertorio di figure-chiavi prese dalla vita quotidiana o dalla mitologia e mescolate a pittogrammi o a cartigli per illustrare una frase proverbiale, un modo di dire, un doppio senso fonetico e visivo. Il rebus fu praticato da disegnatori come Cham (Amédée de Noé); Théodore Maurisset, attivo per il settimanale “*L'Illustration*”; e anche dal grande caricaturista Grandville. Godette di una diffusione popolare assai vasta e, nel contempo, si insinuò nelle ricerche sul linguaggio, come ha spiegato Jean François Lyotard, accostando il gioco ai testi di Mallarmé, alle indagini di Freud, alla pittura analitica di Cézanne: “In entrambi i casi vi sono giochi di decostruzione degli spazi linguistici e plastici; scossa degli ordini istituiti negli uni o negli altri; vibrazione delle scritture” [LYOTARD [1971] 2008 pp. 351-352].

Nei decenni cruciali fra Ottocento e Novecento, le forme che mettono in contatto la narrazione con la figura sprigionano una grande forza immaginativa, aprono spazi interstiziali fra i linguaggi, pescando in zone del pensiero non incanalate con sicurezza nella narrazione o nella rappresentazione. Fra queste il rebus, che alterna l'immagine e la parola, mostra la sua natura di dispositivo che gioca con se stesso, una sorta di ‘macchina celibe’ su cui – come in questo capolettera di Bertall – le due polarità stanno in altalena.



Bertall, illustrazioni per Balzac, *Petites misères de la vie conjugale*, 1846

English abstract

Une semaine de bonté (1933/34) is the third collage-novel by German artist Max Ernst, realized - during his staying at Vigoleno (Northern Italy) - cutting with extraordinary care figures taken from popular novels' illustrations, scientific journals and other 19th century printed sources. These new images created by Ernst transform bourgeois Parisian houses in disturbing scenarios, with beastly, hybrid presences, oddities and absurd situations. The essay analyses the collage n. 13 of Une semaine de bonté's third volume. In this collage, Ernst assembled excerpts taken from the engravings of the feuilleton *Martyre!*, interpolating them with Gustave Doré's illustration of Milton's *Paradise Lost*. In particular, the figure of the fallen angel Beelzebub is rotated from the original horizontal to a vertical position and hanged to the curtain in the room. The unsettling effects of this method have been compared with some aspects of the dream work as analyzed by Freud, who expressly referred to rebus to explain it. Dreams, collages, rebuses share an affinity not in the immediate sense that they all need a solution/interpretation, but because they show a similar workings. From this point of view, a rebus, created in 1878 by Italian lithographer Giorgio Ansaldo (alias Dalsani) is presented. It shows - in a bourgeois house - a young elegant lady opening a curtain from where some bears enter the room. Even if in this case the solution is given (Sotto ridente maschera spesso il dolor si cela = Under a smiling mask, the sorrow often hides away), the unheimlich presence behind the curtain is noteworthy. A brown bear walks around in the house of Buñuel's *El ángel exterminador* (1962).

Riferimenti bibliografici

BALZAC [1846] 2011

Honoré de Balzac, *Petites misères de la vie conjugale*, Illustrées par Bertall, Paris 1846, ed. it. *Piccole miserie della vita coniugale*, pref. G. Scaraffia, Roma 2011; on line: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8600245t/f11.image.r=.langFR>

BARTEZZAGHI 2004

S. BarTEZZAGHI, *Incontri con la Sfinge. Nuove lezioni di enigmistica*, Torino 2004

DIDI-HUBERMAN [2002] 2006

G. Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps de fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002, ed. it. *L'immagine insopolita. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino 2006

LYOTARD [1971] 2008

J. F. Lyotard, *Discours, figure*, Paris 1971, tr. it. *Discorso, figura*, Milano 2008

ERNST 2009

M. Ernst, *Une semaine de bonté. Les collages originaux*, Catalogo della mostra a cura di W. Spies, Madrid, Fundación Mapfre 11-2/31-5-2009; Paris, Musée d'Orsay 29-6/13-9-2009

MICHAUD 1998

P. Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris 1998

MONTESANO 2007

G. Montesano, *Le sirene cantano quando la ragione si addormenta*, in Max Ernst. *Una settimana di bontà. Tre romanzi per immagini*, Milano 2007

PAZZINI 1990

K. J. Pazzini, *Bilderrätsel. Max Ernst und die Psychoanalyse*, "BDK-Mitteilungen", 4, 1990, pp.4-9

RITTER 2000

H. Ritter, *Die Bevorzugung der Nebensächlichen. Traum, Collage, Bilderatlas*, in *Die Fassaden am East River*, Frankfurt a. M., 2000

SCARAFFIA 2011

G. Scaraffia, *Le piccole miserie di Honoré de Balzac*, in *Honoré de Balzac. Piccole miserie della vita coniugale*, Roma 2011

SPIES 2009

W. Spies, *Les désastres du siècle*, in Max Ernst. *Une semaine de bonté. Les collages originaux*, catalogo della mostra a cura di W. Spies, Madrid, Fundación Mapfre 11-2/31-5-2009; Paris, Musée d'Orsay 29-6/13-9-2009

Per l'aiuto a distanza, ringrazio Bärbel Nordhaus (BDK-Mitteilungen, Hannover) e Mario Rolle (Biblioteca Storica della Provincia di Torino).

ALESSANDRO SCAFI

L'Atlante della memoria: sinfonia di immagini per un teatro di frammenti

Pochi giorni dopo la morte di Aby Warburg, Erwin Panofsky scriveva un ricordo dello studioso di Amburgo:

Il suo essere e il suo pensare erano tenuti assieme da una tensione immensa che possiamo definire come quella che passa tra ciò che è razionale e ciò che è irrazionale. [...] Tutto ciò si rispecchiava chiaramente nel suo stile che dominava un pensiero eccitato dalle passioni attraverso una forma linguistica incomparabilmente rigorosa e al tempo stesso complessa e pregnante ("Hamburger Fremdenblatt", 28 ottobre 1929).

Panofsky commentava lo stile della prosa di Warburg guardando alla complessità del suo pensiero. Di fronte all'intreccio tra le idee di Warburg e le forme da lui praticate per esprimerle, altri scrittori hanno fatto ricorso a termini musicali. Per esempio, nel 1926 il musicologo Max Friedländer, scrivendo ad Aby una lettera di auguri per il suo sessantesimo compleanno, giudicava l'opera di Warburg in termini musicali come uno scherzo beethoveniano, rapido nei movimenti e nello stesso tempo profondo, anzi a volte inquietante; oppure, rubando l'espressione a Schumann, come una composizione "sommessa e intimamente sentita".

Friedländer non è stato l'unico a descrivere musicalmente l'opera warburghiana. Nella biografia intellettuale di Warburg anche Ernst Gombrich ricorreva frequentemente ad immagini musicali, questa volta per rendere ragione dello stile dello studioso di Amburgo. Di fronte alla difficoltà degli scritti di Warburg, Gombrich parlava infatti di "uno stile a più strati, una specie di contrappunto verbale che gli consente di far risuonare un tema e al tempo stesso di combinarlo con il motivo che gli fa da contrappunto" [GOMBRICH [1970] 1983]. Ed era per questo che, secondo Gombrich, diventava necessario che il lettore si preparasse a "seguire la polifonia della sua argomentazione proprio come deve fare chi ascolta una sinfonia". Con simile vena, dovendo introdurre il progetto warburghiano dell'Atlante della Memoria, Gombrich paragonava *Mnemosyne* a una sinfonia, suggerendo che i due temi delle trasformazioni degli antichi dèi nella tradizione astrologica e del ruolo delle *Pathosformeln* classiche nell'arte e nella cultura post-medievale "dovevano costituire il primo movimento di una vastissima sinfonia di immagini, cui poi dovevano affiancarsi altri temi in funzione di *scherzo* e trionfale *finale*". La donna in movimento era, per esempio, uno dei vari temi di questa sinfonia per immagini. Nella successione dei pannelli dell'Atlante della Memoria, lo spettatore sarebbe allora chiamato a rivivere le trasformazioni dei motivi artistici così come reagisce "alle mutevoli atmosfere dell'Eroica di Beethoven". Sempre secondo Gombrich, Warburg intendeva che i testi di accompagnamento alle sue tavole fossero di un'utilità simile alle note esplicative che accompagnavano i programmi di un concerto.

Non c'è da stupirsi che Gombrich, lui stesso violoncellista oltre che storico dell'arte, ricorresse a immagini musicali. La madre dello storico dell'arte viennese, Leonie Hock, era stata una celebre pianista, allieva di Anton Bruckner e frequentatrice del circolo di Gustav Mahler; la sorella, Dea, era una violinista del quartetto di Adolf Busch; la moglie Ilse suonava il piano; e Gombrich ha spesso profittato di una passione per la musica che aveva nel sangue per articolare gli argomenti delle sue analisi storico-artistiche. Ma anche molti anni prima di Gombrich incontriamo una lettrice che non sfuggiva alla tentazione di stabilire un qualche rapporto o una qualche analogia tra gli scritti di Warburg e le qualità della musica. Si tratta di un'amica della famiglia Warburg, Minna Wilckens, che si era trovata a celebrare le qualità musicali della lingua dello scienziato della cultura di Amburgo. Scrivendo nel 1910 una lettera di ringraziamento a Warburg per averle spedito un suo articolo sugli affreschi nel municipio di Amburgo, Minna scriveva che le era successo come accade con un pezzo musicale: aveva avuto bisogno di leggere e rileggere l'articolo, prima di lasciarsi entusiasmare – e senza sapere perché. Ora Minna considerava l'articolo di Warburg una vera e propria opera d'arte, paragonabile alla Gioconda di Leonardo, e a suo avviso Warburg aveva una sensibilità linguistica tutta musicale.

È interessante che nella lettera di Minna Wilckens ritornino, per definire lo stile tutto particolare di Aby Warburg, immagini sia pittoriche che musicali. Anche Gombrich, che scriveva di sinfonie e contrappunti a proposito degli scritti di Warburg, sottolineava nello stesso tempo come Warburg pensasse ‘per immagini’. Gombrich spiegava come fosse difficile per Warburg esprimere la complessità delle sue conclusioni in un linguaggio discorsivo, e come fosse proprio questa difficoltà a spingerlo a concepire un atlante per immagini, e a giocare tra suono e senso dei termini come in un sogno, componendo la sinfonia visiva di *Mnemosyne* e dotandosi di uno stile musicale.

Sembra qui che il carattere interdisciplinare delle ricerche e degli interessi di Warburg che spaziavano, tra le altre cose, tra l’arte e la musica, si rispecchino nel giudizio sull’organizzazione del suo pensiero e la forma del suo stile, paragonati a una sinfonia o a una pittura. Scrivendo per frammenti, lo studioso di Amburgo sovrapponeva lontananza geografica e distanza temporale, interrogava il mondo che gli era familiare con l’esplorazione dell’ignoto, spiegava i labirinti della memoria personale con l’evoluzione collettiva della storia. Ma il carattere variegato, frammentario e complesso del lavoro warburghiano ha ispirato anche altre metafore. Philippe-Alain Michaud, per esempio, ha voluto associare l’opera warburghiana all’arte cinematografica [MICHAUD 1998]. A suo avviso, il lavoro di Warburg sui ritratti del Rinascimento fiorentino può essere considerato affine all’associazione tra immagine e suono, figure e voci, operata dai pionieri della cinematografia che ricreavano demiurgicamente gli individui trasformandoli in immagini parlanti. In modo simile, l’Atlante della Memoria è visto come un ‘sistema di montaggio generalizzato’, ‘un dispositivo cinematografico’, e tutto il metodo elaborato da Warburg appare come ispirato dall’estetica del movimento espressa, a partire dalla fine dell’Ottocento, nella nascente tecnica cinematografica. Secondo Michaud, Warburg avrebbe impiegato nella storia dell’arte categorie proprie del cinema, come il rapporto tra trasparenza, movimento, impressione, e avrebbe voluto con le sue ricerche non soltanto conoscere il passato, ma anche riprodurlo, come fosse stato un cineasta.

Effettivamente, più che cineasta (il cinema era allora alle prime armi), Warburg si considerava un drammaturgo. Una sera d’aprile del 1909, dopo aver visto a teatro *Il dilemma del dottore* di George Bernard Shaw, Aby annotava sul suo diario di provare una certa affinità intellettuale con l’autore di quello spettacolo, e si definiva un “drammaturgo latente”. Se Shaw metteva in scena nelle sue commedie il conflitto tra impulsi anarchici e morale convenzionale, Warburg mirava a mettere in scena, nelle sue ricostruzioni storiche, le energie conflittuali che animavano i processi formativi della cultura.

English abstract

The work of Aby Warburg in its entirety has been described in musical terms, not only during his lifetime by contemporaries such as Minna Wilckens and the musicologist Max Friedländer, but also by later writers such as Ernst Gombrich. In his intellectual biography of Warburg, Gombrich described the *Mnemosyne Atlas* as a “vast pictorial symphony” and thought that Warburg’s prose had a “musical style”. More recently, Philippe-Alain Michaud has associated Warburg’s work with the art of cinema, while in his own diaries Warburg can be found referring to himself as a “latent playwright”.

Riferimenti bibliografici

WIA, GC, Minna Wilckens a A. Warburg, 24 giugno 1910

WIA, GC, Max Friedländer a A. Warburg, 23 settembre 1926

GOMBRICH [1970] 1983

E.H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, [1970] tr. it. di Alessandro Dal Lago e Pier Aldo Rovatti, Milano 1983

MICHAUD 1998

Ph.-A. Michaud, *Aby Warburg et l’image en mouvement*, Paris 1998

PANOFSKY 1929

E. Panofsky, *In memoria di Aby Warburg*, “Hamburger Fremdenblatt”, 28 ottobre 1929

SALVATORE SETTIS

Aby Warburg, il demone della forma Antropologia, storia, memoria

Dando notizia dell'apertura della nuova sede del Warburg Institute, il "Times Literary Supplement", il 23 maggio 1958, così lo definiva:

If the Institute were not called after its founder, tout court, and had to find a compendious title to describe its activities, it might surely best be called an Institute of Iconology, as being a body dedicated to the study and interpretation of historical processes through visual images.

La parola-chiave 'Iconology' indica la direzione di lettura dominante, specialmente nei paesi di lingua inglese, dove Warburg è stato visto sostanzialmente attraverso Panofsky, proiettando all'indietro la distinzione fra 'iconografia' e 'iconologia' che Panofsky ha reso canonica. Così Warburg, si ripete, "anticipa" Panofsky, e Panofsky "sviluppa" Warburg; ma in verità appiattare l'uno sull'altro non giova a comprendere nessuno dei due: e anzi questa lettura di Warburg nuoce a lui non meno che a Panofsky, spesso caratterizzato, riduttivamente, come colui che "transmitted Warburg's ideas to American scholarship and thus contributed to their worldwide dissemination" (G. Schiff, *German Essays on Art History: Winckelmann, Burckhardt, Panofsky, and others*, New York 1988, p. LXI).

Questa falsa immagine di Warburg può ben caratterizzare il suo destino: che è stato di essere a lungo ignorato, e considerato quasi solo il fondatore di una biblioteca un po' speciale; poi, di colpo, esaltato a 'classico', ma un classico che non c'è bisogno di leggere, e che semmai può essere oggetto di studi particolari, altamente specializzati. Questa situazione può essere spiegata, almeno in parte, da fattori esterni. Prima di tutto, Warburg non ebbe mai una scuola in senso proprio; la sua *Kulturwissenschaftliche Bibliothek*, anche se strettamente connessa con la storia della nascente università di Amburgo, restò sempre un'istituzione privata, e dopo l'avvento del regime nazionalsocialista fu trapiantata da Fritz Saxl in terra inglese, e inserita nel sistema universitario e nella vita intellettuale di quel Paese. Questa fu la principale preoccupazione di Saxl dal 1933 fino alla sua morte prematura (1948): spiegare i problemi intorno ai quali era stata costruita quella biblioteca voleva dire spiegare i problemi di Warburg. Ma si trattava di problemi (o almeno di un modo di porre e di affrontare quei problemi) del tutto estranei alla tradizione inglese. Scrive Fritz Saxl: "La Biblioteca restava un corpo estraneo rispetto alla cultura inglese, eppure il suo futuro, e quello di chi aveva legato ad essa il proprio destino, dipendeva dalla possibilità di trovarle un posto nella vita accademica inglese".

L'attività di Saxl nei suoi anni londinesi va ricondotta al progetto di "adjusting his scholarship to a different academic tradition", in un paese dove la storia dell'arte non solo non aveva un ruolo definito nel sistema universitario, ma era guardata generalmente "with more than slight suspicion" (così Gertrud Bing). A quello scopo erano dirette le conferenze e mostre che egli organizzò, fra cui la celebre *British Art and the Mediterranean* (1941). In quel contesto, un problema era particolarmente evidente e cruciale: la difficoltà di classificare la figura e l'opera di Warburg assegnandole un posto in un sistema accademico. La sua era stata "una disciplina che, all'opposto di tante altre, esiste ma non ha un nome" (Robert Klein), e manca soprattutto di un *luogo* nel sistema disciplinare: l'esplorazione di una terra di nessuno che confina con l'antropologia e la storia dell'arte, la religione e la magia, l'archeologia classica e la storia della scienza. Il suo luogo non poteva che essere la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*: ma il suo destino fu di venire a patti col sistema accademico e disciplinare, per poter garantire la propria stessa esistenza fuori del proprio terreno naturale, la cultura tedesca.

Warburg era ben consapevole della difficoltà di 'leggere' dietro i suoi studi eruditi la trama di un complessivo disegno, e già assai precocemente, nel 1907, trovava la voglia e le parole per scherzarsi su:

Di queste mie idee generali, a cui io dò tanto valore, forse più tardi si dirà o si penserà: queste idee erranee hanno

almeno avuto l'effetto positivo, di spingerlo a scoprire, scavando qua e là, singoli dati di fatto prima ignorati. Insomma, il mio lavoro sarà caratterizzato come quello di un cane da tartufi.

Il problema era, dunque, di mostrare quelle “allgemeine Ideen” attraverso la somma di singole scoperte di fatto, “Einzeltatsachen”: ma più tardi il modo più efficace di rendere accettabile Warburg e “il Warburg” sarà proprio quello di mettere in evidenza l'utilità e l'importanza delle sue singole scoperte, in quanto garantite da procedure disciplinari specifiche. Oggi abbiamo assistito, *ad abundantiam*, all'inverarsi di quella ironica profezia di Aby Warburg sopra se stesso. Questo incrocio di piani (*allgemeine Ideen* / *Einzeltatsachen*) è vitale per comprendere Warburg, e lo si dovrebbe mostrare attraverso l'analisi di tre aspetti della sua opera: gli scritti (compresi quelli inediti), la struttura della Biblioteca, e infine Mnemosyne. Alluderò solo brevemente ai due primi punti, e mi concentrerò invece su due problemi, strettamente connessi fra loro: le *Pathosformeln* di Warburg e il suo “atlante”, Mnemosyne. Ma prima è necessario tentare di spiegare in che senso gli scritti, la Biblioteca e l'Atlante dovevano integrarsi in un unico progetto.



D. Ghirlandaio, ‘Ninfa’ nella scena della *Nascita del Battista* (dettaglio), 1485-1490, Firenze, Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni



Danza rituale del serpente presso gli Indiani Hopi

La domanda da cui parte il lavoro di Warburg è, mi pare, l'emozione (o la risposta) estetica di fronte alle immagini: un sentimento umano universale e importante, del quale egli intese cercare la fonte prima e il valore fondamentale, prescindendo dallo *status* dell' 'arte' nella società contemporanea, e cioè dall' 'artisticità' come valore. Questo non significa in nessun modo che Warburg negasse il problema della qualità nell'arte: ma egli ne cercava una spiegazione più onnicomprensiva e profonda, che come tale doveva liberarsi dal linguaggio degli 'entusiasti', osservatori 'laici' o storici dell'arte che fossero. Nella risposta estetica dell'uomo moderno, egli riconosceva un nocciolo intimo e remoto, proprio della natura umana e perciò identico a quello che caratterizza le reazioni alle immagini (e al mondo) dell'uomo primitivo: un nucleo incandescente, che all'origine – nelle fasi più antiche della storia umana – faceva delle immagini uno degli strumenti per l'orientamento dell'uomo nel mondo, per la sua faticosa ricerca di un equilibrio attraverso il controllo dell'altro-da-sè, e che si è perpetuato, per così dire filogeneticamente, fino a noi, trasformandosi profondamente. Secondo l'insegnamento del suo maestro di Bonn, il filologo classico Hermann Usener, ritrovare quel nucleo originario corrispondeva a un processo propriamente 'etimologico'.

Questo è il quadro che dà senso al suo interesse per il *Nachleben der Antike*, e più in generale per il problema delle riprese di formule e stili, a distanza di secoli. Questo processo, infatti, può essere descritto come un'alternanza, altamente drammatica, di perdita di significato, a cui corrisponde l'irrigidirsi in formule, e riacquisto di significato, a partire dalle formule che erano sembrate, per secoli, inerti e morte. Questa improvvisa riappropriazione di un antico patrimonio artistico (per esempio, nel Rinascimento fiorentino) non si può spiegare se non attraverso un processo simpatetico, un atto di *Einfühlung* che implica una sorta di pulsione etimologica, la riscoperta del significato (cioè delle emozioni connesse) dietro la rigidità della formula ormai fuori uso. Il modello che Usener aveva usato nei suoi *Götternamen* (un libro fondamentale per capire Warburg), secondo cui il 'nome' del dio contiene il nocciolo della sua 'essenza divina', andava usato per la storia dell'arte: alla *divinatio* etimologica è assegnato il compito di scoprire, nel nome di un dio o in una *Pathosformel*, l'originario nucleo di emozione dal quale l'uno e l'altra sono scaturite.

Uno strumento essenziale in tal senso era per Usener la comparazione dei Greci e dei Romani con altri popoli (in particolare, con usanze 'primitive'), e questa fu anche la strada di Warburg. Sarebbe pertanto sbagliato dire che Warburg "si recò dagli Indiani d'America senza un vero piano scientifico in mente": piuttosto, dobbiamo ripetere con Saxl che "Warburg si recò nel New Mexico proprio come scolaro di Usener". In un appunto del 1923, Warburg stesso dà le ragioni del suo viaggio:

Davanti alla storia dell'arte estetizzante, provai un vero e proprio moto di disgusto. Mi parve che la trattazione puramente formale delle immagini finisse col generare solo uno sterile gioco di parole; a meno che le immagini non vengano intese come un prodotto umano biologicamente necessario, a metà fra la religione e la pratica artistica.



Ingresso con l'iscrizione "Mnemosyne" e sala ovale della Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, Amburgo

Questa necessità biologica delle immagini, come un prodotto sospeso a metà fra religione e pratica artistica, può essere una buona formula per caratterizzare il progetto di Warburg. Nel New Mexico, egli cercava materiale di comparazione per costruire una fondazione antropologica della risposta estetica, o una storia naturale dell'arte, basata sull'individuazione di un nocciolo espressivo forte delle immagini, che possa costituire un filo continuo dall'arte 'primitiva' a quella 'civilizzata', e servire a spiegare sia il problema delle 'riprese', e in particolare il *Nachleben der Antike*, sia l'emozione estetica; in ultima analisi, anche la qualità artistica, e perfino la storia dell'arte 'estetizzante'. La scelta tematica del *Nachleben der Antike* non è in nessun modo una nuova forma di classicismo: è la sua centralità nella cultura europea che ne faceva una scelta obbligata, come campo di sperimentazione privilegiato del problema delle 'riprese'.



Giudizio di Paride, rilievo da un sarcofago romano, Roma, Villa Medici



M. Raimondi, *Giudizio di Paride*, incisione (da un sarcofago romano di Villa Medici), 1525 ca.



É. Manet, *Le déjeuner sur l'herbe*, 1862-1863, Parigi, Musée d'Orsay

Usener valse per Warburg come modello proprio perché non aveva temuto di varcare i confini del terreno suo proprio, la filologia classica, per avventurarsi in altri campi, costruendo (a partire dai Greci) una *Kulturwissenschaft* con specifiche valenze antropologiche, in particolare attivando procedure di classificazione e di comparazione. Il progetto di Warburg, analogamente, si costruisce per gradi: la sua *Kunstgeschichte* va intesa come *Kunstwissenschaft*, e in quanto tale caratterizzata come *Ausdruckskunde*, scienza dell'espressione; ma questa *Kunstwissenschaft* ha senso solo in quanto *Kulturwissenschaft*: l'arte riguarda l'uomo, non l'artista. Ha senso parlare dell'arte (come dei nomi degli dei) solo intendendola come una mediazione fra l'uomo e il mondo, che ci consenta (ancora) d'intendere l'uno e l'altro. È proprio in questo senso che, nella conferenza sul *Déjeuner sur l'herbe* di Manet (Roma, 1929), Warburg ha proposto "la funzione fondante e caratterizzante delle divinità elementari del paganesimo" come un elemento determinante "per lo sviluppo del sentimento moderno della natura". Senza il modello antico, mediato da Raffaello e da Marcantonio Raimondi, le figure di Manet non sarebbero pensabili, ma la pura derivazione iconografica non è che la 'pelle' del problema; la sua carne è che, senza questa trafilata, neppure sarebbe comprensibile il senso moderno della natura, in quanto sorto da una "forza illuminata in un proprio microcosmo, che spinse costantemente e in modo dirompente nella direzione del riconoscimento della latente operatività dinamica" delle immagini antiche. Perciò la storia dell'arte di Warburg, in quanto *Kulturwissenschaft*, passa necessariamente attraverso pratiche di classificazione delle forme (morfologia) e comparazione delle espressioni (funzione), dove 'espressione' va intesa come il rapporto fra forma e funzione.

La comparazione col 'primitivo' non è dunque occasionale per Warburg, ma finalizzata a intendere la fonte di quel nucleo incandescente di emozione estetica, l'arte *in statu nascendi*, l'arte senza storici dell'arte e senza salotti borghesi; in quanto *Kulturwissenschaft*, può e deve essere estetica, non può e non deve essere estetizzante. Questa doppia valenza, morfologica e funzionale, trova la sua formulazione più alta nella più celebre parola-chiave del vocabolario warburghiano, *Pathosformel*. Nell'introduzione all'edizione italiana del 1966 della *Rinascita del paganesimo antico* (prima traduzione di una parte delle *Gesammelte Schriften* di Warburg), Gertrud Bing per spiegare il significato di *Pathosformeln* ricorreva al concetto di *topos* letterario: "In retorica, una forma divenuta convenzionale, usata correntemente per comunicare un significato o uno stato d'animo, è detta *topos*. Il Warburg stabilì l'esistenza di qualcosa di analogo nelle arti figurative".

È chiaro che questa lettura di Warburg non sarebbe stata possibile prima della pubblicazione del grande libro di Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948), dove la nozione antica di *topos* è il motivo-guida per la lettura di una tradizione letteraria e del suo rapporto con la propria antichità. Ora non c'è dubbio (e non solo perché Curtius ha dedicato il proprio libro a Warburg) che, se Curtius ha tratto dalla tradizione retorica antica la parola *topos*, l'uso che egli ne ha fatto è direttamente ricalcato su quello delle *Pathosformeln* di Warburg. Lo mostrano con molta evidenza sia il titolo di un saggio del 1950, *Antike Pathosformeln in der Literatur des Mittelalters*, sia l'uso di *Pathosformel* come sinonimo di *topos* nelle pagine di *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, in particolare con riferimento alle 'armonie per contrasto', come 'puer senex' o il 'locus amoenus' su cui incombe una selvaggia foresta. È dunque chiaro che l'identificazione delle *Pathosformeln* coi *topoi* è una rilettura di Warburg attraverso Curtius, legittima ma non sufficiente, in quanto serve più a spiegare Curtius che a intendere Warburg.

La prima operazione da fare per spiegare le *Pathosformeln* è la più ovvia: separare le due parole, *Pathos* e *Formel*, prima di rimetterle insieme. È chiaro che, se a *Pathos* sono legate nozioni di instabilità, movimento e istantaneità, *Formel*, al contrario, comporta fissità, ripetizione di stereotipi. Questo contrasto è centrale, e segna la direzione interpretativa. Nella tradizione antica *pathos* è – secondo la definizione del trattato *Sul Sublime* 20,2 – φορὰ ψυχῆς καὶ συγκίνησις ἐστίν, "un'agitazione e un impeto dell'animo". La *Formel* che lo contiene e lo esprime è, al contrario, una convenzione espressiva destinata a perpetuarsi nel tempo, a passare di generazione in generazione. Disseccata e irrigidita, potrà essere riconosciuta e rivitalizzata

mille anni dopo (secondo il meccanismo del *Nachleben der Antike*). Il *pathos* è istantaneo, la *Formel* è durevole.



- Mithra sacrifica il toro, rilievo, II-II sec. d.C., Parigi, Louvre
- Ratto di Cassandra, rilievo romano, Roma, Villa Borghese

Questa semplice osservazione può essere appoggiata da una congettura. Nella tradizione degli studi di archeologia classica, schemi iconografici specifici erano stati definiti con il termine neutro *Bildformel*. Guardiamo, per esempio, allo schema 'del ginocchio piegato' (una gamba tesa e l'altra flessa, col ginocchio piegato e puntato ad es. a terra, su un altare o sul dorso di un animale). Esso può essere usato per significati opposti: se è applicato a Cassandra che si rifugia nel tempio di Atena puntando il ginocchio presso la statua della dea mentre Aiace la aggredisce, indica il *pathos* del vinto; quando è usato per Mithra che punta il ginocchio sul dorso del toro che sta uccidendo, indica il *pathos* del vincitore. Esempi come questo corrispondono a quello che Warburg chiamava *Polarisierung*. D'altra parte Fritz Saxl studiò in particolare, nel libro su Mithra e in una *Lecture* del 1947, proprio questo schema del 'ginocchio puntato'. Ora, proprio su questi schemi aveva lavorato e scritto, molto tempo prima, l'archeologo Karl Diltz, fratello del filosofo Wilhelm e di Lilly Diltz, che era moglie del maestro di Warburg, Hermann Usener). Ma proprio se è vero che, leggendo di *Bildformeln* in testi archeologici, Warburg 'inventò' le *Pathosformeln*, più ancora ne risalta il carattere marcatamente innovativo: *Bildformel* è termine descrittivo e neutro, *Pathosformel* è – al contrario – carico di connotazioni di storia della cultura. Parola 'esplosiva', contiene in sé tanto la rigidità della formula quando l'impeto del *pathos*: in questa interna tensione è la sua ricchezza e la sua fecondità.

Ora, le *Pathosformeln* possono essere definite in almeno due modi (convergenti):

- a) come repertorio di forme per esprimere il movimento e le passioni, messo a punto dagli artisti antichi, tramandato e ripreso nel Rinascimento;
- b) come classificazione delle formule usate nella tradizione figurativa europea; classificazione operata dagli storici dell'arte (in particolare, da Warburg) allo scopo d'intendere il meccanismo di quella tradizione.



Danza rituale del serpente presso gli Indiani Hopi

In prima approssimazione, si è tentati di dire che la stessa possibilità di elencare le *Formeln* del *Pathos* è una forma ritualizzata di controllo sulle passioni (come per un Indiano del New Mexico poteva esserlo il gesto di mettersi in bocca il serpente). La creazione di un repertorio di *Pathosformeln* da un lato (da parte degli artisti antichi), la ricostruzione e classificazione dello stesso repertorio in tabelle o in atlanti, dall'altro lato (da parte degli storici dell'arte) potrebbero essere intesi come due atti, convergenti o simmetrici, di controllo sulle passioni o, rispettivamente, sulle emozioni estetiche. Ne nascono naturalmente due domande: 1) c'è stato, nella Grecia classica, un processo consapevole di creazione e fissazione di un repertorio di formule iconografiche destinate a esprimere questo o quel *pathos*? O, al contrario, la formazione di quel repertorio è un'operazione interpretativa propria dell'età moderna? 2) quale era, per Warburg, il significato operativo di questo ricorso alla pratica della classificazione secondo *Pathosformeln* rispetto al suo progetto di una 'nuova' storia dell'arte, mai interamente definito ma abbozzato in alcuni testi fra cui una lettera ad Adolf Goldschmidt?

Cominciamo dalla seconda domanda. L'individuazione delle *Pathosformeln* come una strada di ricerca che segna una reazione alla detestata storia dell'arte estetizzante è molto netta in un testo precoce di Warburg, il frammento di romanzo epistolare sulla Ninfa, scritto a Firenze nel 1900 con l'amico olandese André Jolles. Esso aveva come tema una figura della *Nascita del Battista* del Ghirlandaio a Santa Maria Novella (l'ancella che porta un cesto di frutta), ed era impernato su una precisa distinzione dei ruoli dei due amici: da un lato, l'improvvisa passione amorosa di Jolles per la 'Ninfa', che ne fa il tipo dell'esteta che dalle immagini dipinte trae solo piacere; dall'altro, il ruolo che Warburg riservava a se stesso era quello di chi vuole rivelare a poco a poco, nel corso della corrispondenza, la natura e la storia della 'Ninfa', la cui essenza pareva al principio inafferrabile:

Anch'io sono nato in Platonìa e vorrei stare con te, sulla cima di un'alta montagna, a osservare il volo circolare delle Idee, e non appena la nostra signora arrivi di corsa, svolazzare con lei giosamente, vorticosamente (*freudig mit ihr wirbelnd fortschweben*). Ma a me una sola cosa è data, e cioè di guardare (invece) all'indietro, per gustare nel brucco lo sviluppo della farfalla. Quanto a te, tu sei tentato di seguirla, come un'alata Idea, attraverso tutte le sfere celesti, in un'ebbrezza d'amor platonico. Io no: io mi sento invece costretto da lei a indirizzare il mio sguardo filologico al suolo da cui essa è nata, e a domandarmi con stupore: ma davvero questa rara pianta, così delicata, ha le sue radici nel prosaico suolo di Firenze?

La risposta sarà, ovviamente, che la 'Ninfa' è una pianta esotica, trapiantata a Firenze dall'antica Grecia: questo vuol dire lo "sguardo filologico", questo vuol dire "cercare nei bruchi lo sviluppo della farfalla".

André Jolles non era solo un qualsiasi 'amico olandese'. Anche se la sua contorta biografia (conclusasi infelicamente con l'adesione al nazismo e poi il suicidio) ha allontanato da lui l'attenzione, la sua amicizia non solo con Warburg, ma anche con Huizinga, ne fa una figura molto interessante. Prima archeologo e storico dell'arte, poi della letteratura, fu in connessione, prima del 1900, coi simbolisti francesi e olandesi, nel gruppo di 'Nieuwe Gids' che disegnava, in quegli anni, un percorso da *stemming* (*Stimmung*) a *expressie* (*Ausdruck*). La sua opera più nota (che ha avuto, si può dire, destino e fortuna quasi contro la sfortuna del suo autore) è *Einfache Formen* (1929), dove altrettante parti sono dedicate a definire le 'forme semplici' della tradizione letteraria: Leggenda, Saga, Mito, Indovinello, Proverbio, e così via. Questo approdo di Jolles a una ricerca letteraria di carattere spiccatamente morfologico ne fa un interlocutore particolarmente interessante per il progetto sulla 'Nympha', e ci spinge a leggere le *Pathosformeln* non solo come elementi di classificazione di un repertorio, ma come nuclei elementari di espressione, che si prestano a modifiche e a combinazioni (che Warburg proverà a descrivere, caratteristicamente, con terminologia desunta dalla grammatica: vi saranno così 'comparativi' e 'superlativi' di una formula data). Alle 'forme semplici' corrispondono *Pathosformeln* minimali, suscettibili di accrescimento e di combinazione in relazione alla loro funzione in contesti diversi e in diversi momenti storici. L'approccio morfologico comporta dunque necessariamente una marcata valenza funzionale.

Questa spinta morfologica, che per Warburg era una reazione alla storia dell'arte estetizzante, non era però del tutto estranea ai Greci. Parlando della danza, Aristotele nella *Poetica* (1447a)

dice che i danzatori, mediante gli schemi ritmici della danza (διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν μιμοῦνται), imitano i caratteri, le emozioni e le azioni (μιμοῦνται καὶ ἥθη καὶ πάθη καὶ πράξεις). L'idea della corrispondenza di un determinato schema di danza a un determinato *ethos* o *pathos* poteva tradursi anche nelle arti figurative: lo stesso Aristotele, nella *Politica* (1340a), distingue fra gli artisti quelli che (come Polignoto) erano capaci di produrre μιμήματα τῶν ἡθῶν, "imitazioni dell'*ethos*"; più tardi, Eliano (*Varia Historia* IV,3) dichiara che Polignoto veniva imitato πάθος καὶ ἥθος καὶ σχημάτων χρῆσις, "per il *pathos*, per l'*ethos* e per l'uso degli *schémata*". A ogni *pathos*, il suo *schema*: è quello che dice di alcuni personaggi di Eschilo (un poeta che voleva produrre egli stesso gli schemi di danza per le proprie tragedie) uno scolio omerico: "Siedono in silenzio, atteggiato ciascuno secondo uno *schema*, del dolore o della meraviglia o di qualche altro *pathos*". Si potrebbe continuare, ma bastino questi assaggi per mostrare che una forte tensione classificatoria di *schémata* delle figure (della danza o della pittura) in relazione al *pathos* e all'*ethos* era di fatto presente nella cultura greca. L'uso di *Pathosformeln* nell'arte antica aveva dunque un alto grado di consapevolezza, che doveva naturalmente includere gli artisti (delle immagini, del teatro, della danza) e il loro pubblico.

La funzione delle *Pathosformeln* nella cultura figurativa antica può essere pertanto duplice: da un lato, esse hanno articolato e reso possibile i meccanismi della tradizione artistica e di bottega, ma anche quelli della recezione e della 'lettura' delle immagini; dall'altro, hanno funzionato – analogamente ai testi di etica o di fisiognomica – come un meccanismo di classificazione e di controllo delle passioni umane. E infatti Platone, in un contesto in cui parla dell'educazione dei giovani, raccomanda che, poiché ci sono *schémata* buoni e *schémata* cattivi, lo Stato deve obbligare i drammaturghi a usare al teatro solo gli *schémata* 'buoni' (*Leggi* II, 656 D sgg.). Nella tensione così peculiarmente greca fra individuo e tipo, i testi antichi che mostrano un grado di consapevolezza così alto della pertinenza di determinati *schémata* ad altrettanti *pathe* evidenziano una tendenza (evidente, per quanto inattesa) a stabilire mediante formule iconografiche una tipologia delle emozioni.

La forte tensione alla classificazione morfologica e funzionale delle immagini, implicita nell'idea stessa di *Pathosformeln*, è del tutto estranea (se non ostile) alla pratica storico artistica del tempo di Warburg (e non solo), in quanto ricerca nessi genetici analizzando le forme artistiche nella loro 'serialità', prima che per la loro 'qualità'. Questa tensione va ricollegata, in ultimo, alla radice della *Formenlehre* di Goethe, e in particolare all'analogia fra la Natura e l'Arte. Come per Goethe, lo studio delle forme vi è concepito come "necessariamente, studio di trasformazioni"; la Ninfa, come una farfalla, è un organismo vivente, e vive perché si trasforma (tuttavia, è riconoscibile). Proprio perché continuamente soggetta a metamorfosi, la "forma vivente" delle immagini dev'essere "afferrata" mediante la classificazione; ma la classificazione non la esaurisce mai del tutto. Come un entomologo che catturi una farfalla per strapparle i suoi segreti, vedere in essa il bruco da cui è nata, Warburg scriveva della 'Ninfa':

La mia più bella farfalla, con le ali spiegate, rompe il vetro, e si mette a svolazzare beffarda nell'aria blu.



- Pedago, dal gruppo fiorentino dei Niobidi, marmo pentelico, copia romana da originale greco di IV-I secolo a.C. (testa e braccia aggiunte), Firenze, Galleria degli Uffizi

- A. del Castagno, *David scaglia il sasso contro Golia*, tempera su pelle, 1450 ca., Washington, National Gallery

Dentro la *Formel*, per sua natura 'fredda', c'è sempre un nucleo di *pathos*, 'caldo' e capace di generare forme sempre nuove. L'intima tensione fra *Formel* e *Pathos* si risolve così in un potente strumento di conoscenza: proprio perchè contiene in sé, quasi *atomon comparationis*, un originario nucleo di *pathos*, la formula si presta alla comparazione antropologica. Individuare l'*atomon comparationis* (il "dettaglio", dove "si nasconde il buon Dio", secondo il celebre detto adottato da Warburg) è perciò costituire l'oggetto della propria ricerca, in una *Formenlehre* dove l'individuazione di tratti comuni si traduce prima in istanza storica, come individuazione di formule accorpabili per prossimità morfologica; e quindi in istanza comparativa, come ricerca del loro intimo nucleo espressivo. Perciò è anche possibile, per Warburg, comparare i Greci agli Indiani del New Mexico. La costruzione della serie morfologica e la comparazione antropologica hanno dunque bisogno l'una dell'altra: ed è la necessità di raccogliere i materiali per comprendere la loro interazione che ha generato la KBW (*Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*).

Perciò era importante per Warburg:

1. costruire un sistema di *Kulturwissenschaft* di cui la produzione artistica facesse parte essenziale; e questa fu la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek*.
2. costruire un sistema di classificazione morfologica che raccogliesse, accorpandole, le *Pathosformeln*, per poterne estrarre, 'etimologicamente', il nocciolo; e questo fu il *Mnemosyne-Atlas*.
3. dimostrare l'operatività del progetto, traducendolo in modelli di ricerca, dove quelle idee generali fossero sperimentate attraverso prove filologiche; e questi furono i suoi scritti.

Quanto agli scritti di Warburg, vorrei dire solo ricordare che i due volumi pubblicati al principio del 1933 col titolo *Die Erneuerung der heidnischen Antike* non coincidono affatto con l'*opera omnia* di Warburg, ma sono solo i primi due di un complessivo piano di pubblicazione, che non

fu mai realizzato. Perciò essi hanno un doppio frontispizio: il primo reca 'Gesammelte Schriften', con riferimento all'intero piano di edizione, il secondo si riferisce solo a quei due volumi, che raccolgono quanto Warburg pubblicò in vita. L'abitudine di citare questi due volumi come le *Gesammelte Schriften* di Warburg, è non solo scorretta, ma svitante: 'chiude', senza dirlo espressamente, il *corpus* degli scritti di Warburg, che doveva invece proseguire con altri volumi.

Il piano originario di pubblicazione, delineato nella prefazione al primo volume, comprendeva prima gli scritti già pubblicati da Warburg in vita (i due volumi del 1933), poi l'Atlante 'Mnemosyne' come terzo volume, la cui pubblicazione sembrava imminente, poi altri scritti (quelli inediti), infine il catalogo della biblioteca, presentato come una tappa finale, molto avanti nel tempo. Paradossalmente, solo quest'ultimo punto è stato realizzato. Dei saggi inediti di Warburg, solo due sono stati pubblicati. Il primo è quello sull'*Ingresso dello stile ideale anticheggiante nella pittura del Rinascimento*, pubblicato solo in traduzione italiana nel volume curato da Gertrud Bing nel 1966, e mai in tedesco (anche la recente traduzione francese (1990) si è dovuta basare sul testo italiano). Il secondo è la conferenza tenuta da Warburg a Kreuzlingen il 21 aprile 1923 sulla sua visita in New Mexico, pubblicata in inglese, per iniziativa di Saxl (in "Journal of the Warburg Institute", II, 1938-39), col titolo *A Lecture on Serpent Ritual*, e poi tradotta in italiano nel 1984. Soltanto nel 1988 Ulrich Raulff ha curato la prima edizione del testo tedesco, col titolo *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, Berlin 1988.

La pubblicazione di questi due testi va considerata un frammento del progetto di Saxl e della Bing di rendere nota l'intera opera inedita di Warburg. Se consideriamo questi due testi insieme con altri inediti di Warburg, e disponendo gli scritti in ordine cronologico, è possibile tracciare un indice immaginario (secondo i progetti del 1933) di un volume delle *Gesammelte Schriften* di Aby Warburg. Questo potrebbe essere il sommario congetturale di quel volume inesistente:

Unveröffentlichte Vorträge und kleinere Abhandlungen

A) Vorträge

1. Leonardo – 3 o 4 conferenze, Amburgo 1899 [AWI G.3, W.49-50]: 7 frammenti pubblicati in E. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, London 1970, pp. 100-104.
2. Ghirlandajo – 3 conferenze, Amburgo 1901; [AWI G.4, W.51, cfr. 53-54]: "largely used for Francesco Sassetti's *letztwillige Verfügung*", 1907 (Gombrich, *op. cit.*, p. 344).
3. *Einführung in die Kultur der italienischen Renaissance* – 7 o 8 conferenze, Amburgo 1909 [AWI G.8, W. 74]: 2 frammenti pubblicati in Gombrich, *op. cit.*, pp. 158 e 161.
4. *Über astrologische Druckwerke aus alter und neuer Zeit* – conferenza Amburgo 1911 [AWI G.10, W. 81]: 1 frammento pubblicato in Gombrich, *op. cit.*, pp. 199 sg.
5. *Die Wanderungen der antiken Götterwelt vor ihrem Eintritt in die italienische Hochrenaissance* – conferenza Göttingen 1913 [Bing: riassunto in *Die Erneuerung*; AWI G.12, W.84.85]: 1 frammento pubblicato in Gombrich, *op. cit.*, p.202.
- 6-7. *Die antike Sternbilderwelt in der Kunst neuerer Zeiten* [AWI G.13, probabilmente includendo i due testi successivi].
 6. *Die Fixsternhimmelsbilder der 'Sphaera Barbarica' auf der Wanderung von Ost nach West*, conferenza Amburgo 1913 [AWI W.87].
 7. *Die Planetenbilder in ihrer Wanderung von Süd nach Nord und zurück nach Italien*, conferenza Amburgo 1913 [AWI W.88].
8. *Der Eintritt des antikisierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance* – Bing: riassunto in *Die Erneuerung*, *op. cit.*, pp. 175 sg.; pubblicata nel 1966 in traduzione italiana: *La rinascita del paganesimo antico*, pp. 283-307.
9. *Schlangentänze der Indianer (= Schlangenritual)* – [Bing: pubblicato in inglese nel 1939, e poi in italiano e in tedesco]
10. *Die Einwirkung der 'Sphaera Barbarica' auf die kosmischen Orientierungsversuche* – conferenza Amburgo 1925 [AWI G.17, W.94a]; 1 frammento pubblicato in Gombrich, *op. cit.*, pp. 228-29.
11. *Italianische Antike im Zeitalter Rembrandts* – conferenza Amburgo 1926 [AWI Bing; G.19, W. 97]; 6 frammenti pubblicati in Gombrich, *op. cit.*, pp.231-238.
12. *Mediceische Feste am Hofe der Valois auf flandrischen Teppichen in der Galleria degli Uffizi* – conferenza Firenze 1927 [AWI G.,20; W.,96.3], riassunto in *Die Erneuerung*, *cit.*, pp. 257-258. .
13. *Die Briefmarke als bildmäßiges staatspolitisches Machtsymbol* – conferenza Amburgo 1927 [AWI Bing; W., 93.4].
14. *Mediceisches Festwesen* – conferenza Amburgo 1928 [AWI G.23, W. 98.3]; 2 frammenti pubblicati in Gombrich, *op. cit.*, pp. 269-271.

B) Abhandlungen

1. *Über ein frühes Inventar der Medici* – [AWI Bing].

A partire dagli anni '90 del XX secolo, un comitato internazionale (che comprende M. Warnke, H. Bredekamp, K. W. Forster, N. Mann, e me stesso) ha riaperto questo archivio, in vista dell'edizione degli inediti di Warburg. Al tempo stesso, il Getty Center ha messo in cantiere una traduzione inglese completa dei due volumi già pubblicati di *Gesammelte Schriften*.

Egualemente breve sarò nel considerare la struttura della Biblioteca, tanto più che il mio articolo su questo problema si può leggere in francese, con una nuova Appendice, nel volume *Le pouvoir des bibliothèques* pubblicato nel 1996 da Albin Michel, e curato da Marc Baratin e Christian Jacob. In essa, attraverso un costante lavoro che parte con Warburg, continua con Saxl e la Bing, e giunge fino al trasferimento a Londra, in sedi temporanee e poi in quella attuale, la disposizione dei libri fu organizzata in modo da riflettere il pensiero di Warburg, suggerendo ai lettori dei percorsi di ricerca determinati, nei quali ogni libro doveva disporsi accanto agli altri secondo un principio 'di buon vicinato'. A tale scopo, lo stesso Warburg aveva voluto costruire in Amburgo un edificio apposito (quello dove la Biblioteca fu dal 1924 al drammatico esilio nel 1933): poiché l'edificio era in quattro piani, la struttura fu adattata ad esso disponendo i libri secondo quattro principali settori, il cui ordine (anche se fu inizialmente modificato) era carico di implicazioni, quasi a costruire un albero della conoscenza che corrispondesse alle direzioni potenziali del pensiero di Warburg.

La sequenza delle 'parole d'ordine' ad Amburgo nel 1932, subito prima del trasferimento, era:
Orientierung (I piano)
Wort (II piano)
Bild (III piano)
Dromenon (IV piano).

L'ultima parola indica una direzione interpretativa, poiché è tolta dal linguaggio greco dei misteri, in particolare eleusini. In essi, i testi antichi distinguono "ciò che è mostrato" durante i riti misterici (δεικνύμενον), "ciò che viene detto" (λεγόμενον) e "ciò che viene fatto, performed" (appunto, δρῶμενον). Il gioco fu probabilmente di alludere a *Bild* e a *Wort* attraverso il richiamo implicito, rispettivamente, a δεικνύμενον e a λεγόμενον. In tale sequenza, la ricerca di *Orientierung* da parte dell'uomo nel mondo mediante la costruzione emotiva e/o intellettuale di determinate rappresentazioni del cosmo e di corrispettivi meccanismi di conoscenza, di controllo e di comportamento è presentata come il presupposto della produzione di parole (*Wort*) e di immagini (*Bild*); mentre i modelli dell'organizzazione sociale e i fatti della storia sono presentati, nella sezione *Dromenon* come conseguenti a quella *Orientierung*, in un mondo, per così dire, già popolato di parole e di immagini. Nella sezione *Orientierung*, trovano posto la religione e la filosofia, ma anche la scienza: la storia della magia e della cosmologia, che illustra lo sviluppo dall'alchimia alla chimica, dalla stregoneria alla medicina, dall'astrologia all'astronomia. Religione, filosofia e scienza sono dunque meccanismi di controllo dell'uomo sul mondo, che orientano le sue azioni, e l'espressione (per immagini o per parole), *Ausdruck*, trova il suo quadro interpretativo nello studio dei meccanismi della memoria sociale, che si muovono fra i poli opposti di *Orientierung* e *Dromenon*.



A. Warburg (con Gertrud Bing e Franz Alber) a Roma, 1929

Vengo ora al mio ultimo punto, l'Atlante Mnemosyne. Cominciamo col ripercorrerne la storia esterna. Almeno dal dicembre 1927 Warburg aveva annunciato l'intenzione di pubblicare l'Atlante, e già nel 1928 fu stesa una bozza di contratto con l'editore berlinese Frederichsen, De Gruyter & Co.. Nel suo ultimo anno di vita, egli presentò Mnemosyne in una conferenza su *Die römische Antike in der Werkstatt des Domenico Ghirlandajo* tenuta nella Bibliotheca Hertziana il 19 gennaio 1929, in presenza di numerose tavole dell'Atlante allineate tutto intorno; inoltre, per un pubblico più ristretto, tenne quattro 'visite guidate' dello stesso materiale (una è la lezione su Manet).

Dopo la morte di Warburg, alla cerimonia commemorativa tenuta nella Biblioteca, la Bing espose e commentò alcune tavole dell'Atlante. Dal 1929-30 in poi comincia il lavoro di Saxl, della Bing e di altri per una pubblicazione imminente, come è chiaro da una lettera all'editore Teubner di Lipsia, lo stesso che stamperà *Die Erneuerung der heidnischen Antike*. Al IV congresso di Estetica, (Amburgo, ottobre 1930), Edgar Wind parlò nella Biblioteca sul *Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik* in presenza delle tavole di Mnemosyne. In un altro congresso ad Amburgo, quello della 'Deutsche Gesellschaft für Psychologie' (aprile 1931) Saxl parlò di *Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst* davanti a una serie di tavole dell'Atlante di Warburg. Si ripeteva così la scena della Bibliotheca Hertziana: ed è assai caratteristico che i continuatori di Warburg usassero l'Atlante incompiuto per rendere noti gli scopi e le caratteristiche della Biblioteca, e che lo facessero davanti a un pubblico, rispettivamente, di studiosi di estetica e di psicologi.

L'avvento del nazismo, il trasferimento della Biblioteca e i problemi che seguirono bloccarono anche questo progetto. Uno dei problemi era certamente quello della lingua: pubblicare Warburg in tedesco sarebbe stata la cosa più naturale; ma come farlo, proprio mentre lo sforzo era di integrare il nascente Warburg Institute nel sistema accademico inglese? Si sarebbe potuto fare eccezione – può parerci oggi – per Warburg, ma evidentemente non era così; e ne testimonia la decisione di pubblicare in inglese la *Lecture on Serpent Ritual* e il fatto che al giovane Gombrich fosse richiesto di approntare, in inglese, un commento a Mnemosyne.

Ma mentre l'inglese era diventato la lingua d'elezione, l'intero staff del Warburg Institute pensava in tedesco, e così anche i fratelli di Warburg, che volevano vedere proseguita l'opera di lui. Perciò la prima cosa che Gombrich fece fu di approntare un'edizione parziale di Mnemosyne con introduzione e commento in tedesco (basati sui testi di Warburg), che Max Warburg ricevette già nel giugno 1937 come regalo di compleanno e anticipazione augurale della pubblicazione imminente. Gombrich aveva selezionato 23 tavole (mentre ne erano previste

almeno 79) reimpaginandole con nuovi criteri. Questa edizione rimase anch'essa incompiuta, e totalmente sconosciuta fino al 1983 (anche perchè lo stesso Gombrich non la menziona nel suo libro), quando Eric M. Warburg la donò al Warburg Institute. Si può congetturare che questa prima versione in tedesco, una volta completata, dovesse costituire la base dell'edizione a stampa in lingua inglese che era stata assegnata in compito a Gombrich. Da allora in poi, la storia di *Mnemosyne* è quella delle riproduzioni delle sue tavole. Essa è oggi un oggetto depositato in una sorta di memoria archivistica, ma non è quel messaggio operativo che doveva essere nelle intenzioni dell'autore: più che stimolare nuove strade per la storia dell'arte, provoca lavori di ricostruzione, letteralmente, "archeologica" dello stesso Atlante; insomma, sembra essersi chiusa su se stessa.



Warburg e collaboratori, *Mnemosyne*, tav. 7 (1929)



E. H. Gombrich e O. Fein, *Mnemosyne*, tav. 7 (1937)

Tratterò qui solo uno degli aspetti dei molti che il *Mnemosyne-Atlas* invita a considerare: e cioè, la struttura delle tavole e il significato degli accostamenti delle varie immagini. Prenderò come esempio la tavola 7, e ne metterò a confronto le due versioni: quella di Warburg (1929), e quella approntata da Gombrich nel 1937. La tavola faceva parte di una serie (tavv. 4-8) dedicate a illustrare le “parole primordiali del linguaggio delle passioni nei gesti” (*Urworte leidenschaftlicher Gebärdensprache*): gli dèi dell'Olimpo e dell'Ade; le *antike Pathosformeln*; la Menade e il dionisismo; la guerra, la vittoria e il trionfo; il mitraismo. Guerra, vittoria e trionfo sono il collante tematico della tav. 7. Confrontando le due versioni, è subito evidente una differenza non solo nella collocazione, ma nel numero delle immagini: quella di Warburg ne ha 22, quella di Gombrich 13. Vediamo in dettaglio le differenze. Nella versione originaria abbiamo:

- 1) una moneta greca di Siracusa con Nike su quadriga;
- 2) l'arco di Costantino;
- 3-4-5) particolari dell'arco di Costantino: i due rilievi con Traiano in battaglia e Traiano incoronato, e un particolare del fianco, col medaglione dove c'è la quadriga del Sole;
- 6) i rilievi interni dell'arco di Tito, con l'imperatore su quadriga e il corteo trionfale dopo la guerra giudaica;
- 7) un fianco dell'arco di Costantino;
- 8) pittura di Pompei, Casa del Naviglio, con Diana (?) portata in cielo da figura alata;
- 9) *Victoria* di Ostia;
- 10) un imperatore bizantino innalzato sullo scudo (miniatura del sec. X);
- 11) la Gemma Augustea: vittoria e coronamento di Augusto;
- 12) Adriano assiste all'apoteosi della moglie Sabina, trasportata in cielo da una figura alata;

- 13) una figura alata trasporta in cielo Antonino Pio e Faustina;
- 14) una scena di battaglia (rilievo romano);
- 15) Nike presso il cavallo di un imperatore (rilievo tardo-antico);
- 16) il Grande Cammeo di Francia (battaglia e coronazione);
- 17a-b-c) due scene della Colonna Traiana, e un disegno rinascimentale da una delle due;
- 18) Apoteosi di Napoleone I (Milano, Andrea Appiani);
- 19-20) Monete con tipi del potere imperiale.

L'arco di Costantino – esso stesso luogo di assemblaggio antico di materiali ancora più antichi – domina la tavola, e ne costituisce sia l'asse di focalizzazione che il centro di distribuzione tematica. La quadriga del Sole, data in particolare, evoca da un lato il remoto modello siracusano e dall'altro i rilievi dell'arco di Tito: il legame, che vi è stabilito, fra battaglia e trionfo 'chiama' nella tavola la Gemma Augustea e il Grande Cammeo di Francia; il legame fra vittoria, trionfo e apoteosi è ribadito, con forza seriale, dalle monete, e riaffermato nelle apoteosi di Sabina e della coppia imperiale (Antonino-Faustina), accostate a una pittura pompeiana dove una figura alata trasporta in cielo non un Cesare, ma un dio. Il legame fra vittoria e potere sovrumano dell'imperatore torna nelle scene dalla Colonna Traiana, di una delle quali (quella in cui i Daci sembrano messi in fuga dalla sola apparizione di Traiano) è dato anche un disegno rinascimentale. Il ruolo dell'imperatore è riaffermato in due direzioni: la cerimonia germanico-bizantina dell'innalzamento sugli scudi e l'apoteosi di un nuovo Cesare, Napoleone. A un estremo (in alto), la moneta greca appare come un flash-back; all'altro estremo (in basso) il disegno rinascimentale e la ripresa neoclassica consegnano l'antichità romana all'Europa moderna.

La tavola corrispondente assemblata da Gombrich è più ordinata di aspetto, ma ha perso molto per strada. Mancano, fra l'altro, i pannelli dell'arco di Tito, e con ciò si perde l'imperatore in quadriga; manca la pittura pompeiana che offriva un precedente alle scene di apoteosi dei Cesari; mancano le monete (salvo una), e con ciò si perde l'impatto seriale del discorso; mancano le scene della Colonna Traiana, e il relativo disegno rinascimentale. Queste assenze possono servire qui a evidenziare una difficoltà e una domanda: che cosa veramente tiene insieme le figure di una singola tavola di Mnemosyne? Nessun trattato di iconografia raccoglierebbe mai sotto lo stesso lemma le disparate figure della tavola che abbiamo sotto gli occhi.

Sulla base di questo solo esempio, vorrei proporre due diverse e convergenti risposte. In primo luogo, quale è la natura della serie che Warburg in questa tavola ci propone? In generale, possiamo distinguere serie monotetiche, composte da individui che si assomigliano per le stesse ragioni; e serie politetiche, composte da individui che si somigliano per ragioni diverse, come qui nel diagramma che segue, per una certa 'aria di famiglia', difficile da definire.

A m n o
B o p q
C q r s
D s t u

A, B, C, D = serie monotetiche

A + B + C + D = una serie politetica

'Aria di famiglia' è un termine entrato in uso in questo senso almeno da quando l'antropologo inglese Francis Galton nel 1879 cercò di individuare, mediante la fotografia, quell'indefinibile prossimità fra membri della stessa famiglia che, appunto, ce li fa riconoscere per tali, ma si esprime difficilmente con parole; ma le implicazioni logiche ed epistemologiche sono state analizzate molto tempo dopo da Ludwig Wittgenstein e sono oggi, specialmente per merito di Rodney Needham, al centro del dibattito fra gli antropologi; Carl Ginzburg, da ultimo, ne ha proposto l'uso per le scienze storiche.

Quella della tavola di Warburg è indubbiamente una 'serie politetica', e proprio in ciò risiede, mi pare, la difficoltà di intenderne i nessi, se cerchiamo di leggerla, seguendo le normali

procedure disciplinari, in base a categorie monotetiche. Una serie monotetica può essere costruita per sola classificazione morfologica; per costruire una serie politetica, occorre integrarla mediante l'ipotesi antropologica. La morfologia warburghiana è costruita sulla base di nessi funzionali, centrati sull'*Ausdruck* come rapporto fra forma e funzione, con marcate valenze socio-culturali. La serie tematica e funzionale si costruisce intorno a un nucleo minimo ma forte di valori espressivi, che attivano modalità di presentazione affini e sostanzialmente intercambiabili sulla base della prossimità non del tema, ma del sentimento e del valore che lo sostanziano (per esempio, la maestà e il potere del Cesare possono essere espresse mostrandolo mentre o combatte, o calpesta il nemico, o trionfa in quadriga, o è incoronato dalla Vittoria, o è innalzato al cielo fra gli dèi). Il carattere non-disciplinare e politetico della costruzione warburghiana ne rende più difficile la comprensione; ma, una volta individuato, può segnare – lo spero – una nuova strada esegetica.



Pietra tombale del Duomo di Francoforte / Bronzo dal Benin, in V. Kandinskij, F. Marc, *Der Blaue Reiter*, 1912



F. Marc, *Giumenta e puledri*, 1912, Zürich, Anda-Bührle Sammlung, già di proprietà di A. Warburg

Tentiamo ora la seconda risposta. Come abbiamo visto al principio, il progetto di Warburg di una storia dell'arte non-estetizzante si organizzava intorno ad alcune precise istanze, o valori: l'autenticità dell'arte, l'universalità del sentimento che la genera e della risposta estetica che essa genera, la lotta contro i meccanismi di impoverimento di questi valori. Sono istanze che, negli anni di Warburg, avevano trovato espressione forte presso gli artisti, e in particolare quelli del *Blaue Reiter*. Mi ha perciò molto colpito l'osservazione recente di Nadja Podziemskaja che ha rilevato, proprio nell'almanacco del *Blaue Reiter*, meccanismi di accostamento delle immagini che, senza essere identici a quelli di Warburg, li ricordano però da vicino. Non è solo un parallelo suggestivo, dato che Warburg nel 1916 comprò un quadro di Franz Marc (*I cavalli azzurri*), che era appeso nell'ingresso della casa di Heilwigstraße; e perchè Franz Marc, insieme con Dürer, è uno dei due nomi che egli cita in un appunto del 1918 come esempi di un artista che "nel proprio stile, per le proprie figure interiori, ha trovato una forma di mediazione fondata sulla necessità di natura (*naturnotwendige*)". L'uso paritetico di materiali 'alti' e 'bassi' (francobolli e ritagli di giornali, arte popolare, disegni di bambini etc. è un aspetto importante del problema, del resto già sottolineato da Martin Warnke. Un aspetto non meno importante è che le illustrazioni del *Blaue Reiter* sono ricche di accostamenti fatti in base a una certa 'aria di famiglia', dietro la quale è (sulla base dei testi dello stesso almanacco) l'istanza suprema dell'autenticità dell'esperienza artistica; o, nei termini di Kandinsky, la forma come scaturita dalla necessità interiore. Secondo le parole di August Macke, "Inafferrabili idee si esteriorizzano in forme afferrabili. Afferrabili attraverso i nostri sensi come stella, tuono, fiore: come forma" (in W. Kandinsky, F. Marc, *Il cavaliere azzurro*, Milano 1988, p. 49). Potremmo dire che quello di Mnemosyne è il percorso inverso: raggiungere le idee e i sentimenti partendo dalle forme (dall'analisi morfologica). Leggiamo ancora un passo di Kandinsky:

Il lettore di questo libro... passerà da un ex-voto a un Delauney, da un Cézanne a una illustrazione popolare russa, da una maschera a un Picasso, da una figura su vetro a un Kubin, e la sua opera si arricchirà allora di molte vibrazioni che lo faranno entrare nel regno dell'arte.

Queste parole segnano analogie, ma anche una divaricazione dell'esperienza del *Blaue Reiter* da quella di Warburg. Warburg voleva sì comunicare 'vibrazioni', ma insieme anche definirle, attraverso una teoria generale della cultura e dell'uomo che recuperasse in pieno l'autenticità dell'espressione mediante immagini.

Quella che egli andava intrecciando era ed è una corda tesissima, e sempre prossima a spezzarsi, proprio perchè i suoi due estremi sono così lontani l'uno dall'altro. A un estremo, l'autenticità dell'esperienza artistica, in quanto "biologisch notwendig" per l'uomo, il suo ancorarsi profondo al sentimento, il suo slancio espressivo-comunicativo e la sua validità come punto di partenza per intendere la cultura dell'uomo. All'altro estremo, la severità dell'indagine storica e filologica, la ricerca del documento, degli anelli intermedi della catena. La più alta razionalità dell'uomo civilizzato andava usata proprio per scoprire in lui il selvaggio e il bambino. La grandezza di quel progetto, e insieme la ragione della sua intrinseca incompiutezza, è il desiderio di coniugare due dimensioni così distanti come l'intuizione di grandi disegni e parametri storici e la dimostrazione filologica, sperimentata su problemi singoli, che però valessero come altamente rappresentativi di una totalità e – in quanto 'verificabili' secondo i criteri in uso nella pratica disciplinare – valessero come 'prova' rispetto al disegno di cui erano esperimento e parte. Di qui l'importanza cruciale di una spola continua fra 'scoperte di dettaglio' che avessero uno specifico statuto disciplinare, e 'idee generali'. Sappiamo ora quello che è avvenuto: per gli storici dell'arte calati nella propria disciplina, quello che resta sono le 'scoperte di dettaglio' di Warburg, e le 'idee generali' tendono a sfumare in remota, e quasi imbarazzante, cornice; per storici delle idee, studiosi di estetica e di filosofia, quelle idee rimandano a linee di pensiero e le singole scoperte di fatto hanno valore solo disciplinare. L'intima unità del lavoro di Warburg va così perduta, e quella sua "scienza senza nome" e senza luogo tende a dissolversi e a biforcarsi in due strade che non comunicano fra loro.

L'uso di Warburg ha preso questa strada soprattutto perchè i suoi scritti, per quanto incompiuti, segnano strade radicalmente alternative alla storia dell'arte per come si è sviluppata in questo secolo. La 'storia dell'arte' di Warburg non esiste come disciplina a se stante; le istituzioni accademiche si organizzano tipicamente intorno a pratiche autoassertive di autonomia di questa

o quella disciplina, mentre la Biblioteca Warburg intendeva proprio negare – o meglio ignorare – un tal principio, collocando non ‘la storia dell’arte’, ma il suo oggetto (le immagini prodotte dall’uomo) entro un percorso conoscitivo assolutamente non-disciplinare. Terminerò con le parole di Huizinga nella recensione all’edizione delle *Gesammelte Schriften* del 1933:

Malgrado l’altezza del suo spirito e l’eccellenza del suo lavoro, in ampiezza e in profondità, resta intorno alla figura di Warburg qualcosa di tragico, qualcosa di non completamente spiegato. Uno dei suoi collaboratori parlava del suo animo posseduto dal demone del ‘dar forma’ (“vom Dämon des Gestaltens besessenen Sinn”). E infatti egli intuì le grandi forme e connessioni e seppe evocarle, ma non gli riuscì veramente di operare quel suo *Gestalten*, e anzi appena cominciò a provarci, limitandosi a quelli che egli stesso chiamava *Bohrarbeiten*, ‘lavori di sondaggio’.

Ritroviamo qui quella stessa dialettica fra ‘idee generali’ e ‘lavori da cane da tartufi’ di un appunto autobiografico di Warburg. Quel *Dämon des Gestaltens*, che incessantemente voleva dar forma alla memoria dell’Occidente, ancora parla attraverso la forza esemplare di quei singoli ‘sondaggi’, ma anche dispiegando (in forma aforistica nell’Atlante, in forma gerarchica e sequenziale nella Biblioteca) un gran lavoro incompiuto intorno alle ‘idee generali’, alle “grandi forme e connessioni”. Il problema è se riusciamo ad ascoltarlo ancora.

English abstract

The intersection between “general ideas” (*allgemeine Ideen*) and “single facts” (*Einzel Tatsachen*) is a fundamental issue in understanding Warburg’s thought, as it is evident considering three aspects of his work: the writings (including unpublished ones), the structure of his Library, and the *Mnemosyne Atlas*. The starting question in Warburg’s work deals with man’s aesthetic response towards images: Warburg intended to seek the primary sources and values of this universal human feeling, with no regard to the status of ‘Art’ in contemporary society. Warburg’s *Kunstwissenschaft* distinguishes itself as *Ausdruckskunde* (“discipline of expression”) and *Kulturwissenschaft* (“science of culture”): in this anthropological perspective art regards the man, not the artist. The sudden re-appropriation, during the Renaissance, of the legacy of images from Antiquity can be explained via an empathetic process that can be interpreted – according to the work of Warburg’s teacher, Hermann Usener – as an etymological urge, i.e. the necessary rediscovery of the expressive significance of images, beyond their figurative form. This double-edged value of images, both morphological (patterns) and functional (expressions), finds its highest definition in Warburg’s *Pathosformel*, the “emotive formula” whose antecedents can be traced back in ancient thought. In Warburg’s *Pathosformel* the intimate tension between “Formel” and “Pathos” is solved in a powerful instrument of knowledge: precisely because it contains an original ‘core’ of pathos, the emotive formula lends itself to anthropological comparison. *Pathosformeln* are collected by Warburg in a morphological-functional system, the *Mnemosyne Atlas*, in which images are juxtaposed in ‘polythetical’ – i.e. manifold connected – series (a principle that can be recognized also in the books classification in Warburg’s Library). During Warburg’s years, this peculiar approach towards the connection of different images found strong expression by artists, in particular those of the *Blaue Reiter* circle. The greatness of *Mnemosyne*’s project, as well as the reason of its intrinsic incompleteness, consists in the desire to combine two dimensions so distant as the intuition of a large historical drawing and the philological demonstration experimented on individual issues, regarded as highly representative of a totality and – according to philological criteria – ‘tested’ within the design of which they are part.

*Grazie alla generosa disponibilità dell’autore, pubblichiamo qui, senza aggiornamenti nel contenuto né dell’informazione bibliografica, il testo di una lezione che Salvatore Settis ha tenuto in diversi luoghi e circostanze negli anni ‘90 (fra cui: Amburgo 1991; Parigi 1995). Il testo nel suo complesso è inedito: una pubblicazione parziale (rivista e aggiornata) è in *Pathos und Ethos, Morphologie und Funktion, Vorträge aus dem Warburg-Haus*, I, 1997 (tradotto successivamente in italiano: *Pathos ed Ethos, morfologia e funzione* in: *Pathosformeln, retorica del gesto e rappresentazione*; Ripensando Aby Warburg, fascicolo speciale della rivista “Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura” VI, 2004 [ma: 2006], nr. 2, pp. 23-34). Il testo che presentiamo è stato anche la traccia del seminario sull’Atlante di Aby Warburg, tenuto da Salvatore Settis a Venezia, il 24 febbraio 2000 (vedi, in questo stesso numero di Engramma, l’Editoriale Editoriale di Monica Centanni).

ANTONIO SOMAINI

“Un atlante su cui esercitarsi”.

Walter Benjamin interprete di *Menschen des 20. Jahrhunderts* di August Sander

“Un atlante su cui esercitarsi [*ein Übungsatlas*]”. Con queste parole, nelle pagine finali della sua *Piccola storia della fotografia* [BENJAMIN [1931] 2012, p. 240], Benjamin sintetizza la propria interpretazione di *Menschen des 20. Jahrhunderts* (*Uomini del XX secolo*), l'ampio progetto a cui il fotografo tedesco August Sander aveva iniziato a lavorare sin dagli anni Dieci e che sarebbe rimasto incompiuto alla sua morte nel 1964. Al termine di un percorso che prende le mosse dalla nascita della fotografia con Niépce e Daguerre e prosegue con i primi decenni della storia del nuovo medium con l'opera di fotografi come Hill e Cameron, Hugo e Nadar, toccando via via questioni relative alla storia delle tecniche fotografiche (dai dagherrotipi alle istantanee), alla storia degli usi sociali della fotografia (dai primi ritratti borghesi agli album di famiglia e alle riviste illustrate), allo statuto ontologico ed epistemico dell'immagine fotografica e alla relazione tra fotografia e pittura, Benjamin si sofferma su tre protagonisti della fotografia degli anni Venti – oltre allo stesso Sander, Albert Renger-Patzsch ed Eugène Atget – la cui opera gli sembrava avere una notevole rilevanza culturale e politica, sia in positivo che in negativo.

Da un lato, condanna l'interpretazione della *Neue Sachlichkeit* proposta da Renger-Patzsch, le cui fotografie, pubblicate nel 1928 in un libro di successo intitolato *Die Welt ist schön* (*Il mondo è bello*), si limitavano a suo parere a celebrare, tramite il virtuosismo di una tecnica fotografica che trovava nel primo piano il suo punto di vista privilegiato, la bellezza ‘vendibile’ di un mondo da cui era stata evacuata ogni tensione sociale. Nelle fotografie di Renger-Patzsch Benjamin vedeva

l'atteggiamento di una fotografia che è capace di montare dentro la totalità del cosmo un qualunque barattolo di conserve, ma che non è in grado di afferrare nessuno dei contesti umani in cui essa si presenta e che così, anche quando affronta i soggetti più trasognati, è più una prefigurazione della loro vendibilità che della loro conoscenza [BENJAMIN [1931] 2012, p. 243].

Dall'altro, Benjamin esalta la capacità delle fotografie di Atget, con la loro rappresentazione di “elementi dismessi, spariti, svaniti” e di luoghi urbani “privi di atmosfera”, di “struccare la realtà” e di favorire quella “liberazione dell'oggetto dall'aura”, quella “salutare alienazione tra il mondo circostante e l'uomo” che “libera il campo per lo sguardo politicamente educato [*dem politisch geschultem Blick*]” [BENJAMIN [1931] 2012, pp. 236-237]. Riproponendo un tema che ritorna spesso nei suoi scritti su fotografia e cinema, Benjamin vede nella fotografia di Atget lo strumento di una ‘educazione’, di una *Schulung* dello sguardo che ha delle immediate ripercussioni politiche.

La stessa valenza politica ed educativa viene attribuita da Benjamin all'opera di Sander, la cui raccolta di ritratti, ben lontana da una “ritrattistica di rappresentanza ormai svalutata” [BENJAMIN [1931] 2012, p. 239], appariva ai suoi occhi come il corrispettivo, in ambito tedesco, di quell'esplorazione dell'espressività del volto che aveva caratterizzato il cinema sovietico degli anni Venti. In Germania, così come in Unione Sovietica, la capacità di decifrare l'espressione di un volto poteva svolgere secondo Benjamin un ruolo fondamentale in un'epoca caratterizzata da profonde trasformazioni sociali. Con la sua raccolta di “una serie di teste che non ha nulla da invidiare alla poderosa galleria di fisionomie di un Eizenštejn o di un Pudovkin” [BENJAMIN [1931] 2012, p. 239], il progetto *Menschen des 20. Jahrhunderts* di Sander apparteneva secondo Benjamin al novero di quelle opere che “da un momento all'altro [...] potrebbero assumere un'imprevista attualità”.

I mutamenti di potere, come quelli che da noi ormai s'impongono, trasformano di solito in una necessità vitale

l'elaborazione e il raffinamento della comprensione fisiognomica. Che si venga da destra oppure da sinistra, bisognerà abituarsi a essere guardati in faccia per sapere donde veniamo. Dal canto proprio bisognerà abituarsi a guardare in faccia gli altri per lo stesso scopo. L'opera di Sander è più di un libro fotografico: è un atlante su cui esercitarsi [BENJAMIN [1931] 2012, p. 240, corsivo di chi scrive].

Comprensione fisiognomica, formato dell'atlante, esercizio dello sguardo. È su questi tre temi tratti dal commento di Benjamin all'opera di Sander che ci soffermeremo qui di seguito, prendendo le mosse da un'esposizione della struttura di *Menschen des 20. Jahrhunderts* che ci consentirà di stabilirne l'appartenenza a quell'ampio "paradigma fisiognomico" [GURISATTI 2006, pp. 21-43] che attraversa la cultura della Germania weimariana. Vedremo poi come l'opera progettata da Sander possedesse quelle stesse caratteristiche del formato dell'atlante di immagini – al tempo stesso strumento di mappatura, di classificazione e di esercizio – che erano proprie di diverse delle pubblicazioni sul significato del volto prodotte nella Germania degli anni Venti. Il tema dell'esercizio, dell'educazione dello sguardo, infine, ci consentirà di vedere come la concezione della fotografia esposta nella *Piccola storia della fotografia* si iscriva in una più ampia teoria dei media in cui Benjamin sottolinea la capacità della tecnica moderna di sottoporre il sensorio degli individui a un "training di ordine complesso" [BENJAMIN [1939] 2012, p. 183], trasformando profondamente le coordinate dell'esperienza percettiva.

1. "Un'istantanea della mia epoca che sia assolutamente fedele alla natura": *Menschen des 20. Jahrhunderts* e l'oggettività della fotografia

Benjamin commenta l'opera di Sander nella *Piccola storia della fotografia* dopo aver preso visione della prima presentazione parziale di *Menschen des 20. Jahrhunderts* in un libro fotografico uscito nel 1929 con il titolo *Antlitz der Zeit (Il volto del tempo)*. Il libro proponeva al lettore una scelta di 60 fotografie tratte da un'opera le cui finalità e la cui struttura complessiva erano state meticolosamente pianificate da Sander negli anni immediatamente precedenti. Già nel 1925, in una lettera a Erich Stenger del 21 luglio, Sander aveva formulato il proposito di realizzare un'opera che proponesse "una sezione dell'epoca presente", tramite una fotografia che, con la sua "fedeltà assoluta", avrebbe consentito di elaborare "una psicologia veridica della nostra epoca e del nostro popolo" [cit. in LANGE, CONRATH-SCHOLL 2001, pp.12-13]. In uno schema dattiloscritto risalente al 1925-27, poi, Sander aveva presentato quella struttura dell'opera che sarebbe rimasta invariata nei suoi tratti fondamentali anche negli anni successivi. *Menschen des 20. Jahrhunderts* – "un'opera culturale in fotografie" (*ein Kulturwerk in Lichtbildern*), come recita il sottotitolo nel foglio dattiloscritto – viene presentato qui come un'opera suddivisa in sette "gruppi" (*Gruppen*), articolati al loro interno "in circa 45 cartelle (*Mappen*), ognuna delle quali con circa 12 fotografie".



Bauerliches Brautpaar, 1911-1914

Il primo gruppo, intitolato *Il contadino (Der Bauer)*, era considerato da Sander come una sorta di gruppo originario – il termine utilizzato è *Stammappe*, la cartella fondamentale da cui, come dal tronco (*Stamm*) di un albero genealogico, derivavano tutte le altre – in quanto il fotografo tedesco riteneva che da esso provenisse l'intera società weimariana. Al suo interno, il gruppo dedicato ai contadini avrebbe dovuto essere suddiviso in una serie di sezioni intitolate, rispettivamente, *Il giovane contadino*, *Il bambino contadino e la madre*, *Il contadino, la sua vita e il suo lavoro*, *Il contadino e la macchina*, *Il contadino proprietario terriero*, *L'abitante della piccola città*, *Lo sport*.



Konditor, 1928

Il secondo gruppo, *L'artigiano (Der Handwerker)*, avrebbe invece dovuto essere suddiviso in sezioni intitolate *Il mastro artigiano, L'industriale, Il lavoratore, la sua vita e il suo lavoro, I tipi di lavoratori, manuali e intellettuali, Il tecnico e l'inventore.*



Junge Mutter, bürgerlich, 1926

Il terzo gruppo, *La donna (Die Frau)*, avrebbe avuto come sotto-sezioni *La donna e l'uomo, La donna e il bambino, La famiglia, La donna elegante, La donna che esercita un mestiere intellettuale e quella che esercita un mestiere pratico.*



Kunstgelehrter, 1932

Il quarto gruppo, *Le professioni (Die Stände)*, avrebbe annoverato sezioni intitolate *Lo studente, L'erudito, Il funzionario, Il medico e il farmacista, Il giudice e l'avvocato, Il soldato, Il nazionalsocialista, L'aristocratico, L'ecclesiastico, Il professore e il pedagogo, Il commerciante, L'uomo politico.*



Maler, 1924 (Gottfried Brockmann)

Il quinto gruppo, *Gli artisti* (*Die Künstler*), si sarebbe suddiviso in *Lo scrittore*, *L'attore*, *L'architetto*, *Lo scultore*, *Il pittore*, *Il compositore*, *L'interprete musicale*.



Zigeuner, um 1930

Il sesto gruppo, *La grande città* (*Die Großstadt*), avrebbe avuto come sotto-sezioni *La strada* (*vita e animazione*), *Gente in viaggio*, *Edifici belli e brutti*, *I domestici*, *Tipi e personaggi della grande città*.



Blinder Bergmann und blinder Soldat, um 1930

Il settimo e ultimo gruppo, infine, intitolato *Gli ultimi uomini (Die letzten Menschen)*, avrebbe avuto quattro componenti: *Gli idioti, I malati, I folli*, e *La materia (Die Materie)*, termine con cui Sander indica i cadaveri, presenti in *Menschen des 20. Jahrhunderts* con due fotografie che ritraggono dei volti di morti nella camera ardente, e con una che ritrae la maschera mortuaria del figlio Erich Sander, a lungo prigioniero politico sotto il nazismo, importante interlocutore del padre sulle questioni teoriche dell'intero progetto e fotografo lui stesso, prima di morire in prigione nel 1944 per un'appendicite acuta non curata.

Negli anni successivi, a questa articolazione generale in sette gruppi si aggiungeranno ulteriori sotto-sezioni intitolate *Prigionieri politici, Perseguitati* e *Lavoratori immigrati*, che dimostreranno la decisione di Sander di rendere visibili nella propria opera le drammatiche ferite sociali provocate dal nazismo, ma che non altereranno l'architettura complessiva, il senso e gli obiettivi dell'intero progetto. Così come non varieranno le caratteristiche formali delle fotografie di Sander: le inquadrature prevalentemente frontali, lo sguardo in macchina delle persone fotografate, gli sfondi neutri, la staticità dei corpi dovuta anche alla scelta di lunghi tempi di esposizione per aumentare la resa dei dettagli, e in generale la ricerca di pose tipiche capaci di rivelare nel modo più chiaro possibile la professione e la collocazione sociale dei soggetti fotografati. Pose tipiche che Sander non imponeva ai suoi soggetti, ma che venivano perlopiù concordate con le persone fotografate in un lungo progetto di coreografia dell'inquadratura, un processo il cui risultato doveva essere la registrazione sulla lastra fotografica della comprensione di sé di ognuno degli individui rappresentati. Sander, in altre parole, non era assolutamente interessato a una fotografia istantanea, capace di cogliere e fissare delle espressioni effimere, fuggenti, ma piuttosto a registrare in modo statico e sintetico delle pose che riflettessero la consapevolezza della propria posizione sociale da parte dei diversi individui tipici appartenenti alla società weimariana.

Come Sander stesso ripete a più riprese in scritti come *Mein Bekenntnis zur Photographie (La mia professione di fede nella fotografia)* – pubblicato nel 1927 in occasione di una mostra al Kunstverein di Colonia) e *Wesen und Werden der Photographie. Die Photographie als Weltsprache (Essenza e divenire della fotografia. La fotografia come linguaggio internazionale)* – il testo di una conferenza radiofonica tenuta nel 1931 per il Westdeutscher Rundfunk),

l'obiettivo del suo progetto era quello di elaborare – sfruttando il valore documentario di una fotografia “esatta”, “oggettiva” che “tramite la pura azione della luce” consentiva secondo Sander di “vedere le cose come realmente sono”, e il potenziale euristico di una visione comparativa che ordina le fotografie disponendole in gruppi e sezioni – “un’istantanea della mia epoca che sia assolutamente fedele alla natura” [SANDER [1927] 1997, cit. in LUGON [1919-1939] 1997, p.187]: un “ritratto”, composto al suo interno da molteplici serie di ritratti, della società della Germania weimariana.

Di questa società, tramite l’ausilio della fotografia, Sander intendeva individuare ed evidenziare le articolazioni interne, disponendo i ritratti fotografici in serie omogenee che avrebbero dovuto mostrare le diverse variazioni di alcune ‘figure tipiche’ fondamentali. Disposizione in serie e ricerca del tipico vengono presentati dallo stesso Sander come i due ingredienti essenziali del suo *modus operandi*:

Dal momento che l’individuo isolato non fa la storia del suo tempo, ma caratterizza l’espressione di un’epoca ed esprime i suoi sentimenti, è possibile cogliere la fisionomia di tutta una generazione e darle un’espressione fotografica. Questo quadro dell’epoca sarà ancora più comprensibile se noi disponiamo in serie le fotografie dei tipi che rappresentano i gruppi più diversi della società umana [A. Sander, *Wesen und Werden der Photographie*, cit. in LANGE, p. 21, corsivo di chi scrive].

2. “Cogliere la fisionomia di tutta una generazione e darle un’espressione fotografica”: l’opera di Sander e la tradizione della fisiognomica nella Germania weimariana

“Espressione”, “fisionomia”, “tipi”: il lessico usato da Sander per parlare della struttura e degli obiettivi di *Menschen des 20. Jahrhunderts* testimonia dell’appartenenza di quest’opera a quell’ampio “paradigma fisiognomico” (Gurisatti 2006, pp. 21-46) che, affondando le proprie radici nelle opere tardosettecentesche di Lavater e Goethe, attraversa la cultura della Germania weimariana. Dagli scritti sulla caratterologia e la grafologia di Ludwig Klages (*Prinzipien der Charakterologie*, 1910, in seguito pubblicato con il titolo *Die Grundlagen der Charakterkunde*, 1927; *Handschrift und Charakter*, 1917; *Zur Ausdruckslehre und Charakterkunde*, 1926) a quelli sulla relazione tra struttura corporea e patologie mentali di Ernst Kretschmer (*Körperbau und Charakter. Untersuchung zum Konstitutionsproblem und zur Lehre von den Temperamenten*, 1921); dalla fisiognomica della storia presentata da Oswald Spengler in *Untergang des Abendlandes (Il tramonto dell’Occidente, 1918-1922)* all’“immagine del mondo fisiognomica” (*das physiognomische Weltbild*) – un sapere intuitivo, immaginativo, ermeneutico, pensato in esplicita antinomia rispetto ai saperi scientifico-razionali fondati sul calcolo e sul numero – teorizzata da Rudolf Kassner (*Zahl und Gesicht. Der Umriss einer Universalen Physiognomik*, 1919; *Die Grundlagen der Physiognomik. Von der Signatur der Dinge*, 1922; *Das physiognomische Weltbild*, 1930; *Physiognomik*, 1932); dalle riflessioni sullo sguardo “fisiognomico” della cinepresa, capace di cogliere il “volto delle cose” (*Gesicht der Dinge*), la dimensione espressiva e animata di tutto il mondo visibile, negli scritti di teoria del cinema dell’ungherese Béla Balázs (in particolare *Der sichtbare Mensch*, 1924), al continuo confronto con la fisiognomica che troviamo negli scritti di Benjamin: da *Destino e carattere* (1919) alla descrizione di E.T.A. Hoffmann come “fisiognomico di Berlino” in *Berlino città demoniaca* (1930); dalla “comprensione fisiognomica delle opere d’arte, in cui esse appaiono come incomparabili e uniche” di cui Benjamin parla nel suo *Curriculum* del 1928 alle peculiarità dello sguardo dei collezionisti come “fisiognomici del mondo delle cose” di cui si parla in *Elogio della bambola* (1929) e *Tolgo la mia biblioteca dalle casse* (1931); dagli “aspetti fisiognomici di mondi di immagini che abitano il microscopico”, invisibili a occhio nudo ma colti dallo sguardo penetrante dell’ingrandimento fotografico descritto in *Piccola storia della fotografia* (1931) al ‘talento fisiognomico’ attribuito al *flâneur* (per cui “tutto è viso”, come leggiamo nel frammento M Ia, I del libro sui *passages* parigini) e di cui Benjamin si era sentito improvvisamente dotato vagando per Marsiglia in preda agli effetti dell’*hashish* (Benjamin [1932] 2012), fino alla descrizione dell’esperienza dell’aura nel saggio *Su alcuni motivi in Baudelaire* (1939) come esperienza di un esser guardato dalle cose, dai fenomeni [“Avvertire l’aura di un fenomeno significa dotarlo della capacità di guardare”, Benjamin [1931] 2012,

p.197].

Come sottolinea giustamente Richard T. Gray nel suo *About Face. German Physiognomic Thought from Lavater to Auschwitz* (Gray 2004, pp. XVIII-XX), la storia della presenza del paradigma fisiognomico nella cultura tedesca si conclude con un capovolgimento di senso, un vero e proprio *about face*, nel passaggio dal filantropismo pietista di Lavater all'ultima tappa della fisiognomica weimariana: gli studi di fisiognomica razziale, pienamente adottati dal nazismo, di figure come Hans F. K. Günther (*Rassenkunde des deutschen Volkes*, 1922; *Adel und Rasse*, 1926; *Rassenkunde Europas*, 1929) e Ludwig Ferdinand Clauss (*Die nordische Seele*, 1932; *Rasse und Seele*, 1937), entrambi esponenti di riferimento della *Nordische Bewegung* sviluppatesi negli anni Venti e Trenta. Studi in cui tutta una serie di misurazioni antropometriche, condotte spesso sulla base di fotografie, venivano messi al servizio dell'individuazione dei tratti distintivi della razza nordica, di cui si intendeva perseguire, con precise politiche repressive ed eugenetiche, il rafforzamento e la purezza: un processo di *Aufnordung*, di "nordificazione", per usare un'espressione di Günther, con cui combattere la *Entnordung*, la "denordificazione" causata dalla mescolanza razziale [GRAY 2004, p. 246].

Se lasciamo momentaneamente da parte questa deriva razziale e razzista della fisiognomica – una deriva di cui le premesse erano peraltro già evidenti nell'Ottocento, nell'opera di Carl Gustav Carus [GRAY 2004, pp. 113-136] – possiamo osservare come nelle opere di tutti gli altri esponenti della fisiognomica weimariana l'originario progetto fisiognomico di Lavater, presentato nei *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* (Frammenti fisiognomici, per la promozione della conoscenza dell'uomo e dell'amore per l'uomo) del 1775-1778, di dedurre dallo studio della conformazione anatomica del volto il carattere interiore di un individuo, si trasformi nel disegno più ampio di una fisiognomica che studia, di volta in volta, le forme espressive della scrittura e della lingua (Klages) o quelle delle culture storiche (Kassner, Spengler), il "volto delle cose" colto dalla cinepresa (Balázs) o gli "aspetti fisiognomici" racchiusi nel mondo microscopico ma rivelati dalla macchina fotografica (Benjamin).

Questa estensione *al di là del volto* dei fenomeni studiati dalla fisiognomica non si trova nell'opera di Lavater, i cui *Physiognomische Fragmente* sono ancora pienamente incentrati sull'analisi dei tratti espressivi del volto e si collocano all'interno di una tradizione di studi fisiognomici che comprende i disegni sulle espressioni del volto di Leonardo e Dürer, il trattato *De humana physiognomonia* (1586) di Giambattista della Porta, le osservazioni sulle manifestazioni somatiche delle passioni raccolte da Descartes nel trattato *Les Passions de l'âme* (1648), così come la classificazione delle espressioni passionali dei volti proposta da Charles Le Brun, pittore alla corte di Louis XIV, nella sua *Méthode pour apprendre à dessiner les passions, proposée dans une conférence sur l'expression générale et particulière* (1702).

Pur concentrandosi sull'interpretazione del volto *individuale*, manifestazione esteriore di un carattere a sua volta individuale e irripetibile, e rifiutando quindi ogni intento tipologico e classificatorio [GURISATTI 2006, pp. 69-80], Lavater concentra le proprie analisi sul volto inteso come luogo ermeneutico primario. L'origine di una fisiognomica estesa, che spinge le proprie analisi al di là del volto va cercata piuttosto in Goethe, ai cui studi di morfologia del resto si richiamano, ben più che a Lavater, tutti gli autori degli anni Venti e Trenta. Dopo aver aderito inizialmente al progetto di Lavater, Goethe se ne distanzia infatti gradualmente, sino a formulare, in uno dei suoi contributi (*Beiträge*) ai *Physiognomische Fragmente* di Lavater, la necessità di considerare come "esterno" dell'uomo da interpretare con gli strumenti della fisiognomica non solo i tratti somatici del volto ma un complesso di fenomeni che comprende la gestualità corporea, l'abbigliamento, il tenore di vita, le abitudini di ogni individuo:

Cos'è l'esterno nell'uomo? Certo non la sua figura nuda e semplice, i suoi gesti irreflessi, che caratterizzano le sue forze interiori e il loro gioco. Il ceto, le abitudini, i beni posseduti, i vestiti, tutto ciò lo modifica, lo nasconde. Già il penetrare attraverso così tanti veli fino al suo intimo, già il trovare in questi dati esteriori dei punti fermi, da cui si possa con sicurezza arrivare a delle conclusioni sul suo essere, appare estremamente difficile, anzi impossibile. Consoliamoci! Ciò che circonda l'uomo non opera solo sull'uomo, ma opera ritorcendosi anche su se stesso, e

mentre si fa modificare, modifica a sua volta ciò che lo circonda. Così, certamente i vestiti e il tenore di vita familiare di un uomo ci danno indicazioni precise sul suo carattere. La natura forma l'uomo, egli si trasforma, e questo mutamento è a sua volta naturale; l'uomo, posto nel vasto mondo, si crea all'interno di questo un suo piccolo mondo, recintato e munito di mura, e lo equipaggia a sua immagine [Lavater [1775-1778] 1989, fr. I, 2 - Postilla].

Ciò che propone Goethe, in sostanza, è di estendere lo statuto di 'volto espressivo' a tutte le cose che circondano un individuo, in quanto ognuna di esse può essere vista come manifestazione superficiale, fenomenica, del suo carattere individuale, secondo quella piena consustanzialità dell'interno e dell'esterno che Goethe teorizza nei suoi scritti sulla morfologia e sulla teoria del colore. Secondo questa prospettiva, non vi è separazione tra ciò che è in profondità e ciò che è in superficie. Il visibile e l'invisibile, l'esterno e l'interno, l'espressione e l'espresso coesistono, coincidono, sono simultanei, contemporanei l'uno all'altro. Questa idea viene formulata con grande chiarezza nelle *Massime e riflessioni* (I, 575), in cui leggiamo che "l'ideale sarebbe capire che ogni elemento reale è già teoria. L'azzurro del cielo ci rivela la legge fondamentale del cromatismo: *Soprattutto non si cerchi nulla dietro ai fenomeni: essi stessi sono la teoria*" (corsivo di chi scrive). Come scrive Kassner, richiamandosi a Goethe, "non c'è dentro, non c'è fuori, poiché il dentro è pure fuori" (KASSNER 1938, cit. in GURISATTI 2006, p. 185), e il "fuori" si estende ampiamente al di là del volto. Questo rimane il luogo emblematico dell'interpretazione fisiognomica, ma ora è un insieme più ampio di manifestazioni corporee, comportamenti, beni materiali e ambienti ad acquisire un volto, una fisionomia interpretabile da un punto di vista fisiognomico e morfologico.



Blinder Bergmann und blinder Soldat, um 1930

Nei ritratti fotografici di *Menschen des 20. Jahrhunderts*, in cui ampio spazio viene dato alla mimica, al vestiario, agli oggetti emblematici delle diverse professioni – quasi degli 'attributi', come nell'iconografia tradizionale delle figure dei santi: pensiamo per esempio agli strumenti del pasticcere al lavoro – questa concezione estesa della fisiognomica formulata da Goethe si manifesta pienamente. Il carattere specifico di ogni tipo sociale della Germania weimariana, secondo Sander, può essere colto non soltanto nei tratti che l'appartenenza sociale scolpisce nel volto, ma anche nelle pose corporee, nei tessuti e nelle fogge dei vestiti, negli strumenti di lavoro, negli ambienti e nei paesaggi in cui si collocano gli individui fotografati. Di qui l'importanza di osservare attentamente ogni elemento che compare nelle fotografie che compongono ognuno dei sette "gruppi" fondamentali in cui Sander intendeva articolare la sua opera: i paesaggi e gli abiti festivi che compaiono nelle fotografie dei contadini; le pose emblematiche e gli strumenti di lavoro degli artigiani; la mimica e il vestiario delle donne; il portamento corporeo dei borghesi appartenenti al ceto dei professionisti; l'eccentricità dei volti degli artisti; gli ambienti e le abitudini degli abitanti della metropoli; la condizione di

emarginazione e i segni della malattia e della morte nei ritratti degli “ultimi uomini”... Tutte queste componenti visibili delle varie fisionomie sociali rappresentate in *Menschen des 20. Jahrhunderts* potevano essere colte in modo nitido e oggettivo, secondo Sander, con l’ausilio della fotografia. Una convinzione che sottolinea ulteriormente l’appartenenza di Sander alla tradizione della fisiognomica moderna, che sin dalle sue origini ha sempre attribuito un’importanza fondamentale alle tecniche di rappresentazione con cui cogliere, riprodurre e interpretare i tratti espressivi del volto.

3. *Silhouette*, fotografia, cinema: storia della fisiognomica e storia delle tecniche di rappresentazione

Utilizzando la fotografia per elaborare quel “quadro dell’epoca” che voleva fosse “assolutamente fedele alla natura”, Sander ripropone quello stretto nesso tra fisiognomica e tecniche di rappresentazione che si era già proposto nei disegni di Leonardo e Dürer, nei diagrammi con cui Le Brun studiava sistematicamente le variazioni dei tratti fondamentali del volto sotto l’effetto delle principali passioni, così come nella nuova tecnica della *silhouette* usata ampiamente da Lavater nei suoi *Physiognomische Fragmente*, il cui successo editoriale fu anche dovuto all’ampia galleria di volti neri e di profilo contenuti all’interno dei due volumi.

A ogni tappa della sua storia, la fisiognomica elabora nuove tecniche di rappresentazione e nuove forme di presentazione delle immagini, alla ricerca di una maggiore precisione e di una maggiore oggettività nell’individuazione e nella resa dei tratti fisiognomici pertinenti. Le Brun non si accontenta di usare il disegno come Leonardo e Dürer, ma inquadra i suoi volti in diagrammi che registrano esattamente le diverse ‘latitudini’ delle principali parti del volto (fronte, sopracciglia, occhi, naso, bocca, mento) al variare delle espressioni passionali. Lavater va un passo oltre, e introduce una nuova tecnica di rappresentazione, la *silhouette*, nella quale era convinto di aver individuato la forma di rappresentazione più appropriata per cogliere il carattere individuale a partire dai tratti fondamentali, invariabili, del volto. Eliminando tutta una serie di tratti somatici ed espressivi giudicati come non pertinenti (il colore della carnagione e degli occhi, il colorito del volto, quella mimica passionale che tanto interessava a Descartes e a Le Brun), la *silhouette* consentiva secondo Lavater di concentrarsi sull’analisi di quelle configurazioni anatomiche del volto che non variano al variare delle espressioni patemiche: linea del profilo, inclinazione del naso, distanza tra naso e fronte e tra naso e mento, etc. Di questi tratti somatici, la *silhouette* forniva secondo Lavater una rappresentazione oggettiva, facilmente riproducibile e analizzabile. La stessa oggettività che Lavater attribuiva alla *silhouette* verrà in seguito attribuita alla fotografia da alcuni dei principali protagonisti della storia successiva della fisiognomica.

Pensiamo innanzitutto a Lombroso e Bertillon, protagonisti di quella svolta con cui a fine Ottocento la fisiognomica, da sapere ermeneutico con cui viene interpretato il carattere individuale a partire dai tratti somatici del volto, si trasforma in una disciplina antropometrica e classificatoria con finalità criminologiche e poliziesche. Bertillon, in particolare, concepisce i propri “*tableaux synoptiques des traits physiologiques pour servir à l’étude du ‘portrait parlé’*” come delle tavole su cui vengono disposte in gruppi ordinati delle immagini fotografiche di dettagli del volto: “*front*”, “*cheveux*”, “*nez*”, “*lèvre*”, “*bouche*”, “*menton*”, “*contour général de la tête due de profil*”, “*contour général de la tête due de face*”... L’accurata catalogazione delle principali conformazioni di queste parti del volto avrebbe reso possibile, secondo Bertillon, la precisa individuazione di ogni volto, reso “parlante” dal confronto con le tavole antropometriche.

La stessa impostazione antropometrica e classificatoria la si trova nella fisiognomica razziale negli anni Venti e Trenta, con le opere dei già citati Günther e Clauss, che fanno ampio ricorso alla fotografia per studiare, rispettivamente, i tratti somatici invariabili da cui dedurre l’appartenenza razziale (Günther), o la mimica da cui dedurre lo ‘stile’ e la ‘psicologia’ razziale predominante (Clauss). In libri come *Rassenkunde des deutschen Volkes* (1922) di Günther o *Rasse und Seele* (1937) di Clauss – entrambi ricchi di tavole e di illustrazioni fotografiche – la

fotografia svolgeva una serie di compiti strettamente interconnessi: *documentazione* (costituzione di raccolte e archivi di volti tipici, ritratti un'unica volta di profilo, staticamente, per sottolinearne i tratti somatici invariabili, come in Günther, o ripresi più volte in sequenza, per cogliere la dinamica delle espressioni passionali, come in Clauss); *propaganda* (esaltazione della superiorità della razza nordica, promozione della fisiognomica come sapere-chiave della moderna antropologia razziale); infine, *esercizio* (utilizzo delle tavole fotografiche nelle scuole tedesche degli anni Trenta, al fine di esercitare – *schulen* – lo sguardo alla comprensione fisiognomica, e di trasformare la società tedesca degli anni Venti in un grande *panopticon* razziale in cui l'appartenenza razziale di ogni individuo sarebbe stata facilmente identificata).

Con Sander, il potenziale fisiognomico della fotografia si sgancia da quella funzione strettamente antropometrica che le era stata attribuita prima dalla criminologia di Bertillon e poi dalla teoria delle razze di Günther e Clauss. Sander considerava la fotografia come un "linguaggio universale" dotato di un "potere espressivo inattingibile da parte del linguaggio verbale" [dalla radioconferenza del 1931 intitolata *Wesen und Werden der Photographie. Die Photographie als Weltsprache*, cit. in GRAY 2004, p. 47] proprio in virtù della sua capacità di registrare ed esibire in modo nitido e oggettivo la fisionomia dei diversi tipi sociali della Germania weimariana, ma questa fisionomia non era solo corporea, non era descrivibile in termini antropometrici. Come abbiamo visto, accogliendo in pieno lo spirito dell'estensione dei compiti della fisiognomica proposto da Goethe nei suoi *Beiträge* ai *Fragmente* di Lavater, Sander ritrae nelle sue fotografie non solo i volti ma anche le posture dei corpi, il vestiario, gli ambienti, gli strumenti di lavoro. Il suo obiettivo era quello di mostrare come tutte queste componenti dell'"esterno" dell'uomo non fossero qualcosa di individuale e irriducibile, ma bensì il risultato di una lenta opera di uniformazione e di omologazione da parte della società.

Come leggiamo nella radioconferenza sulla fotografia come "linguaggio universale", Sander riteneva che gli individui avessero una natura essenzialmente *sociale*, in quanto è la società a plasmarli e a dar loro le fattezze esteriori visibili. Il loro carattere non dipende in modo deterministico e inalterabile dai tratti somatici dei loro volti, né dalla loro appartenenza razziale: dipende piuttosto dall'ambiente in cui si formano, dalla posizione sociale che vanno a occupare, dallo *stile* che questa posizione introduce nelle loro espressioni somatiche, nel loro modo di vestire, nel loro comportamento: tutti fenomeni che la fotografia avrebbe dovuto saper registrare per produrre un ritratto fisiognomico oggettivo dei tipi sociali fondamentali.

Sander non era il solo ad attribuire alla fotografia uno spiccato potenziale fisiognomico, vale a dire una spiccata capacità di registrare i caratteri espressivi del volto e di tutto quell'"esterno" dell'individuo a partire da cui sarebbe stato possibile dedurne il carattere. Negli stessi anni Venti e Trenta in cui prende forma *Menschen des 20. Jahrhunderts*, alla stessa fotografia e al cinema viene attribuito un potere fisiognomico da parte di teorici come Balázs e Benjamin. Due autori la cui concezione della fisiognomica si estende al di là dei limiti del volto per prendere in considerazione, *qua vultus*, l'intero mondo fenomenico.

Nel suo *Der sichtbare Mensch* (1924), in particolare, Balázs aveva presentato la cinepresa come sede di uno sguardo fisiognomico capace di cogliere "la fisionomia (*Die Physiognomie*)" [Balázs 2001, p. 53], "il volto delle cose (*Das Gesicht der Dinge*)" – [Balázs 2001, pp. 59 ss.]. Uno sguardo che, sebbene mediato dalla tecnologia, sapeva far propria quella che Balázs considerava, kantianamente, come una delle forme *a priori* della sensibilità umana:

tutte le cose esercitano su di noi, che noi ne siamo consapevoli o no, un'impressione fisionomica. Tutte e sempre. Così come lo spazio e il tempo sono categorie della nostra percezione, e quindi non possono mai essere eliminate dal nostro modo di esperire il mondo, allo stesso modo il fisionomico è presente in ogni fenomeno. È una categoria (*Kategorie*) necessaria della nostra percezione [Balázs 2001, p. 70].

Secondo Balázs, in altre parole, le cose si danno fenomenicamente non solo disposte entro gli ordinamenti dello spazio e del tempo, ma anche con una propria fisionomia individuale. La possibilità di leggere nella superficie del volto l'espressione visibile di un carattere unico e irriducibile non è una proprietà solo del volto *umano*, ma di tutte le cose, di tutte le apparizioni fenomeniche. Ed è proprio questo *a priori* che struttura il mondo fenomenico – e che Balázs

sembra a volte considerare come un a priori *materiale*, inscritto nelle cose, e non solo soggettivo – che il cinema riesce a cogliere con il proprio sguardo fisiognomico. Questa capacità di captare e restituire sullo schermo la dimensione fisionomica della realtà costituisce per Balázs l'essenza del cinema, lo specifico filmico, la nuova dimensione del visibile che il cinema sa rivelare in contrasto con l'impoverimento sensoriale che affligge lo spirito moderno.

Benjamin, dal canto suo, attribuisce un potere fisiognomico al procedimento dell'ingrandimento fotografico là dove, nella *Piccola storia della fotografia* (1931), introduce il concetto fondamentale di "inconscio ottico", ripreso pochi anni dopo nelle diverse versioni del saggio sull'opera d'arte:

La natura che parla alla macchina fotografica è infatti una natura diversa da quella che parla all'occhio; diversa specialmente per questo, che al posto di uno spazio elaborato consapevolmente dall'uomo, c'è uno spazio elaborato inconsciamente. Se è del tutto usuale che un uomo si renda conto, per esempio, dell'andatura della gente, sia pure all'ingrosso, egli di certo non sa nulla del loro contegno nella frazione di secondo in cui "si allunga il passo". La fotografia, grazie ai suoi strumenti accessori quali il rallentatore e gli ingrandimenti, è in grado di mostrarglielo. La fotografia gli rivela questo inconscio ottico, così come la psicoanalisi fa con l'inconscio pulsionale. Configurazioni strutturali, tessuti cellulari, che la tecnica, la medicina sono abituate a considerare – tutto ciò è originariamente più congeniale alla fotografia che non un paesaggio carico di emozioni o un ritratto tutto spiritualizzato. Nello stesso tempo però, in questo materiale, la fotografia dischiude aspetti fisiognomici, mondi di immagini (*physiognomische Aspekte, Bildwelten*), che abitano il microscopico, avvertibili ma dissimulati abbastanza per trovare un nascondiglio nei sogni a occhi aperti, e ora, diventati grandi e formulabili come sono, capaci di rivelare come la differenza tra tecnica e magia sia una variabile storica [BENJAMIN [1931] 2012, p.230].

Ampliando il campo del visibile verso dimensioni prima confinate nel dominio del magico e dell'occulto, la fotografia contribuiva secondo Benjamin a quella "grande revisione dell'inventario percettivo (*jene grosse Überprüfung des Wahrnehmungsinventars*)" che avrebbe in futuro cambiato "in modo imprevedibile [...] la nostra immagine del mondo (*Weltbild*)" [BENJAMIN [1928] 2012, p. 219]. Una trasformazione delle coordinate dell'esperienza sensibile, un "training di ordine complesso" del sensorio [BENJAMIN [1939] 2012, p. 183], a cui stavano in realtà contribuendo tutti i media moderni: oltre alla fotografia, il cinema, il telefono, la radio... tutti protagonisti di un processo di esercizio ed educazione dei sensi in cui secondo Benjamin si iscriveva anche l'"atlante su cui esercitarsi" di Sander.

4. La fisiognomica e il progetto di una educazione dello sguardo: Döblin, Benjamin, Sander, e il procedimento del *tipaž* nel cinema sovietico

Commentando nella *Piccola storia della fotografia*, nel 1931, le fotografie di Sander pubblicate in *Anlitz der Zeit*, uscito nel 1929, Benjamin aveva ben presente quanto affermato da Alfred Döblin nella sua introduzione al volume fotografico sul "volto del tempo" [DÖBLIN [1929] 2003]. Reduce dal grande successo di *Berlin Alexanderplatz*, uscito anch'esso nel 1929, Döblin presenta la fisiognomica sociale di Sander con delle parole che verranno riprese esplicitamente da Benjamin. Parla dell'azione di "livellamento" (*Abflachung*) degli individui – "l'uniformazione, la soppressione delle differenze personali e private" [DÖBLIN [1929] 2003, p. 7] – provocato dalla vita in società, dall'appartenenza a una classe sociale, dal livello di educazione e di cultura. Secondo Döblin, sono diversi i fattori biologici, ambientali, sociali e culturali che "modellano un essere umano": "il cibo che mangia, l'aria e la luce in cui si muove, il lavoro che svolge o che non svolge, l'ideologia propria della sua classe sociale" [DÖBLIN [1929] 2003, p. 14]. Posto di fronte a questa forma di livellamento – analogo a quello provocato dalla morte, che gradualmente annulla ogni tratto individuale dei volti "con una gigantesca *retouche*" (*eine massive Retusche*) [DÖBLIN [1929] 2003, p. 9] – un fotografo secondo Döblin può assumere tre diversi atteggiamenti, ognuno dei quali definisce tre diversi gruppi di fotografi.

Vi sono innanzitutto coloro che ritraggono i volti con un intento esplicitamente artistico: si interessano unicamente alla resa estetica delle loro immagini e le sottopongono al giudizio estetico dello spettatore, con il risultato, però, che le loro fotografie "non ci insegnano nulla né su di noi, né sull'uomo" in generale [DÖBLIN [1929] 2003, p. 12]. Vi sono poi quei fotografi che Döblin definisce "nominalisti", facendo riferimento alla disputa medievale tra nominalisti e

realisti: sono fotografi che credono solo nell'esistenza degli individui e non degli "universali", vale a dire dei gruppi sociali, delle collettività di cui gli individui fanno parte, e che cercano quindi di cogliere con le loro immagini tutti i tratti individuali con il massimo di precisione e di somiglianza. Sono dei "fotografi della somiglianza" (*Ähnlichkeitsphotographen*) [DÖBLIN [1929] 2003, p. 13], la cui attività ha però delle finalità prevalentemente commerciali. Infine, vi sono quei fotografi che possono essere considerati come dei "realisti", in quanto credono innanzitutto nell'esistenza reale di concetti e categorie "universali", capaci di contenere al proprio interno delle molteplicità di individui. Nelle loro fotografie, non cercano di cogliere ciò che distingue gli individui gli uni dagli altri, ma piuttosto ciò che li accomuna, ciò che ne testimonia l'appartenenza a un qualche raggruppamento sociale sovra-individuale. Cercano di mostrare nelle loro immagini quello "stupefacente livellamento dei volti" (*jene erstaunliche Abflachung der Gesichter*) [DÖBLIN [1929] 2003, p. 10] operato dalla società, dalle classi, dai diversi livelli culturali.

A questo terzo gruppo, secondo Döblin, appartiene Sander con il suo progetto *Menschen des 20. Jahrhunderts*. Un progetto che presenta "una sorta di storia culturale (*eine Art Kulturgeschichte*), o meglio una sociologia, degli ultimi trent'anni" [DÖBLIN [1929] 2003, p. 13]. Di questo studio Döblin esalta l'oggettività e la scientificità, ottenuta mediante il ricorso a una "fotografia comparata" (*vergleichende Photographie*) (p. 14), che entra in azione solo dopo un lavoro preliminare di confronto tra i soggetti da rappresentare, e che presenta al pubblico delle serie di fotografie ordinate in gruppi che favoriscono ulteriormente questo confronto:

Così come esiste una anatomia comparata, che favorisce la nostra comprensione della natura e della storia degli organi, allo stesso modo [Sander] ci propone una *fotografia comparata* con la quale si è collocato in una prospettiva scientifica che va al di là di quella dei fotografi del dettaglio (*der Detailphotographen*). Sta a noi leggere queste immagini – la loro raccolta costituisce un materiale straordinario per lo studio della storia culturale, sociale ed economica degli ultimi trent'anni [DÖBLIN [1929] 2003, pp. 13-14].

Tramite la disposizione in gruppi e sottogruppi delle serie di fotografie, attraverso un uso accorto del montaggio, Sander ci consente di considerare con uno sguardo *sinottico* l'articolazione sociale della Germania weimariana, i "tipi" (*Typen*) [DÖBLIN [1929] 2003, p. 14] che la compongono, nella loro continua trasformazione all'interno di una società attraversata da un continuo "rivolgimento" (*Umwälzung*) [DÖBLIN [1929] 2003, p. 15]. Osservandole singolarmente e nella loro disposizione in serie, "impariamo con un semplice sguardo più di quanto impareremmo da resoconti di ampio respiro o da denunce ricche di accuse" [DÖBLIN [1929] 2003, p. 14]. "Chi guarda, verrà presto istruito (*belehrt*), meglio che da saggi o teorie, sugli altri e su se stesso" [DÖBLIN [1929] 2003, p. 15].

Döblin insiste esplicitamente su questo aspetto *istruttivo ed educativo* dell'opera di Sander, un'opera che, proprio come Benjamin nella Piccola storia della fotografia, considera come un potenziale oggetto di esercizio. Espressione compiuta di una vera e propria fisiognomica sociale elaborata tramite il potere documentale ed euristico della fotografia, le immagini di Sander rendono possibile secondo Döblin "un ampliamento del nostro campo visivo" (*Erweiterung unseres Gesichtsfeldes*) e si propongono come uno "straordinario materiale didattico" (*ein herrliches Lehrmaterial*) [DÖBLIN [1929] 2003, p. 12].

Sin dalle sue origini nell'opera di Lavater, la fisiognomica moderna ha sempre avuto come obiettivo quello di un'educazione dello sguardo, strettamente connessa con il ricorso a nuove tecniche di rappresentazione del volto. In Lavater, si trattava di imparare a interpretare il carattere, l'interno dell'individuo, a partire dalle fattezze *esterne* del volto, registrate in modo statico dalla *silhouette*. Nella Germania weimariana degli anni Venti e Trenta, questo stesso obiettivo di un'educazione dello sguardo era stato fatto proprio dalla fisiognomica razziale di Günther e Clauss, i cui libri fanno ricorso continuamente all'ausilio di tavole fotografiche che sarebbero poi diventate parte di un ampio programma didattico di educazione al riconoscimento razziale promosso dal regime nazista [GRAY 2004, pp. 254-272].

Commentando l'opera di Sander, sia Döblin che Benjamin insistono sul suo potenziale istruttivo ed educativo, ma lo fanno in senso opposto a quelli degli esponenti della fisiognomica razziale.

Per entrambi, il valore di *Menschen des 20. Jahrhunderts* non stava affatto nel consentire di riconoscere, tramite l'immagine fotografica, un'appartenenza razziale iscritta in modo permanente nei tratti del volto. Piuttosto, si trattava di cogliere tutti quegli aspetti dell'*esterno* dell'uomo – sguardi, espressioni del volto, posture corporee, abiti, pose, ambienti, strumenti di lavoro – che ne testimoniassero la collocazione *sociale*, ben diversa dall'appartenenza *razziale* in quanto non data a priori e non immutabile, bensì soggetta alla continuazione di una società in perenne rivolgimento.

Per Döblin, la “fotografia comparata” di Sander aveva il merito di contribuire a una generica “conoscenza di sé e degli altri” [DÖBLIN [1929] 2003, p. 15], mentre per Benjamin essa aveva un'esplicita valenza politica in un periodo segnato dall'attesa di imminenti “mutamenti di potere”: “Che si venga da destra oppure da sinistra, bisognerà abituarsi a essere guardati in faccia per sapere donde veniamo. Dal canto proprio bisognerà abituarsi a guardare in faccia gli altri per lo stesso scopo” [BENJAMIN [1931] 2012, p. 240].

In questo contesto, l'opera di Sander poteva svolgere per Benjamin un ruolo analogo a quello che nel corso degli anni Venti aveva esercitato il procedimento del *tipaž* nel cinema sovietico: quella capacità di scegliere attori professionisti o non professionisti che avessero dei volti *esemplari, tipici*, da cui dedurre in modo immediato la collocazione sociale e politica dei personaggi da essi interpretati. “Per la prima volta, dopo decenni – scrive Benjamin nella *Piccola storia della fotografia* – soltanto i lungometraggi a soggetto dei russi fornirono l'occasione di far comparire davanti alla cinepresa uomini che non avrebbero saputo che farsene della loro fotografia. E istantaneamente il volto umano ricomparve sulla lastra con un significato nuovo, enorme” [BENJAMIN [1931] 2012, p. 238]. Un uso politico dell'espressività del volto che per Benjamin si inseriva in quel massiccio progetto di educazione delle masse di cui il cinema sovietico stava dando un contributo fondamentale. Già nel 1927, in un saggio scritto subito dopo il ritorno dal suo soggiorno a Mosca con il titolo *Sulla situazione dell'arte cinematografica in Russia*, Benjamin aveva individuato nel cinema uno degli strumenti con cui venivano condotto “uno dei più grandiosi esperimenti di psicologia dei popoli [...] nell'immenso laboratorio russo” [BENJAMIN [1931] 2012, p. 259]. Parte integrante di questo grandioso esperimento di “psicologia dei popoli” era proprio la riscoperta dell'espressività del volto, più che mai evidente nella “poderosa galleria di fisionomie di un Ejzenštejn o di un Pudovkin” [BENJAMIN [1931] 2012, p. 239].

Dei due registi sovietici, il primo, in particolare, Ejzenštejn, aveva fatto ricorso al procedimento del *tipaž* in tutti i suoi film degli anni Venti: da *Sciopero* (1924) a *La corazzata Potëmkin* (1925), da *Ottobre* (1928) a *La linea generale* (iniziato nel 1926, ma uscito solo nel 1929 con il titolo *Il vecchio e il nuovo*). In tutti questi film, operai, contadini kolkhoziani e bolscevichi da un lato, esponenti dell'esercito zarista, borghesi e contadini kulaki, ostili alla collettivizzazione delle campagne, dall'altro, avevano sempre delle fisionomie fortemente caratterizzate, in modo da render possibile anche al pubblico meno istruito individuare immediatamente l'appartenenza politica di ognuno dei personaggi.

Quando ormai la grande stagione del cinema sovietico degli anni ‘Venti si era chiusa ed era stata messa esplicitamente sotto accusa dalla nuova estetica del Realismo socialista, nel 1935, nel testo della sua relazione alla Conferenza pansovietica dei lavoratori nel campo della cinematografia intitolata *La forma cinematografica: problemi nuovi*, Ejzenštejn ritornerà sul procedimento del *tipaž* mettendolo esplicitamente in relazione con la tradizione della fisiognomica. Quest'ultima viene presentata da Ejzenštejn come una di quelle “teorie e punti di vista, che, in una data epoca storica, costituiscono l'espressione della conoscenza scientifica, [mentre] in un'epoca seguente decadono come scienza, pur continuando ad essere possibili e ammissibili sul piano dell'arte e delle immagini” (Ejzenštejn [1935] 2003, p.134). Così come la mitologia o l'idealismo hegeliano, anche la fisiognomica secondo Ejzenštejn aveva perso gradualmente ogni funzione *conoscitiva*, acquisendo però una funzione *espressiva* nel campo delle arti:

Passiamo ora a un altro campo, alla «fisiognomonia» di Lavater, considerata ai suoi tempi un sistema scientifico

obiettivo. Ma la fisiognomonia oggi non è più considerata una scienza. Già Hegel si faceva gioco di Lavater, anche se Goethe continuava a collaborare, sia pure anonimamente, con lui (a Goethe va attribuita, per esempio, la paternità di uno studio fisiognomico della testa di Bruto). Noi non attribuiamo alla fisiognomonia nessun valore scientifico obiettivo, ma non appena, nel corso della rappresentazione completa d'un personaggio che incarna un certo tipo, cerchiamo le caratteristiche esterne d'un volto, immediatamente ci mettiamo a usare le fisionomie esattamente come faceva Lavater. Lo facciamo perché in un caso simile è per noi importante creare in primo luogo un'impressione, l'impressione soggettiva dell'osservatore, non il coordinamento obiettivo di segno ed essenza che costituiscono effettivamente il carattere. In altre parole, il punto di vista stimato scientificamente da Lavater viene da noi «sfruttato» nelle arti, quando occorre, sul piano delle immagini (Ivi, p.135).

Collegando l'opera di Sander a quel procedimento del *tipaž* in cui registi sovietici come Ėjzenštejn vedevano una nuova formulazione dei compiti della fisiognomica, Benjamin sottolinea il potenziale politico di “un atlante su cui esercitarsi” come *Menschen des 20. Jahrhunderts*. Un atlante radicalmente diverso da quelli elaborati dagli esponenti della fisiognomica razziale, sebbene condividesse con essi il progetto di una educazione dello sguardo. Questa educazione, però, non aveva in Sander come obiettivo il riconoscimento antropometrico (Günther) e psicologico (Clauss) dei tratti *razziali* degli individui, ma piuttosto la classificazione in un numero ristretto di tipi sociali fondamentali, in un contesto, la Germania degli anni della Repubblica di Weimar, caratterizzato da un senso di confusione sociale e da un crescente bisogno di orientamento. La risposta a questo bisogno di orientamento venne trovata negli anni '20 in una fisiognomica concepita come *esercizio dello sguardo* a cui si applicavano sia coloro che venivano “da destra” che coloro che venivano “da sinistra”, attribuendo entrambi all'immagine fotografica e al montaggio un fondamentale valore euristico e politico.

English abstract

In his *Little History of Photography* (1931) Walter Benjamin describes August Sander's book *Antlitz der Zeit* (*The Face of Time*) (1929), the first public presentation of his project *Menschen des 20. Jahrhunderts* (*Men of the 20th Century*), as “a training atlas” (*ein Uebungsatlas*). According to Benjamin, such an atlas could have played a crucial political role in an age in which “whether one is of the Left or the Right, one will have to get used to being looked at in terms of one's provenance. And one will have to look at others the same way”.

The present essay is dedicated to an interpretation of Benjamin's words. In its first part, it presents the structure of Sander's project *Menschen des 20. Jahrhunderts*, in order to explain how, according to its author, it had the aim of producing a “photographic”, “physiognomic portrait” of German society during the period of the Weimar Republic. The second part is dedicated to locating Sander's project within the wider “physiognomic paradigm” that, having its roots in the writings of Lavater and Goethe at the end of the 18th century, runs through the German culture of the 1920s and 1930s, in particular in the writings of very different authors such as Ludwig Klages, Ernst Kretschmer, Oswald Spengler, Rudolf Kassner, Bela Balazs, Walter Benjamin, as well as the “racial (and racist) physiognomy” developed by authors such as Hans F. K. Guenther and Ludwig Ferdinand Clauss. The third part is dedicated to an analysis of the link between physiognomy and technical forms of representation of the human face, from Lavater's *silhouettes* to Sander's photographs. The fourth part, finally, goes back to Benjamin's words on Sander in *The Little History of Photography*, in order to investigate the nexus between photography and the project of a “political education of the gaze” in Benjamin's writings.

Riferimenti bibliografici

BALÁZS 2001

B. Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, mit einem Nachwort von H.H. Diederichs und zeitgenössischen Rezensionen von R. Musil, A. Kraszina-Krausz, S. Kracauer und E. Kästner, Frankfurt a. M. 2001

BENJAMIN [1927] 2012

W. Benjamin, *Sulla situazione dell'arte cinematografica in Russia* [1927], in Id., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Torino 2012, pp. 256-260.

BENJAMIN [1928] 2012

W. Benjamin, *Novità sui fiori* [1928], in *Aura e choc*, pp. 221-224.

BENJAMIN [1931] 2012

W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia* [1931], in *Aura e choc*, pp. 225-244.

BENJAMIN [1932] 2012

W. Benjamin, *Hashish a Marsiglia* [1932], in *Aura e choc*, pp.334-344.

BENJAMIN [1935-36] 2012

W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* [prima versione dattiloscritta, 1935-36], in *Aura e choc*, pp. 17-49.

BENJAMIN [1939] 2012

W. Benjamin, *Su alcuni motivi in Baudelaire* [1939], in *Aura e choc*, pp. 163-204.

DIDI-HUBERMAN 2011

G. Didi-Huberman, *Atlas. Como llevar el mundo a cuestas?*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid – ZKM Center for Art and Media, Karlsruhe – Phoenix Art Stiftung Falckenberg, Hamburg 2011.

DIDI-HUBERMAN 2011

G. Didi-Huberman, *L'oeil de l'histoire: Tome 3. Atlas, ou le gai savoir inquiet*, Paris 2011

DÖBLIN [1929] 2003

A. Döblin, *Von Gesichtern, Bildern und ihrer Wahrheit*, in A. Sander, *Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts* (1929), mit einer Einleitung von Alfred Döblin, Schirmer/Mosel, München – Photographische Sammlung / SK Stiftung Kultur, Köln 2003, pp.7-15

ĖJZENŠTEJN [1935] 2003

S.M. Ėjzenštejn, *La forma cinematografica: problemi nuovi* [1935], in Id., *La forma cinematografica*, Introduzione di M. Vallora, Torino 2003, pp. 130-157.

GOETHE [1833] 1996

J.W. Goethe, *Massime e riflessioni*, a cura di P. Chiarini, Roma 1996.

GRAY 2004

R.T. Gray, *About Face. German Physiognomic Thought from Lavater to Auschwitz*, Detroit 2004.

GURISATTI 2006

G. Gurisatti, *Dizionario fisiognomico. Il volto, le forme, l'espressione*, Macerata 2006.

KASSNER 1938

R. Kassner, *Anschauung und Beobachtung. Zur vierten Dimension*, Berlin 1938.

LAVATER [1775-1778] 1989

J.K. Lavater, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* [1775-1778], tr. it. *Frammenti di fisiognomica per promuovere la conoscenza e l'amore dell'uomo*, a cura di M. de Pasquale, introduzione di G. Celli, Roma-Napoli 1989.

LANGE, 2001

S. Lange, G. Conrath-Scholl, *August Sander: Hommes du XXe siècle – Un concept en évolution*, in A. Sander, *Hommes du XXe siècle. Analyse de l'oeuvre*, ed. Die Photographische Sammlung / SK Stiftung Kultur, Köln, Conception de Susanne Lange / Gabriele Conrath-Scholl, Paris 2001, pp. 12-43.

LUGON [1919-1939] 1997

O. Lugon, *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes* [1919-1939], Nîmes 1997.

LUGON [1920-1945] 2001

O. Lugon, *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans* [1920-1945], Paris 2001.

LUGON 2001

O. Lugon, *August Sander et l'avant-garde. Panorama des tendances photographiques des années vingt et trente*, in A. Sander, *Hommes du XXe siècle. Analyse de l'oeuvre*, ed. Die Photographische Sammlung / SK Stiftung Kultur, Köln, Conception de Susanne Lange / Gabriele Conrath-Scholl, Paris 2001, pp. 78-86.

SANDER [1927] 1997

A. Sander, *Mein Bekenntnis zur Photographie. Menschen des 20. Jahrhunderts* [1927], tr. fr. *Ma profession de foi envers la photographie. Les Hommes du XXe siècle*, in O. Lugon, *La Photographie en Allemagne*, 1997, pp. 187-188.

SANDER [1929] 2003

A. Sander, *Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts* [1929], mit einer Einleitung von Alfred Döblin, Schirmer/Mosel, München – Photographische Sammlung / SK Stiftung Kultur, Köln 2003.

SANDER 2001

A. Sander, *Hommes du XXe siècle. Analyse de l'oeuvre*, ed. par Die Photographische Sammlung / SK Stiftung Kultur, Köln, Conception de Susanne Lange, Gabriele Conrath-Scholl, Paris 2001.

SANDER 2010

A. Sander, *Menschen des 20. Jahrhunderts. Die Gesamtausgabe in einem Band*, München 2010.

ANGELA VETTESE

Mostri e prototipi nel catalogo di Stefano Arienti

Stefano Arienti (Mantova 1961) appartiene a una generazione di artisti visivi che è stata affascinata dal tema della tassonomia, concentrandosi su una catalogazione che ha cercato, peraltro, sistemi ribelli rispetto a quelli canonici. Un corrispettivo americano, soprattutto per l'attenzione a un approccio naturalistico, è quello del suo coetaneo Mark Dion che ha lavorato smontando e rimontando la sistemazione di musei scientifici e di giacimenti archeologici. I pregressi vanno cercati nell'opera di artisti molto diversi, da Gehrard Richter ad Hanne Darboven, Roman Opalka, Marcel Broodthaers e persino il gruppo pop con Andy Warhol e la sua archeologia dell'immagine mediatica. In generale tutti coloro che sono rimasti orfani di una filosofia della storia progressiva – che si trattasse della città di Dio di Agostino o del comunismo marxiano – hanno goduto dagli anni ottanta di un fertile 'mal d'archivio' dove l'archivio, appunto, con la sua idea di sequenza e ripetizione, ha sostituito quello scheletro evolutivo della storia che la fine delle ideologie ha sminuzzato, e che l'avvento dei fondamentalismi religiosi ha fatto avvertire come pericoloso.

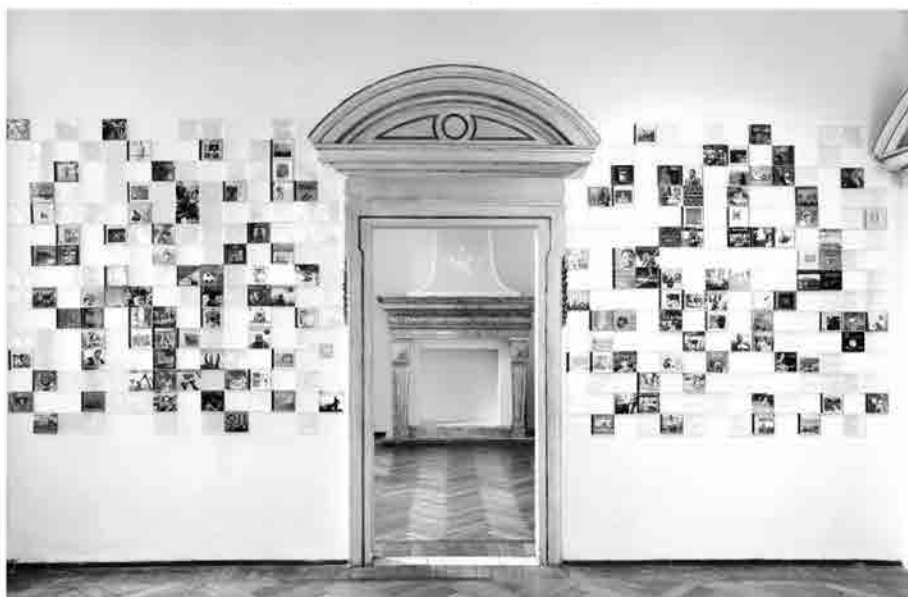
Arienti è stato studente di Agraria negli stessi anni in cui seguiva i corsi di Corrado Levi ad Architettura, dove scopriva grazie a questi l'immaginario popolare urbano e la sua fenomenologia: già dall'epoca dei suoi studi mettere in ordine le cose e studiare la serialità degli eventi, delle immagini, delle vicende vitali, si è dipanato sui due fronti della natura e delle comunità umane. Ha redatto una tesi di laurea sperimentale in Agraria su di un *virus* della vite, ribadendo e consolidando un'attitudine ordinativa.

Un aspetto continuo del suo lavoro sta nel cercare nuovi territori da dissodare nel senso della conoscenza. La sua concezione del sapere si direbbe cumulativa e basata su di un impulso enciclopedico, che si lascia affascinare più dalla viva materia che dalla teoria. I problemi rilevanti sembrano essere quelli che toccano il prima e il dopo, il come e il perché. Non è appassionato di teorie sociologiche o filosofiche, quanto dalla maniera in cui procedono i fenomeni vitali. Anche le manifestazioni delle dinamiche collettive e umane in genere vengono riportate alla maniera in cui la natura tutta, nei suoi differenti aspetti ma nel suo modo di funzionare unitario, si comporta quando fa nascere o morire una sua tipologia o dispositivo. Le forme sembrano avere un *iter* che si incarna in tempi più o meno lunghi, spesso molto dilatati o comunque difficilmente osservabili dal punto di vista limitato della durata di una vita umana. In questo senso possiamo utilizzare nel leggere la sua opera i concetti portanti di "vita delle forme" (da Henri Focillon), di "sequenza formale" [KUBLER [1972] 1989], di "continuità e variazione nel significato delle immagini" [SAXL [1947] 2002].

Ciò che questi autori hanno detto riguardo all'arte e ai manufatti, però, Arienti lo trasferisce anche in un ambito che è quello frequentato da Stephen Jay Gould e da altri teorici della biologia, secondo cui gli alberi o le formiche non si trovano sotto la specie uomo ma a fianco e forse anche sopra di questa per capacità di resistere al tempo e moltiplicarsi in termini quantitativi. Perché la forma di vita di un mammut diventi obsoleta è necessario il tempo lungo di un cambiamento climatico e della nascita di condizioni naturali diverse e ostili. Se osserviamo i prodotti umani, i tempi tendono ad abbreviarsi. Produciamo cose che ci sono utili utilizzando le tecnologie che possediamo, e il ritmo con cui le tipologie di immagini o di oggetti passano la mano riflette quello con cui produciamo nuove soluzioni in termini di materia e di funzionamento.

Un esempio: la musica. L'uomo ha sempre cercato di riprodurla, dotandosi abbastanza presto di

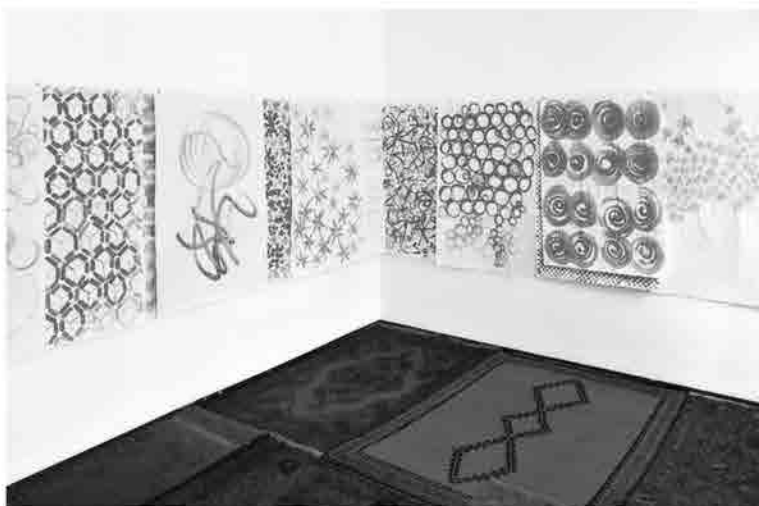
spartiti e notazioni. Con i nuovi sistemi di riproduzione, è stato possibile registrarla su rulli bucati per organetti, su nastri magnetici, su dischi di materiali svariati fino al vinile e alla plastica. I tempi di permanenza delle diverse modalità di riproduzione sono diventati sempre più brevi e il CD ha avuto una vitalità commerciale meno che trentennale. La soluzione al problema del riprodurre musica in modo meccanico sta ora in tracce che si scaricano dalla rete. Raramente i fenomeni vitali compaiono in un solo esemplare. Nel caso della natura chiameremmo una tale occorrenza mostro o fenomeno; nel caso della tecnologia lo definiremmo prototipo. Di solito sia la natura che la tecnica danno luogo a moltissimi esemplari dello stesso genere, come se si trattasse di molti modi di esistere di uno stesso *eidos* platonico, ciascuno dei quali tende a mettere a punto il progetto iniziale. Così si possono raccogliere centinaia di margherite o centinaia di CD, ciascuna/o uguale e diverso/a dagli altri esemplari.



La natura così come l'evoluzione dell'uomo vivono della morte. Se non ci fosse questo metodico spazzare via il passato non ci sarebbe spazio per nuove forme, anche se nuovo non significa, per Arienti, necessariamente migliore. Dunque la storia corre lungo binari crudeli, che l'artista ha mostrato vent'anni fa nella sua serie di diapositive dedicate alle bestie morte, oppure vive di momenti attesi e cercati, come una festa di nozze, che si consumano in un giorno: tra le sue opere una raccolta in apparenza gioiosa ma in effetti drammatica sui fogli con cui gli "oggi sposi" orientano i propri ospiti verso il luogo di una festa tanto attesa e personalizzata quanto effimera e simile a tutte le feste di matrimonio.

L'uomo usa la ripetizione dell'identico in quasi tutte le sue manifestazioni vitali. Ogni tradizione e ogni cultura rappresenta questo fenomeno. La decorazione, con la sua interna ripetizione di motivi, è uno dei campi in cui questa tendenza si esplica più gioiosamente e con meno limiti. Il modo in cui certi motivi si rincorrono in un tappeto persiano, in un foglio dipinto quasi macchinamente, in una serie di ceramiche, in un novero di copertine di libri – tutti supporti che Arienti ha usato, manipolato, torturato nel suo operare – è un ambito nel quale l'uomo ripete ciò che sta alla base della costruzione degli organismi naturali: l'atomo, la molecola, la cellula, il tessuto, sono composizioni progressivamente più complesse che partono da elementi semplici. La decorazione ripropone una dinamica simile, agisce torturando e quindi anche variando il modello di provenienza, adattandolo continuamente a un nuovo gusto o a una nuova comunità di riferimento; quasi lascia da parte il pensiero razionale o progettuale, diversamente da pratiche meno meccaniche quali l'esecuzione, per esempio, di un ritratto o di

un edificio.



L'opera di Arienti assume quindi su di sé un'attenzione per la catalogazione non solo di ciò che appare come il ritratto di un presente continuo e tutto, appunto, compresente, ma come l'esplicazione del cambiamento dello stesso modello a opera di desideri involontari, di spinte inconsapevoli, di adattamenti inevitabili. Classificare e fare un atlante di forme, nelle sue mani, significa fare un atlante di tempi e di luoghi, rendendo conto di come un archetipo si declini per opera di una persona – lui – che agisce su di una declinazione precedente – quella delle diverse civiltà e dei prodotti che queste ci hanno proposto, o anche delle diverse manifestazioni della natura nei luoghi e nei tempi in cui la natura ha maturato se stessa. Il segno primo del suo lavoro sta proprio in questi tre passi: 1) avere considerato natura e civiltà come meccanismi produttori di forme assai più simili nel loro funzionamento di quanto si sia disposti ad ammettere solitamente. 2) avere interpretato la necessità di catalogare tutte queste forme secondo un criterio simile e non due criteri separati. 3) avere ammesso la relazione tra soggetto che osserva e atlante, creando il proprio personale catalogo di deformazioni del tipo e quindi, anche, il proprio personale mondo di mostri o prototipi.

English abstract

The work of Stefano Arienti (Mantua 1961) creates atlases with different kinds of materials, from cartoons to carpets and posters; images and objects are presented in paratactic, cold, and analytical sequences. After his studies in Biology and Natural Sciences, the artist has developed a taxonomic attitude that he eventually applied to those different kind of entities. Among his last series, for example, the CD records, a kind of technological tool that is quickly becoming obsolete. He collected hundreds of them in different parts of the world, witnessing the existence of different cultures, their diversity and their relationships. Hanged on a wall in a mosaic-like shape, they may seam cells of a unique body or members of one family. Through the form of the atlas, once again Arienti shows a cycle of rise, lively transformation and decadence.

Riferimenti bibliografici

GOULD 1999

S. J. Gould, *Gli alberi non crescono fino in cielo*, Milano 1999

KUBLER [1972] 1989

G. Kubler, *La forma del tempo*, Torino 1989

SAXL [1947] 2000

F. Saxl, *Continuità e variazione nel significato delle immagini*, in *La storia delle immagini*, Roma Bari 2000, pgg. 3-14

VETTESE 1996

A. Vettese, *Stefano Arienti*, Milano 1996

MATTEO ZADRA

Alcuni temi iconografici in *Roma città aperta* di Roberto Rossellini

Roma città aperta segna l'ingresso del cinema in un nuovo territorio, uno spostamento che introduce nuove regole nella rappresentazione e nella costruzione di un racconto. Roberto Rossellini comprende la necessità di mettere a fuoco un nuovo sguardo e la traduce in un'inedita interpretazione di quello che il film può offrire come strumento narrativo. Questa ridefinizione, che si dirige verso un drastico ampliamento dei confini tradizionali di quanto viene filmato, nelle intenzioni di Rossellini non può in alcun modo limitarsi a rimanere un movimento autonomo del film: è un'esplorazione che deve contemporaneamente immaginare un proprio pubblico. *Roma città aperta* lancia una sfida continua agli spettatori, invitandoli – anche insistentemente – a assumere una propria posizione e accettare un coinvolgimento radicalmente diverso, senza dubbio più doloroso, rispetto a quello che il cinema tradizionalmente offre in forma di spettacolo.

Questa inedita attenzione che Rossellini dedica alla percezione degli spettatori di *Roma città aperta* si traduce innanzitutto nella composizione di un racconto che alterna repentine oscillazioni tra il registro comico e quello tragico. Questi capovolgimenti emotivi, dove numeri comici perfettamente orchestrati (fig. 1) si alternano a momenti di insostenibile violenza, svolgono in fondo una doppia funzione, sottilmente ambigua: una gag può concedere un istante di leggerezza, alleviando la tensione del racconto, ma funziona anche come invito ad abbassare la guardia, così che nel giro di pochi minuti ci si ritrova ancora più esposti alle immagini di orrore estremo che scandiscono il film.

Parallelamente a questa efficace disposizione di ripide alternanze tra emozioni contrapposte, Rossellini ha intessuto *Roma città aperta* con una complessa trama iconografica che, grazie a un gioco di rimandi interni, struttura in profondità lo sviluppo della vicenda. Inquadrature, pose, situazioni e oggetti ritornano a più riprese da un capo all'altro della pellicola e la frequenza di queste occorrenze contribuisce in modo decisivo a creare la sostanza emotiva e morale del film.



1. La gag di San Rocco / 2. Le calze bucate di Andreina / 3. Marina si sfila le calze

Nei momenti cruciali di *Roma città aperta* ritroviamo ad esempio alcuni oggetti quotidiani, come le calze di tre personaggi femminili: la piccola Andreina, Marina Mari (Maria Michi) e Pina (Anna Magnani). Il ruolo delle calze delle tre donne non si limita a una funzione descrittiva o ambientale ma caratterizza profondamente il personaggio che le indossa. Quelle bucate di Andreina, che vorrebbe unirsi alle missioni di sabotaggio dei giovani ragazzi capeggiati da Romoletto, fanno capolino nella scena in cui Francesco (Francesco Grandjacquet) mette a letto il figlio di Pina, Marcello (Vito Annichiarico). Le vediamo al bordo dell'inquadratura (fig. 2) di un neonato seduto su di un vaso da notte: le calze bucate, per quanto defilate, attirano l'attenzione grazie al giocherellare continuo dei piedi di Andreina e rimandano alla sua condizione di povertà e innocenza. A queste si contrappongono le calze eleganti di Marina Mari nel corso della scena del litigio con il partigiano Giorgio Manfredi (Marcello Pagliero). Marina se le sfila nervosamente (fig. 3) mentre reclama i sacrifici compiuti per guadagnarsi un vuoto

benessere materiale, di cui le calze rappresentano l'emblema, conquistato a scapito della libertà personale: pochi minuti dopo assisteremo alla sua delazione che porterà all'arresto di Giorgio.



4. Il militare in perlustrazione alza lo sguardo / 5. Soggettiva del militare / 6. Il corpo di Pina e Marcello

Ma è soprattutto nel momento emotivamente più celebre e sconvolgente del film, la scena dell'uccisione di Pina mentre insegue la camionetta su cui è stato caricato il suo promesso sposo Francesco, che le calze assumono un ruolo centrale. La sequenza si apre con l'arrivo dei soldati italiani e tedeschi che circondano lo stabile in cui abitano Pina e Francesco e danno disposizioni per l'evacuazione del caseggiato, radunando gli inquilini (unicamente donne e bambini) lungo la strada. La scena del rastrellamento insiste ossessivamente sulle rozze molestie da parte dei soldati dell'esercito tedesco nei confronti delle donne romane. È in questa cornice di incombente violenza sessuale che vediamo un gruppo di militari scendere nei sotterranei del condominio e un soldato affacciarsi da una piccola finestrella collocata esattamente sotto al marciapiede dove sono allineate le donne evacuate. Questo brevissimo inserto si compone di due passaggi: prima ci viene mostrato il militare che si sporge e alza lo sguardo con un sorriso ottuso (fig. 4), quindi vediamo una ripresa soggettiva del suo punto di vista (fig. 5) che osserva, da sotto, le gambe delle donne. È un'inquadratura priva di voyeurismo, come se la soggettiva non coincidesse con lo sguardo lubrico del soldato, restituendoci invece l'immagine agghiacciante di una serie di corpi femminili allineati, indifesi e privi di riconoscibilità.

Un'immagine analoga torna dopo pochissimi minuti per raccontare la morte della protagonista del film, Pina. Se nel precedente caso del soldato la macchina da presa lanciava uno sguardo in verticale verso le gambe delle donne allineate, ora l'inquadratura si colloca raso terra per ritrarre il corpo morto di Pina in mezzo a Via Montecuccoli (fig. 6). Pina viene uccisa nel giorno in cui avrebbe dovuto sposarsi e per questo, a differenza delle precedenti scene, indossa delle calze nere. La sua morte violenta diventa il risvolto dell'oltraggio al pudore perpetrato dai nazifascisti nei confronti delle donne lungo tutto il film. L'immagine delle calze di Pina è l'emblema della crudeltà di un'esecuzione pubblica e brutale.



7. Passi sopra al corpo di Marina / 8. Il corpo di Pina in mezzo alla strada / 9. Padre Piero raccoglie il corpo di Pina

L'iconografia del corpo morto di Pina si contrappone al corpo privo di sensi di Marina Mari, poco prima del finale. Davanti al cadavere di Giorgio, trucidato dai torturatori, Marina cade a terra priva di sensi, realizzando tardivamente le proprie responsabilità. In questo caso la macchina da presa non si abbassa raso terra, come aveva fatto in precedenza con Pina, ma riprende il suo corpo dall'alto (fig. 7), come se venisse calpestato e umiliato dalle scarpe dei presenti che si muovono intorno a lei, completamente indifferenti al suo stato.

Diametralmente opposto è lo sguardo che Rossellini riserva al cadavere di Pina, lontanissimo da ogni figura umana e quasi sospeso nella strada (fig. 8). Chi trova il coraggio di avvicinarsi è

innanzitutto il figlio Marcello e, poco dopo, padre Piero Pellegrini (Aldo Fabrizi), che raccoglie Pina proteggendola dagli sguardi dei presenti (fig. 9). È a questo punto che Rossellini mette in scena una pietà rovesciata (fig. 10), in cui è la figura femminile a essere sorretta da quella maschile. Sarà sempre padre Piero ad assistere l'altro martire del film, Giorgio Manfredi, morto per le torture sopportate senza che gli venisse estorta alcuna confessione. Il primo piano del viso insanguinato e tumefatto di Giorgio (fig. 11) richiama l'immagine di un Cristo flagellato, pochi istanti prima del finale in cui assistiamo alla fucilazione di padre Piero davanti allo sguardo disperato dei ragazzi del suo oratorio.



10. Una pietà inversa / 11. Giorgio Manfredi dopo le torture

English abstract

Roberto Rossellini assigns to the audience of *Roma città aperta* a new role in the movie's reception. He also creates an original iconographic structure through using both references to classical images of christian art (the Piety, the scourged Christ) both everyday objects like stockings, which assume different meanings in reference to different characters.

Bibliografia

BRUNI 2006

D. Bruni, *Roberto Rossellini. Roma città aperta*, Torino 2006

BRUNI 2006

V. Fantuzzi, *Riflessi dell'iconografia religiosa nel film "Roma città aperta" di Roberto Rossellini*, in «La civiltà cattolica», 3489, 1995

ROSSELLINI 1987

R. Rossellini, *Il mio metodo. Scritti e interviste*, a cura di A. Aprà, Venezia 1987



pdf pubblicato da Associazione Culturale Engramma
a cura di Centro studi classicA luav
Venezia • ottobre 2012

www.egramma.it

101

novembre **2012**

ENGRAMMA • IOI • NOVEMBRE 2012
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826-901X

ATLANTE MNEMOSYNE

a cura di Giulia Bordinon, Monica Centanni

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826-901X

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

anna banfi, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli, claudia daniotti, francesca dell'aglio, simona dolari, emma filipponi, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, paolo morachiello, lionello puppi, oliver taplin

this is a peer-reviewed journal

Presentazione

Una nuova edizione online dell'Atlante di Aby Warburg

Editoriale di Engramma n. 101

Giulia Bordignon, Monica Centanni

Con il numero 101 di Engramma inauguriamo la sezione della Rivista dedicata al *Bilderatlas Mnemosyne* di Aby Warburg che contiene l'unica edizione completa dell'Atlante disponibile in rete. Il piano complessivo dell'edizione commentata dell'Atlante, frutto delle ricerche del Centro studi classicA luav, prevede che ogni tavola sia corredata da:

♦ Titolo e presentazione

Un titolo e un breve testo di illustrazione dei contenuti che, in estrema sintesi ma senza tradire la complessità tematica del pannello, forniscano un'informazione di massima sui contenuti.

♦ Appunti di Aby Warburg e collaboratori

Trascrizione ed edizione critica, dagli originali dattiloscritti a cura di Fritz Saxl e Gertrud Bing conservati presso il Warburg Institute Archive di Londra, con nuova traduzione dal tedesco.

♦ Approfondimenti

Saggi interpretativi, letture grafiche, sviluppi di spunti tematici sui singoli pannelli del *Bilderatlas*, o su temi trasversali a diversi pannelli.

♦ Alta Definizione

Riproduzione del pannello ad alta definizione.

♦ Didascalie

Didascalie delle immagini presenti nel pannello, in una nuova edizione critica.

♦ Dettagli

Riproduzione a buona definizione delle singole opere presenti nel pannello.

In questo numero di Engramma pubblichiamo: materiali parziali relativi a tutti i pannelli dell'Atlante (Titolo, presentazione e immagine della tavola; Appunti di Warburg in originale e in traduzione italiana) e i materiali completi relativi a tavola 5 e a tavola 48 (Titolo, presentazione e immagine della tavola; Appunti di Warburg; Approfondimenti; Alta definizione; Didascalie; Dettagli). Gli apparati completi di tutte le tavole del *Bilderatlas* saranno via via pubblicati nella sezione

di Engramma dedicata al *Mnemosyne Atlas*, e ne sarà via via data notizia nel sommario delle edizioni mensili della rivista.

La nuova edizione web dell'Atlante è corredata inoltre da materiali introduttivi sulla vita e l'opera di Aby Warburg, da una presentazione dei contenuti della sezione *Mnemosyne Atlas*, e dalla esplicazione della ratio ermeneutica che ha guidato gli studi su *Mnemosyne*, in particolare in relazione alla suddivisione dei pannelli dell'Atlante per gruppi, a cui abbiamo dato il nome di percorsi.

Pubblichiamo inoltre un aggiornamento della rassegna critica della bibliografia su Aby Warburg e di studi warburghiani, a cura di Alice Barale.

Una prima fase di questo lavoro di ricerca e di pubblicazione dei materiali critici sul *Bilderatlas* è stata compiuta nel 2004, in occasione della *Mostra Mnemosyne Ritrovata*, alla Fondazione Levi di Venezia. I materiali di quel lavoro sono pubblicati in Engramma n. 35. Per una presentazione generale delle ricerche svolte nel 2004 (metodologicamente valida anche per la seconda tappa di edizione commentata del *Bilderatlas Mnemosyne* che si inaugura con il numero 101 della Rivista di Engramma) v. Monica Centanni, *Studiare Mnemosyne, progettando una mostra sull'Atlante*, Engramma n. 35 (luglio 2004).



English version

A new online edition of the Atlas of Aby Warburg

With the 101 issue of Engramma we introduce a section of the journal dedicated to Aby Warburg's *Bilderatlas* – at present the only complete edition of the Atlas available in the web. The overall plan of this commented edition of the Atlas, result of the research conducted by the Centro studi classicA Iuav, provides that each table is accompanied by:

♦ Title and presentation

A title and a text illustrating each plate: shortly but without betraying the complexity of the montage, is provided basic information about its content.

♦ Notes by Aby Warburg and collaborators

Transcription and critical edition, from the original typed manuscripts edited by Fritz Saxl and Gertrud Bing, preserved at the Warburg Institute Archive in London, with a new translation from German.

♦ **Research material**

Interpretative essays, visual readings, developments of thematic ideas on individual plates of the *Bilderatlas*, or on cross-cutting themes in different panels.

♦ **High Definition**

High-quality reproduction of the panel.

♦ **Captions**

Captions of works of arts and images in each plate, in a new critical edition.

♦ **Details**

Good definition reproductions of the individual works presented in the plate.

In this issue of Engramma we publish: material relating to all of the Atlas' plates (Title, presentation and image of the table; Notes by Warburg in German and in Italian translation) and the complete material relating to plate 5 and plate 48 (Title, presentation and image of the table; Notes by Warburg; Captions; High definition plate; Details). The complete apparatuses of all the plates will be progressively published in this section of Engramma dedicated to the *Mnemosyne Atlas*: the updates will be published in the journal's monthly summary.

The new web edition of the Atlas is accompanied by introductory materials on the life and work of Aby Warburg, a presentation of the contents of the section *Mnemosyne Atlas*, and the explanation of the hermeneutics which guided our insight on *Mnemosyne*, particularly in relation to the division of the plates into groups or pathways.

We also publish an update of the critical review of the bibliography on Aby Warburg and warburgian studies, edited by Alice Barale.

A first phase of this work of research and publication of critical material on the *Bilderatlas* was accomplished in 2004, on the occasion of the exhibition "MNHMOΣYNE. Aby Warburg's Atlas", held at the Levi Foundation in Venice. The materials of this work are published in Engramma no. 35. For a general presentation of the research carried out in 2004 (methodologically valid also for this second commented edition of the *Bilderatlas* that opens with Engramma 101) v. Monica Centanni, *Studiare Mnemosyne, progettando una mostra sull'Atlante*, Engramma n. 35 (July 2004).



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
progetto grafico di Silvia Galasso
editing a cura di Silvia Galasso
Venezia • novembre 2012

www.engramma.org

102

dicembre 2012

ENGRAMMA 102 • DICEMBRE 2012
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826-901X

IL CIELO DI SCHIFANOIA

a cura di Marco Bertozzi, Alessandra Pedersoli

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826-901X

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

anna banfi, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli, claudia daniotti, francesca dell'aglio, simona dolari, emma filipponi, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin

COMITATO SCIENTIFICO REDAZIONALE

lorenzo braccesi, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, paolo morachiello, lionello puppi, oliver taplin

this is a peer-reviewed journal

5	Editoriale Marco Bertozzi, Alessandra Pedersoli
7	Schifanoia: il salone dei dipinti perduti Marco Bertozzi
13	Lo Zodiaco del Principe. Diario di Lavoro Maurizio Bonora
20	Mese per mese. Lettura dei registri superiori del Salone dei Mesi di Schifanoia Marco Bertozzi, Alessandra Pedersoli
32	Rimini-Padova-Ferrara. Cicli astrologici del Rinascimento: un aggiornamento bibliografico a cura di Alessandra Pedersoli

Il cielo di Schifanoia

Editoriale di Engramma n. 102

Marco Bertozzi, Alessandra Pedersoli



Ferrara, Palazzo Schifanoia, Salone dei Mesi.

Il numero 102 di Engramma, dedicato al “cielo di Schifanoia,” raccoglie saggi e contributi riguardanti la decorazione del Salone dei Mesi di Palazzo Schifanoia a Ferrara e la complessa storia interpretativa dei soggetti raffigurati nei registri superiori dei comparti dei dodici mesi. Con questo numero celebriamo anche due anniversari: nel 1912 Aby Warburg, in occasione del X Congresso internazionale di Storia dell'Arte di Roma, avanzava per la prima volta l'ipotesi interpretativa della fascia mediana con i tre decani del segno per ciascun mese; nel 1992, nel Salone del Palazzo, Maurizio Bonora allestiva le sue tavole ricostruttive dei cinque registri mediani per i mesi del ciclo perduti. Come lo studioso amburghese in Tavola 27 dell'*Atlante di Mnemosyne* orienta i suoi studi sui registri superiori (il 'cielo' di Schifanoia), anche il cuore delle ricerche sul tema in Engramma sono rivolte all'approfondimento del complesso meccanismo di tradizione dell'antico che ha condotto gli artisti di Borso a tradurre per immagini nel palazzo ferrarese.

Il saggio di Marco Bertozzi introduce al tema, ripercorrendo la storia interpretativa dei decani, mentre il *Diario di lavoro* di Maurizio Bonora ripercorre l'iter metodologico di studio e ricostruzione dei decani. Il complesso lavoro di ricerca e ricostruzione, messo in campo dall'artista ferrarese, si è basato sia sulle fonti

letterarie antiche e coeve al ciclo astrologico, ma anche sulle fonti iconografiche coeve, presenti nello stesso Salone, sia sull'opera degli artisti ferraresi del tempo.

Viene quindi presentato 'Mese per Mese' l'intero ciclo iconografico nei suoi registri superiori – il "cielo di Schifanoia" a cui intitoliamo questo numero monografico – con le divinità in trionfo che sovrintendono al segno zodiacale e i decani, le personificazioni celesti che Warburg aveva ricondotto alla complessa cultura astrologica di Pellegrino Prisciani, ibridatisi nel passaggio dalla cultura egizia a quella romana, da quella araba e alla raffinata e criptica erudizione cortese europea.

Il tema dell'astrologia cortese, che Warburg approfondisce e riprende in alcune tavole dell'*Atlante della memoria*, ha rilevato la necessità di organizzare una Bibliografia ragionata dei contributi più significativi e aggiornati riguardanti i cicli astrologici di Padova (il Salone del Palazzo della Ragione), Rimini (la Cappella dei Pianeti nel Tempio Malatestiano di Rimini) e Ferrara (il salone dei Mesi di Schifanoia), per cui ci è sembrato opportuno inserire nel numero un regesto bibliografico aggiornabile, che possa essere di aiuto agli studiosi. Infine sono presentati i materiali aggiornati per Tavola 27 dell'*Atlante Mnemosyne*, dedicata da Warburg al Cosmo di Schifanoia.

Il numero 102 che Engramma dedica a Schifanoia intende anche richiamare l'attenzione sul difficile momento che l'intera città di Ferrara vive a seguito del sisma che la scorsa primavera ha compromesso gran parte degli edifici storici, compreso Palazzo Schifanoia, a tutt'oggi ancora chiuso al pubblico. I curatori e la redazione di Engramma invitano i propri lettori a contribuire alla campagna di raccolta fondi destinata al restauro e alla messa in sicurezza del Palazzo che ospita anche il Museo, in vista della riapertura nella primavera 2013.

Mediante un versamento mediante bonifico intestato al Comune di Ferrara, indicando nella causale "Palazzo Schifanoia – ricostruzione post sismica" (IBAN: IT 26 K 06155 13015 000003204201), è possibile contribuire per restituire alla città, e ai visitatori e agli studiosi di tutto il mondo, questo prezioso luogo di arte e di memoria.

Schifanoia: il salone dei dipinti perduti

Marco Bertozzi

Alcuni anni fa, Maurizio Bonora venne a trovarmi per espormi il suo progetto di ridare vita ai dipinti scomparsi del Salone dei Mesi di Palazzo Schifanoia. Confesso che la mia piacevole sorpresa per tale iniziativa fu allora accompagnata da non poche perplessità. Com'era possibile ricreare la fascia del più famoso ciclo pittorico del Quattrocento ferrarese, sulla base di pochi e quasi illeggibili frammenti, sia pure appellandosi alla potenza della fantasia e della immaginazione?

Il mio compito fu allora di indicare le fonti (*l'Introductorium in astronomiam di Albumasar*, *Picatrix* e altri compendi astrologici) che più potessero avvicinarsi alle tracce ancora visibili, che Bonora veniva lentamente riscoprendo con grande pazienza ed abilità. A quel punto, indicate le possibili fonti, l'ardua ed appassionante sfida dell'artista consisteva nel ricreare, in piena autonomia, i dipinti scomparsi, attraverso una complessa e delicata operazione. I frammenti rimasti dovevano infatti costituire un vincolo imprescindibile, anche se essi non erano certo sufficienti, da soli, a riportare in vita immagini astrali che il tempo aveva ormai reso esangui o del tutto mute.

Poi, quando infine ebbi modo di vedere riemergere dal tempo gli antichi decani di Schifanoia, la mia impressione fu di trovarmi di fronte ad un risultato che, di per sé, suscitava sorpresa e meraviglia. Altri avranno il compito di valutare la "plausibilità" di questa operazione. A me è toccato in sorte il gradito privilegio di aver visto i primi abbozzi del lavoro e di aver scoperto l'emozione che si può provare entrando nelle segrete stanze in cui l'artista opera le sue alchemiche trasmutazioni.

Ora, non mi resta che riprendere quanto ho già avuto modo di scrivere recentemente, per ribadire (ancora una volta) i motivi che mi hanno indotto a sostenere, con viva convinzione, la possibilità di cogliere il senso profondo del ciclo pittorico di Palazzo Schifanoia proprio attraverso la sua tessitura astrologica. Ritengo quindi opportuno tornare a proporre qualche breve riflessione sulla ormai celebre interpretazione di Aby Warburg, *Arte italiana e astrologia internazionale nel Palazzo Schifanoia di Ferrara* (1912), in cui l'astrologia sembra rappresentare effettivamente la chiave di lettura degli affreschi (Warburg [1912] 1966; Warburg [1912] 2004²; Jaffé [1932] 2004²).

Certo, può essere fuorviante o limitativo considerare Schifanoia solo dal punto di vista astrologico. Ma questo può accadere se l'astrologia viene pensata esclu-

sivamente come un apparato di tecniche usate a scopo, più o meno, divinatorio. Sono convinto che sia più che mai indispensabile guardare all'impianto astrologico di Schifanoia, alla parte giocata dall'astrologia stessa nella ideazione del programma, per non perdere di vista la "centralità" della fascia mediana degli affreschi, abitata dai (non più tanto) misteriosi "decani" che, tre per segno, accompagnano le costellazioni zodiacali.

L'interpretazione di Warburg è ancora fortemente produttiva proprio perché non solo ci costringe a riflettere sul problema delle "fonti" astrologiche di Schifanoia, ma ci proietta anche nel sottosuolo, nel fondo della tecnica astrologica, cioè nella sua "essenza", nella sua richiesta di senso. Tornare sulle tracce di Warburg, non come vuoto e ripetitivo esercizio intellettuale, significa che ancora ci riguarda l'immagine che l'uomo del primo Rinascimento (in un colloquio vivente e ricreativo con la cultura antica) veniva costruendo di se stesso e del posto che occupava nel cosmo. Non s'intende così riproporre un banale e accademico problema di "storia delle idee". Si tratta invece di trovare il modo di accedere a quella "mentalità" che teneva ancora insieme la logica (astronomica) e la magia (astrologica): la memoria delle immagini aveva potentemente contribuito, sebbene in modo ambivalente, alla necessità dell'uomo di orientarsi e di soddisfare il bisogno di dare senso al proprio abitare nel mondo.

È per questo che Warburg apriva il suo saggio su Schifanoia dicendo di essere stato costretto "a scendere nelle regioni semioscure della superstizione astrologica, in un primo tempo assolutamente contro la (sua) inclinazione, inizialmente attratto dalla considerazione di cose più belle", cioè dalla riconquista dell'Olimpo greco, le cui divinità maggiori celebrano il proprio trionfo nella fascia superiore degli affreschi. Fra l'Idea platonica di Giustizia, rappresentata da Pallade-Minerva nella più alta sfera del cielo di Schifanoia, e il mondo della fascia inferiore, dove Borso d'Este la viene saggiamente amministrando, sta il regno dei demoni orientali: non ostacolo, ma necessario *pathos* e tramite per scendere da e salire verso la sfera superiore. I "decani", posti a capo delle "armate celesti", osservano l'intero universo, vigili ed inquietanti custodi di quella "parte" che ciascuno è destinato a rappresentare sulla scena del mondo. Essi non sono, dunque, semplici "unità di calcolo", ma figure di natura divina, in cui si riflettono gli attributi di stelle e costellazioni che si levano e tramontano in una determinata sezione di spazio celeste.

Se vogliamo ancora pensare alle "segrete intenzioni" del programma di Schifanoia, non possiamo che rintracciarne i segni nella tradizione astrologica veicolata dagli *Astronomica* di Manilio (I sec. d.C.), dall'*Introductorium in astronomiam* di Albumasar (composto a Bagdad intorno alla metà del IX sec.) e dal trattato di magia talismanica *Picatrix*. Il poema di Manilio, come ha dimostrato per primo Warburg, è la fonte certa e sicura dello "zodiaco olimpico" di Schifanoia: la peculiarità della

coppia Giove-Cibeles, che è posta a tutela del segno del Leone e del mese di Luglio, ce lo attesta in modo inequivocabile. Inoltre, nel primo decano "indiano" dell'Ariete, così come è descritto nel trattato astrologico di Albumasar, ebbe il destino di imbattersi lo stesso Warburg, ricollegandolo alle "enigmatiche figure di Ferrara così spesso e da tanti anni invano interrogate". Secondo Albumasar, "gli indiani dicono che in questo decano si leva un uomo nero dagli occhi rossi, di alta statura, forte coraggioso e di elevati sentimenti; egli porta un'ampia veste bianca, cinta nel mezzo da una corda; egli è adirato, se ne sta dritto e custodisce e osserva". In questa immagine Warburg identificò (sia pure discutibilmente) l'eroe greco vittorioso, Perseo liberatore di Andromeda. La lotta contro il mostro era l'emblematica rappresentazione del duro patire che l'umanità deve affrontare per liberarsi dai propri eterni fantasmi, dalle proprie oscure ed originarie paure.



Picatrix.

Qualcosa resta ancora da dire su *Picatrix*, la cui influenza a Schifanoia è ormai dimostrabile sia nella fascia mediana che in quella superiore degli affreschi (Bertozzi 1992, 111-121). L'originario manoscritto arabo (*Ghajat al-hakim*, cioè "il fine del saggio") fu composto in terra di Spagna intorno alla metà del secolo XI, venne fatto tradurre in castigliano da Alfonso "el Sabio" nel 1256 e si diffuse in Occidente attraverso una versione latina (*Picatrix Latinus*, cfr. nota bibliografica). Il capitolo dedicato alla descrizione dei trentasei decani fa parte del secondo libro, in cui si parla "delle figure celesti e dei loro effetti in questo mondo". Si tratta della fondamentale illustrazione di quella "scienza delle immagini" con cui si possono disvelare le virtù e i poteri dei talismani. Il libro secondo, che ha il compito di dimostrare come attingere a questa scienza, si apre con il nono aforisma del *Centiloquium* dello pseudo-Tolomeo: "omnia huius mundi celestibus obediunt formis". Infatti, commenta *Picatrix*, tutti i sapienti si trovano d'accordo nel ritenere che ogni cosa dipende dal moto e dagli influssi degli astri: qui risiedono le radici stesse della magia.

La pratica magica costituisce certo il fine, lo scopo del saggio, ma in quanto è il risultato di un duro percorso speculativo: il filosofo-mago, per intervenire attivamente sulla realtà, deve prima avere raggiunto una conoscenza totale e completa del mondo e dei segreti rapporti di "simpatia" che regolano il fluire della vita nell'intero universo. La conoscenza filosofico-scientifica giustifica quindi l'intervento operativo ed autorizza l'ideazione dei talismani, che sono dotati di straordinaria forza e potere proprio perché originati dalla "violenza".

Picatrix interpreta, molto acutamente, il termine talismano nel senso di "violator", poiché l'immagine viene composta per ottenere il dominio e si può prevalere solo tramite la violenza. L'efficacia del talismano è garantita dalla conoscenza di precisi rapporti di calcolo astronomico, per mezzo dei quali si stabiliscono gli influssi astrali delle armate celesti. Le immagini dei talismani per poter "avvincere" devono risultare composte da tutti quei "corpi" di cui è riconosciuta la relazione di simpatia con la relativa divinità astrale; e tali "corpi" devono essere insieme disposti nel momento "astronomicamente" opportuno.

Usando dunque il calcolo, le giuste erbe, pietre e certe suffumigazioni, gli spiriti vitali saranno attratti ed avvinti dalle immagini stesse costruite dal sapiente filosofo-mago. Il potere dei talismani – afferma *Picatrix* – è simile a quello della pietra filosofale, dell'*elisir*, "che domina la materia e alterandola la trasmuta in altra materia più pura; e così le immagini fanno ciò che fanno per mezzo della violenza". Come troviamo scritto nel *Libro sacro* di Ermete ad Asclepio: "se onorerai ciascun decano con la propria pietra, la propria pianta e la relativa immagine, tu possiederai un potente talismano. Poiché niente accade senza il volere dei decani, dato che in esso il Tutto si compie".

Pellegrino Prisciani, l'ideatore dell'erudito programma degli affreschi ferraresi, aveva certo presente questo tipo di modelli culturali quando inviava i suoi consigli astrologici alle principesse di Ferrara e di Mantova. Egli le invitava a confidare nella "meravigliosa possanza de la conjunctione del Capo del Dracone cum la salutifera stella di Jove", perché proprio in quel momento, tanto a lungo atteso, le loro preghiere avrebbero ottenuto l'effetto desiderato.

Nella lettera inviata da Mantova (in data 26 ottobre 1487) ad Eleonora d'Aragona, consorte di Ercole I d'Este, Prisciani affermava che alcuni erano soliti far incidere in argento, o in altro metallo, le figure celesti. Ma la preparazione di veri e propri talismani non sembrava, in quell'occasione, indispensabile: bastava infatti evocare mentalmente le figure che si formano in cielo e pregarle, a tempo debito e nel modo opportuno, per costringerle ad accordare il loro favore. Prisciani riteneva che le preghiere rivolte a Dio potevano essere esaudite solo attraverso la decisiva mediazione degli astri, che egli considerava vere e proprie cause seconde.

Ci troviamo di fronte, come si può ben comprendere, ad una curiosa mescolanza di elementi pagani e cristiani, che doveva però risultare particolarmente gradita alla raffinata corte di Ferrara, dove le più diverse tradizioni astrologiche avevano trovato sicuro rifugio ed accogliente dimora. Warburg ci ha mostrato come sia possibile attraversare queste “semioscure regioni” senza perdersi, illuminando anzi quelle zone d'ombra che ci impedirebbero di comprendere non pochi e rilevanti aspetti della storia della nostra cultura.

Riferimenti bibliografici

Bertozzi 1992

M. Bertozzi, *Geroglifici del Fato. La magia dei talismani di “Picatrix” e l'astrologia di Palazzo Schifanoia a Ferrara*, in C. Gatto Trocchi (a cura di), *Il Talismano e la Rosa. Magia ed esoterismo*, Roma 1992, 111-121.

Jaffé [1932] 20042

E. Jaffé, *Testi per l'analisi delle figure dei decani*, trad. it. in M. Bertozzi, *La tirannia degli astri. Gli affreschi astrologici di Palazzo Schifanoia*, Livorno 1999 (rist. 2004), 112-127 (le note di Elsbeth Jaffé non figuravano nella precedente traduzione italiana del saggio di Warburg).

Picatrix

Picatrix Latinus, a cura di D. Pingree, London 1986.

Warburg [1912] 1966

A. Warburg, *Italianische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara* [1912]; trad. it. in A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze 1966, 247-272.

Warburg [1912] 20042

A. Warburg, *Italianische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara* [1912]; nuova trad. it. in M. Bertozzi, *La tirannia degli astri. Gli affreschi astrologici di Palazzo Schifanoia*, Livorno 1999 (rist. 2004), 84-111.

Nota bibliografica sulle edizioni e le interpretazioni di *Picatrix*.

L'edizione critica di *Picatrix Latinus* è stata pubblicata, a cura di D. Pingree, dall'Istituto Warburg di Londra nel 1986. Il testo arabo fu all'inizio attribuito dagli studiosi al matematico ed astronomo Maslama al-Magriti. Oggi i filologi ritengono improbabile tale attribuzione, sia perché il testo rinvia ad un autore vissuto circa mezzo secolo dopo, sia perché il Ghajat rivelerebbe scarse conoscenze matematico-astronomiche, circostanza che sarebbe in contrasto con le altre opere attribuite allo stesso al-Magriti (cfr. V. Perrone Compagni, *Picatrix Latinus. Concezioni filosofico-religiose e prassi magica*, “Medioevo”, I (1975), 237-337). L'autore deve dunque considerarsi a

tutt'oggi sconosciuto. Anche il termine 'Picatrix', con cui nei manoscritti latini si trova indicato l'anonimo autore, non è stato ancora ben chiarito. Pingree, l'editore del testo latino, si dichiara poco convinto del tentativo di identificare Buquatis = Picatrix con qualche autore greco, come Ippocrate o Harpokration (su queste ultime ipotesi, cfr. H. & R. Kahane, A. Pietrangeli, *Picatrix and the Talismans*, "Romance Philology", XIX (1966), 574-593). Si veda inoltre l'interpretazione di J. Thomann, *The Name Picatrix. Transcription or translation?*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", LIII (1990), 289-296 (secondo cui 'Picatrix' potrebbe essere la traduzione latina di 'Maslama', il presunto autore arabo).

Lo Zodiaco del Principe. Diario di lavoro

Maurizio Bonora

I. Premesse

I.1. lo studio preparatorio delle fonti

Un accurato studio analitico preliminare è stato il fondamento oggettivamente indispensabile per l'impianto progettuale e l'inquadramento generale di tutto il successivo lavoro. In pratica l'avvio è consistito in un percorso iterativo dell'importante lavoro di Giuseppe Mazzolani, effettuato alla fine del XIX: il pittore ferrarese eseguì una riproduzione completa molto meticolosa delle parti esistenti al suo tempo, in una scala inferiore rispetto all'originale, che restituisce uno stato conservativo decisamente migliore dell'attuale. Pertanto sulla base della riproduzione ottocentesca è possibile avere più informazioni soprattutto sulle parti perdute dell'opera che, per la diversa tecnica di esecuzione, sono più deperibili nel tempo (Varese 1989, Lippinkott 1992). Il pittore ottocentesco non superò un livello ricostruttivo ulteriore rispetto alla copia e non pervenne di conseguenza alla rielaborazione formale di figurazioni che potessero originarsi dalla dissezione e dall'analisi stilistica del già esistente.

Per procedere nel lavoro si rese necessario il contributo di Marco Bertozzi, esperto della fascia astrologica di Palazzo Schifanoia, con le descrizioni dei decani mancanti desunte dalle fonti della tradizione araba di Albumasar. Per quanto riguardava poi lo sviluppo della tradizione dei decani nelle opere di Cornelio Agrippa e Giordano Bruno ci si è avvalsi dell'ausilio di Marina Alfano (Alfano 1992). Le tracce delle figurazioni delle pareti cancellate sono state sempre confrontate con il materiale letterario. Il collocamento di Schifanoia su questo asse polare, tra fonti letterarie e filosofiche e testimonianze iconografiche, è risultato parimenti fruttuoso al fine della ricomposizione del talismano estense.

Di fondamentale importanza si sono dimostrate le fonti per orientare la decodificazione dei frammenti apparentemente indecifrabili, che diventavano perfettamente leggibili alla luce del repertorio della tradizione immaginifica dei decani.

Si è sviluppata strumentalmente in parallelo un'ampia e specifica ricerca storico-iconografica sulle figurazioni astrologiche contenute nei manoscritti miniati, negli incunaboli e in tutte le altre fonti figurative coeve ferraresi e di area circostante di possibile influenza.

La ricostruzione del quadro astrologico di Schifanoia risulta particolarmente ardua per l'eterogeneità degli influssi, per la convergenza di plurime tradizioni astrologico-letterarie, per il ruolo svincolante che una logica combinatoria di leggi puramente estetico-figurative ha sicuramente giocato nella migrazione e rielaborazione delle figure delle divinità tutelari dei mesi, i decani. Nel Rinascimento essi scandiscono il proprio passaggio abbandonando le caratteristiche più spiccatamente teriomorfe e demoniche in favore di una progressiva umanizzazione, sotto la spinta congiunta di tre componenti. La prima, politica, è la conversione occidentalizzante di contenuti di provenienza orientale. La seconda, di carattere artistico, è identificabile nel trionfo del naturalismo come atteggiamento estetico-percettivo della realtà. La terza, filosofica, è la razionalizzazione delle componenti immaginarie e visionarie. Uno dei segni più evidenti di tale 'ripulitura' rispetto ai caratteri terrifici dei decani è ad esempio l'abbandono di numerose figure dalla pelle scura, più evidentemente connesse ai contesti geografici ed etnici delle aree di elaborazione più arcaiche del sapere astrologico. Negli epigoni le descrizioni si differenziano per la marcata tendenza a caricarsi di connotati e ad adattarsi a significati simbolici e a realtà socioculturali, sia sul piano delle inclinazioni ai 'mestieri', sia su quello delle attitudini caratteriali e delle tipologie psicologiche.

1.2. L'occhio del pittore: i presupposti artistici

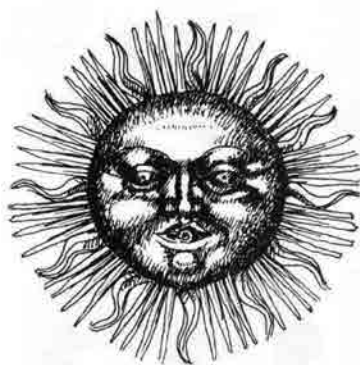
Il primo e inevitabile interrogativo cui ho tentato di dare una risposta è stato quello della paternità delle due pareti andate distrutte, se in definitiva ad operare fossero le stesse botteghe per altro già molto numerose, individuate per i settori superstiti, oppure altre ancora, agenti contemporaneamente o in fasi successive.

Per tentare di rispondere a questo e ad altri quesiti ho dovuto pazientemente ripercorrere le vicende operative del Salone, principalmente con l'occhio del pittore, avvalendomi delle conoscenze tecniche e della possibilità di immedesimazione pratica acquisita con l'operare, raccogliendo quindi progressivamente quegli elementi base su cui fondare un'ipotesi ricostruttiva della fabbrica pittorica di Schifanoia.

Della dimensione culturale in cui l'opera fu commissionata ed eseguita, caratterizzata dalla dialettica fra le diverse scuole e dal loro vivace dibattito, si percepisce una profonda eco fra le pareti del Salone di Schifanoia anche sotto il profilo tecnico, soprattutto per la realizzazione 'incoerente' dell'episodio astrologico mediano rispetto al contesto figurativo che lo accoglie. Appare contraddittoria la disposizione dei decani, realizzati pittoricamente in stile realistico, come se fossero collocati su piani reali di uno spazio reale, rispetto al fatto che sono invece ritagliati su di un fondo piatto blu oltremare, ambiguamente troppo chiaro perché risulti notturno e troppo scuro perché rappresenti il giorno. Diversamente i cieli delle due fasce superiore (con le divinità olimpiche) e inferiore (con le scene della

vita di corte) hanno un aspetto più naturalistico e rappresentano le diverse luminosità di un cielo diurno. Nella fascia mediana invece si assiste, in definitiva, alla rinuncia allo spazio prospettico – abbandono esternamente significativo in un sistema di rappresentazione tutto proteso ad esaltare e amplificare la profondità.

In tutta la fascia astrologica un riferimento costante per tutti i comparti rimane, quale traccia sintomatica, il disco solare. Ed è proprio dal disco solare di ciascun mese che ha preso l'avvio l'esplorazione delle fasce astrologiche. Questa componente, rispetto all'episodio pittorico dell'impianto compositivo comprendente il segno zodiacale e i tre relativi decani, potrebbe parere secondaria mentre (anche per la perdita talvolta totale di elementi degli affreschi) ha inciso in maniera rilevante nel processo ricostruttivo. È risultato dall'analisi delle caratteristiche di tutti i soli dipinti che almeno altre tre botteghe, o mani distinte, realizzarono i cinque comparti mancanti. Nella sequenza dei sette mesi residui, dove hanno lavorato sicuramente quattro distinti pittori (Lippinkott 1989, 111-139), la dimensione variabile del diametro del sole in relazione all'altezza della fascia denuncia interventi diversi, e la sua collocazione spaziale è sempre compressa verso il basso per esigenze di montaggio compositivo. La sequenza dei soli rappresentati è scandita omogeneamente come modulo costante, con varianti coerenti in rapporto alla porzione che si mostra visibile sotto il segno zodiacale. La tipologia solare di Schifanoia corrisponde all'iconografia convenzionale diffusa in tutta l'area europea di questo periodo senza varianti di rilievo. Per inciso, un identico sole dorato, modellato a bassorilievo, lo troviamo a Padova, nello scomparto di Aprile del Salone del Palazzo della Ragione.

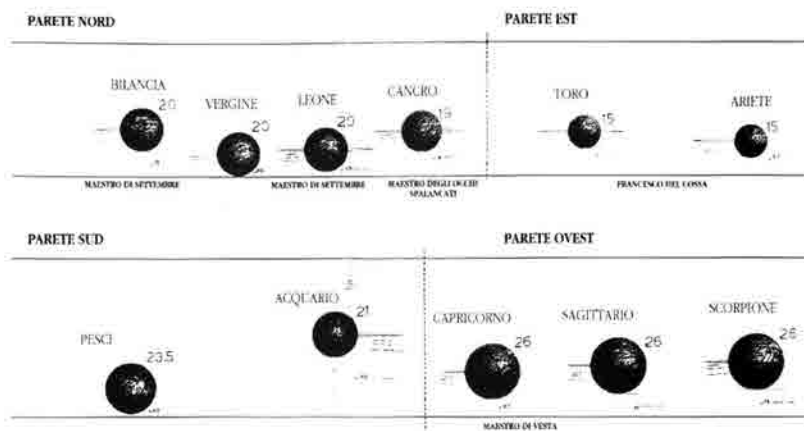


Riproduzione di un Sole in stucco dorato dal Salone del Palazzo della Ragione di Padova.

Nella parete ovest, che accoglie in ordine antiorario i Mesi di Ottobre, Novembre e Dicembre, a cui corrispondono i segni zodiacali di Scorpione, Sagittario e Capricorno, si osserva anche da terra, e lo si può verificare con misurazioni ravvicinate più accurate, che i tre soli, identici fra di loro, differiscono dagli altri per diversa dimensione, collocazione, corona di raggi (più sottili, più numerosi, più regolari); e soprattutto per la colorazione rossastra sul fondo blu, che produce l'effetto di un caldo alone come sfondo alla corona dei raggi.

Per questi esemplari il modello su cartone fu evidentemente ricalcato per tre volte, senza rispettare alcuna esigenza di uniformità e coerenza rispetto alle restanti fasce, anzi, con la variante suppletiva dell'alone rossastro; il che ci autorizza a congetturare che la bottega operante sulla parete ovest o quanto meno

sulla fascia astrologica della medesima, non si sia posta il problema di rispondere figurativamente ad alcun controllo pittoricamente unificante.



Misurazione della posizione dei soli nei singoli mesi.

Sulla parete nord, dopo il comparto di Settembre, dove principia la parte perduta dei dipinti, è osservabile la singolarità del deterioramento che si delinea con perfetto e regolare allineamento sul fianco sinistro del filo del pilastro. Non credo che si possa dare un'alternativa alla supposizione di un cambiamento di tecnica esecutiva. Si tratta, verosimilmente, dell'abbandono della tecnica dell'affresco per una più rapida pittura a tempera. Forse perché si era giunti alla metà approssimativa dell'opera, era possibile calcolare il tempo necessario per il suo completamento, pervenendo alla probabile conclusione che si rendeva necessaria l'accelerazione al fine di rispettare l'inderogabile scadenza fissata per l'ultimazione del ciclo. I criteri di scelta che intervenivano nell'adozione della tecnica dell'affresco erano fondati non tanto su di una valutazione estetica e formale, quanto su di una previsione conservativa dell'opera: l'affresco infatti è molto più stabile rispetto alla pittura a tempera, come anche a Schifanoia il tempo ha confermato, con il progressivo e tuttora continuo distacco del colore dalle porzioni di parete non affrescate. Basti la constatazione del confronto fra quanto ancora al tempo di Mazzolani poteva essere visto delle pitture di Schifanoia, rispetto all'attuale stato del deterioramento.

Ipoteticamente, per far sparire un affresco bisognerebbe asportare con energica raschiatura lo spessore di intonaco imbibito dal colore il quale, assorbito dall'intonaco fresco posto a piccole zone sull'arriccio, costituisce la giornata. Non a caso l'identificazione delle giornate ha supportato l'esame delle impronte pittoriche. E con l'esatta localizzazione delle figure sulla base delle evidenti



Giuseppe Mazzolani, I decani del Capricorno.

tracce residue, definenti le precise dimensioni del contorno del corpo e della testa, sarebbero dovuti risultare i segni di sutura delle porzioni di intonaco corrispondenti alle parti da dipingere a fresco. Ma in tutta la restante fascia astrologica esaminata non è stata individuata alcuna porzione corrispondente alla dimensione esecutiva della giornata. A seguito di un'attenta osservazione delle giornate rilevate (Varese 1989) per esempio risulta che tutte le teste dei decani sono realizzate su una porzione di intonaco di poco superiore alla dimensione del viso. È nota l'impossibilità di dipingere una grande superficie se era prevista la realizzazione di volti umani. La limitazione è assolutamente indipendente dalla bravura artistica dell'operatore e corrisponde puramente al reale tempo tecnico necessario all'esecuzione di una porzione di dipinto tanto particolareggiata. In talune situazioni, dove la superficie affrescata si presenta particolarmente consunta, meglio si evidenziano le zone distinte in giornate, perché lo spessore di intonaco mostra il perimetro segnato da una vistosa screpolatura determinatasi nel tempo con il ritiro della massa calcinosa accostata fresca contro i bordi secchi delle porzioni precedentemente collocate. In altre è visibile anche un diverso andamento di superficie, poiché non è tecnicamente possibile ottenere una spianatura generale dell'addizione di settori tirati lisci in momenti separati. Altro elemento utilizzabile nella lettura dei frammenti pittorici delle zone scomparse è la morfologia del distacco che sempre si mostra con bordi netti dal fondo liscio del muro bianco. È un passaggio brusco tra la parte dipinta e la zona senza residui cromatici. L'esempio più evidente lo abbiamo nel blu di fondo della zona astrologica affrescata delle pareti est e nord dove nei secoli avviene una trasformazione cromatica dal blu al marrone; nelle altre parti invece il muro resta bianco poiché il colore scorporato dall'intonaco non si è modificato ma è caduto. Le raschiature visualizzabili nella zona analizzata potrebbero risalire proprio al periodo della riscoperta ottocentesca degli affreschi. Con tutta probabilità gli incauti artefici dello scoprimento, ignari della non uniforme attuazione della tecnica a fresco, asportarono con la medesima energia l'imbiancatura a calce, provocandone la separazione con poco danno nella parte affrescata, ma causando l'irrimediabile perdita della pellicola a tempera dall'intonaco del muro negli altri comparti. Alla loro sicurezza di trovare l'affresco sottostante è probabilmente imputabile il successivo raschiamento.

II. Stato dell'arte e criteri per la ricostruzione

II.1. Le tracce

Concluso il rilevamento dei decani sulle pareti est e nord, ha preso l'avvio un'ulteriore fase del lavoro con il recupero, nella zona sud-ovest del Salone, di ogni possibile traccia ed elemento superstite che consentisse la composizione di una griglia base su cui poter operare delle ipotesi ricostruttive.

Sorprendentemente l'esplorazione ravvicinata e meticolosa delle pareti offriva informazioni superiori alle previsioni, tanto da alimentare il progetto di far subentrare alla prima intenzione di ricostruzione grafica, quella più spettacolare e ambiziosa del rifacimento filologico pittorico, in grandezza reale, della fascia mediana del Salone.

L'apertura del capitolo del colore comportava una dilatazione delle problematiche, soprattutto per lo scarto che sul piano percettivo opera nel tempo con il suo inevitabile degrado, invero fascinoso, che la nostra consuetudine visiva connatura ormai indissolubilmente all'opera stessa in quanto valore estetico, reagendo negativamente, con traumatico disorientamento, a ogni dipinto di nuova esecuzione, o al restauro dell'antico con il ripristino della dimensione coloristica originale.

II.2. Criteri di ricostruzione

Il criterio formale del processo ricostruttivo dei decani mancanti è stata la definizione dei rapporti tra figure e fondi, ovvero una chiusura ragionata dei 'campi di fondo' secondo le logiche compositive desunte dalla campionatura delle parti esistenti. Per quanto rimanga un certo margine per le diverse opzioni ermeneutiche e per le conseguenti scelte ricostruttive, le dimensioni reali del campo consentono soltanto un numero finito di ipotesi combinatorie, le quali sono in ovvio rapporto di inversa proporzionalità rispetto alla quantità e qualità delle tracce esistenti. Compiuta questa circoscrizione del campo per la definizione delle figurazioni in termine di dimensioni, posizioni e caratteristiche specifiche, è subentrata la necessità di passare al piano operativo e soltanto in mancanza di evidenze oggettive ci si è affidati all'intuito artistico e creativo.

Si introduce qui un paradosso: la definizione delle figure nel dettaglio richiedeva in molti casi un'azione creativa originale, pur fondata su una acquisita sintonia con stilemi estetici e moduli strutturali appartenenti al clima culturale e al linguaggio pittorico della scuola ferrarese del secondo Quattrocento. Ma un processo creativo originale e autentico che agisca in un ambito stilistico storicamente distante porta inevitabilmente all'evocazione di immagini che, pur 'nuove', non possono essere

considerate false in quanto risultano concettualmente compatibili ed esteticamente plausibili. Ancora una volta il fare artistico è il luogo in cui l'evento paradossale riesce a giustificarsi e a sostenere la tensione del rapporto tra verità, falsità e finzione, in forza della meraviglia che la stessa opera è capace di suscitare.

Riferimenti bibliografici

Alfano 1992

M. Alfano, *L'armonia di Schifanoia. Allegorie musicali nel Rinascimento*, in E. Bonatti (a cura di), *Lo zodiaco del principe. I decani di Schifanoia di Maurizio Bonora*, catalogo della mostra (Ferrara 5 settembre-30 novembre 1992), Ferrara, 1992.

Lippincott 1989

K. Lippincott, *Gli affreschi del Salone dei Mesi e il problema dell'attribuzione*, in V. Ranieri (a cura di), *Atlante di Schifanoia*, Modena 1989, 111-139.

Varese 1989

V. Ranieri (a cura di), *Atlante di Schifanoia*, Modena 1989.

Mese per mese

Lettura dei registri superiori del Salone dei Mesi di Schifanoia

Marco Bertozzi, Alessandra Pedersoli

‘Mese per mese’ è una guida alla lettura della decorazione dei registri superiori del ciclo iconografico del Salone dei Mesi di Palazzo Schifanoia. Il complesso sistema ideato da Pellegrino Prisciani si sviluppa dalle scene della vita alla corte Borso d’Este, raffigurata nel registro inferiore, per poi salire verso il ‘cielo’, dove le divinità tutelari di ciascun segno zodiacale sono mostrate in trionfo. Nello spazio di transizione da un registro all’altro compaiono alcune figure oscure, di difficile interpretazione: i decani.

Sette i comparti conservati, cinque i comparti perduti (sulla riscoperta ottocentesca del paramento pittorico del Salone di Schifanoia e sulle ragioni tecniche della perdita dei cinque riquadri, si vedano i saggi di Marco Bertozzi e Maurizio Bonora, in questo stesso numero di Engramma). Per ciascun mese conservato (marzo, aprile, maggio, giugno, luglio, agosto e settembre) sono descritti e interpretati i due registri superiori: la fascia con le divinità in trionfo e i tre decani di ciascun segno; per i cinque comparti ricostruiti (ottobre, novembre, dicembre, gennaio, febbraio) la descrizione è limitata al registro mediano, con le annotazioni di Maurizio Bonora sul puntuale lavoro ricostruttivo e le fonti letterarie impiegate, congiuntamente alle descrizioni proposte da Marco Bertozzi.

Premessa alla lettura dei decani a cura di Marco Bertozzi

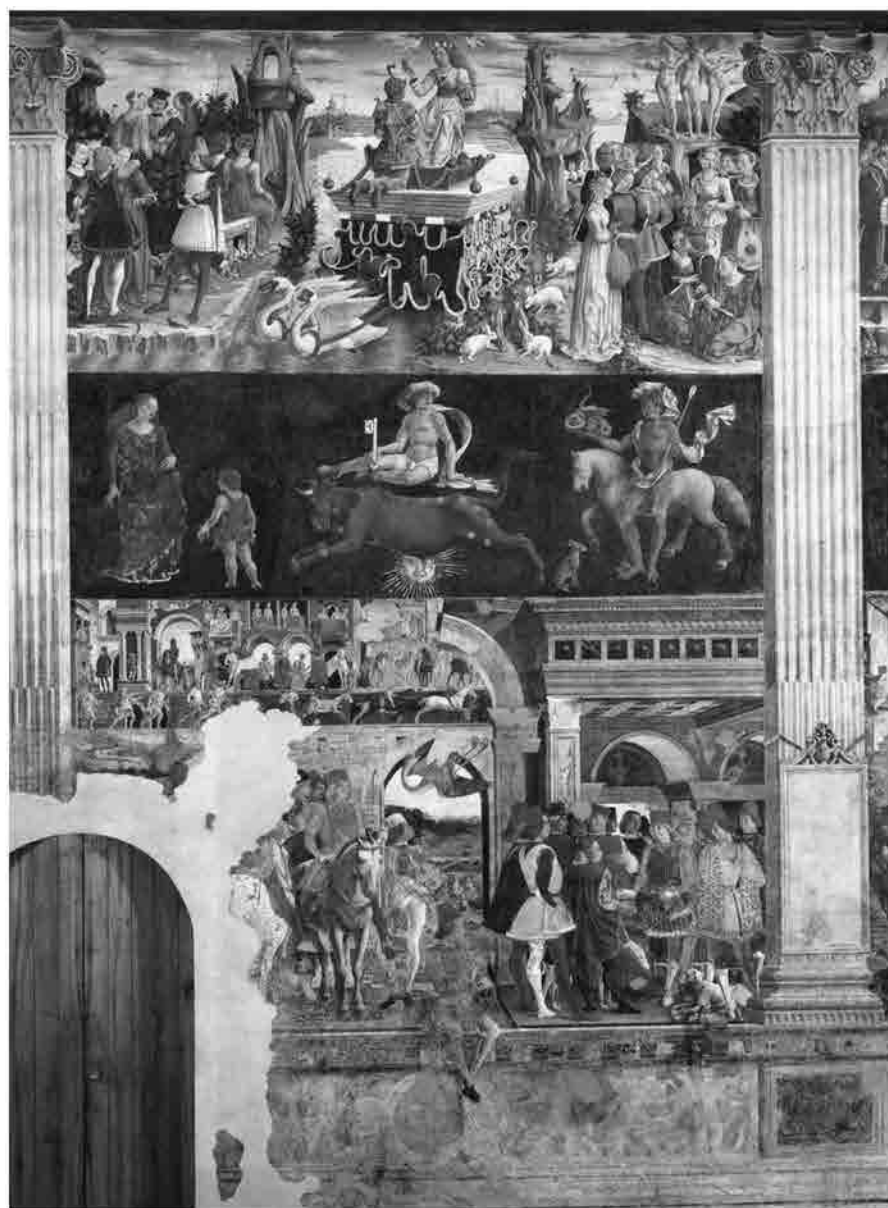
Le immagini dei decani sono poste sulla fascia mediana degli scomparti e accompagnano, tre per segno, le costellazioni zodiacali. Ogni decano occupa, dunque, uno spazio di dieci gradi e corrisponde a una decade di ciascun mese. La divisione dello zodiaco in 36 decani (a Schifanoia ne restano, integri, solo 21) è di antica origine egizia: le stelle che indicavano il sorgere del sole si succedevano, in questa funzione, ogni dieci giorni circa (Neugebauer [1957] 1974, 106-120). In seguito, le stelle del mattino egizie vennero incorporate nello zodiaco e divennero rappresentazioni di costellazioni extra-zodiacali oppure la combinazione di parti delle costellazioni boreali e australi (in greco *paranatellonta*) che sorgono e tramontano insieme ai singoli gradi o campi dell’eclittica, accompagnandoli in direzione nord o sud. Con il termine decano, che corrisponde quindi a dieci gradi dello zodiaco, non si deve però intendere una semplice unità di calcolo: si tratta anche di una figura di natura divina, in cui si riflettono gli attributi e le qualità di stelle e costellazioni che transitano in quella definita sezione di spazio celeste.

La cosiddetta “sfera barbarica” di Teucro il babilonese, composta in lingua greca (in terra d’Egitto) nel primo secolo a.C., descrive le stelle e costellazioni (*paranattellonta*) che appaiono nei singoli decani. La sfera di Teucro peregrinò fino in India, per tornare poi verso Bagdad, dove l’astrologo Albumasar (IX secolo d.C.) la rielaborò nel suo *Introductorium in astronomiam*, descrivendo le figure corrispondenti ai decani secondo la tradizione arabo-persiana, indiana e greco-tolomeica. Il trattato di Albumasar fu, in seguito, tradotto in latino (nel XII secolo) da Ermanno di Carinzia e da Giovanni Ispano, diffondendosi poi nell’Occidente medievale, anche attraverso vari compendi scritti da Leopoldo d’Austria, Ludovico de Angulo, Ibn Ezra, Pietro d’Abano e altri (testi che contengono significative e utili varianti per comprendere i decani di Schifanoia).

Inoltre, anche *Picatrix* (un trattato arabo di magia astrologico-talismanica, composto in terra di Spagna e fatto tradurre in castigliano, nel 1256, da Alfonso “el Sabio” e diffusosi poi in versione latina) costituisce una fonte di rilievo, sia per i decani di Schifanoia che per alcune parti della fascia superiore degli scomparti.



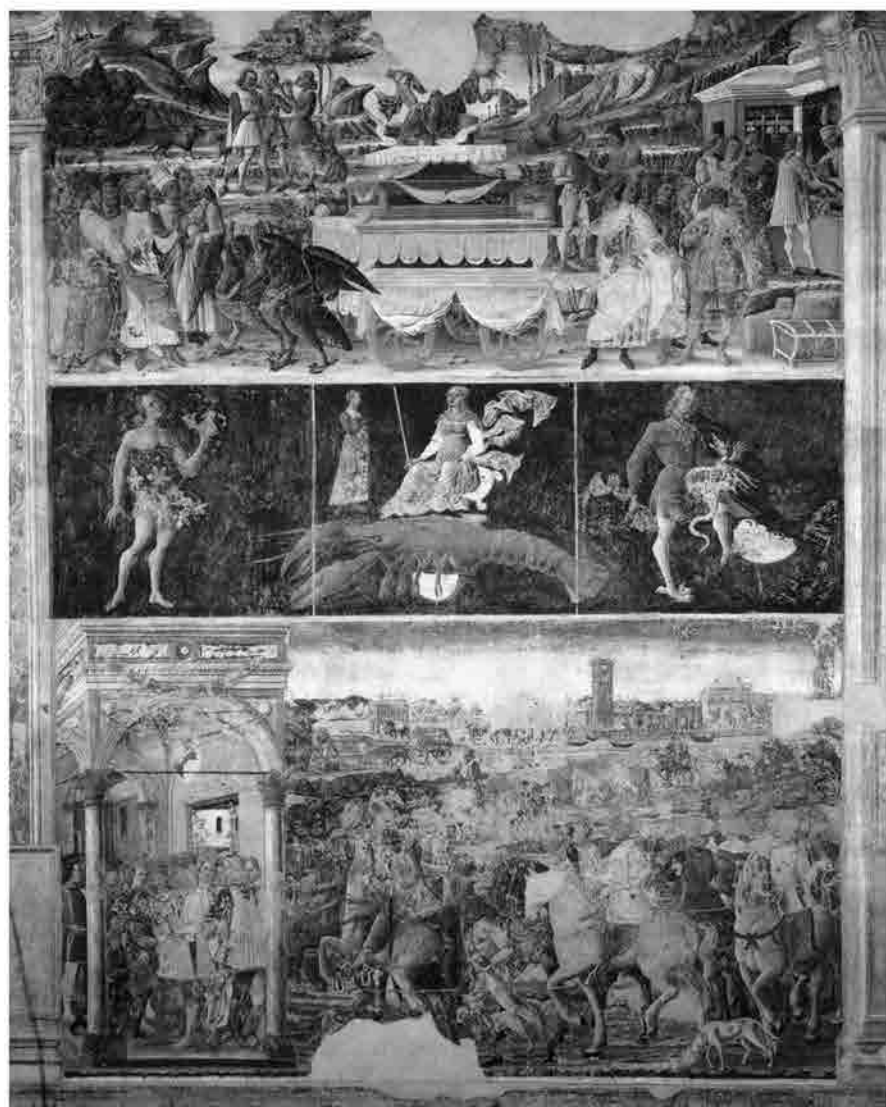
Mese di Marzo.



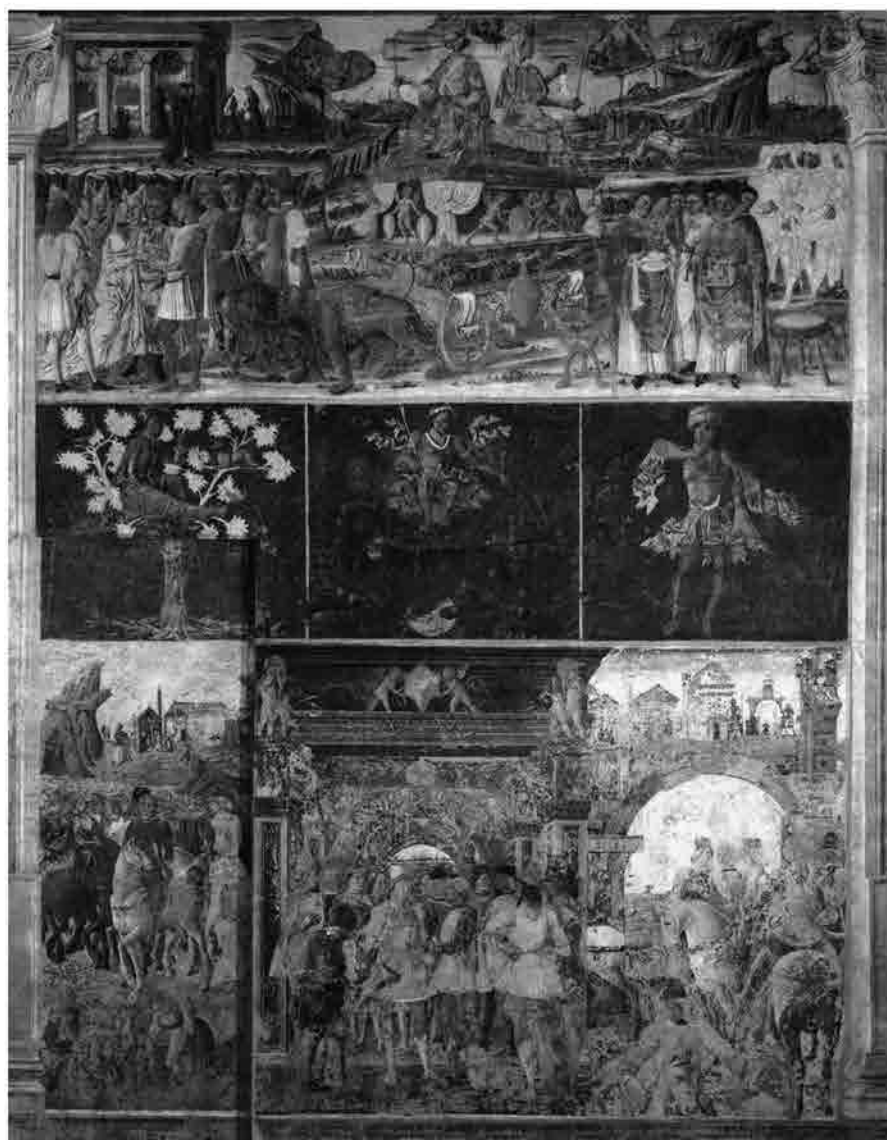
Mese di Aprile.



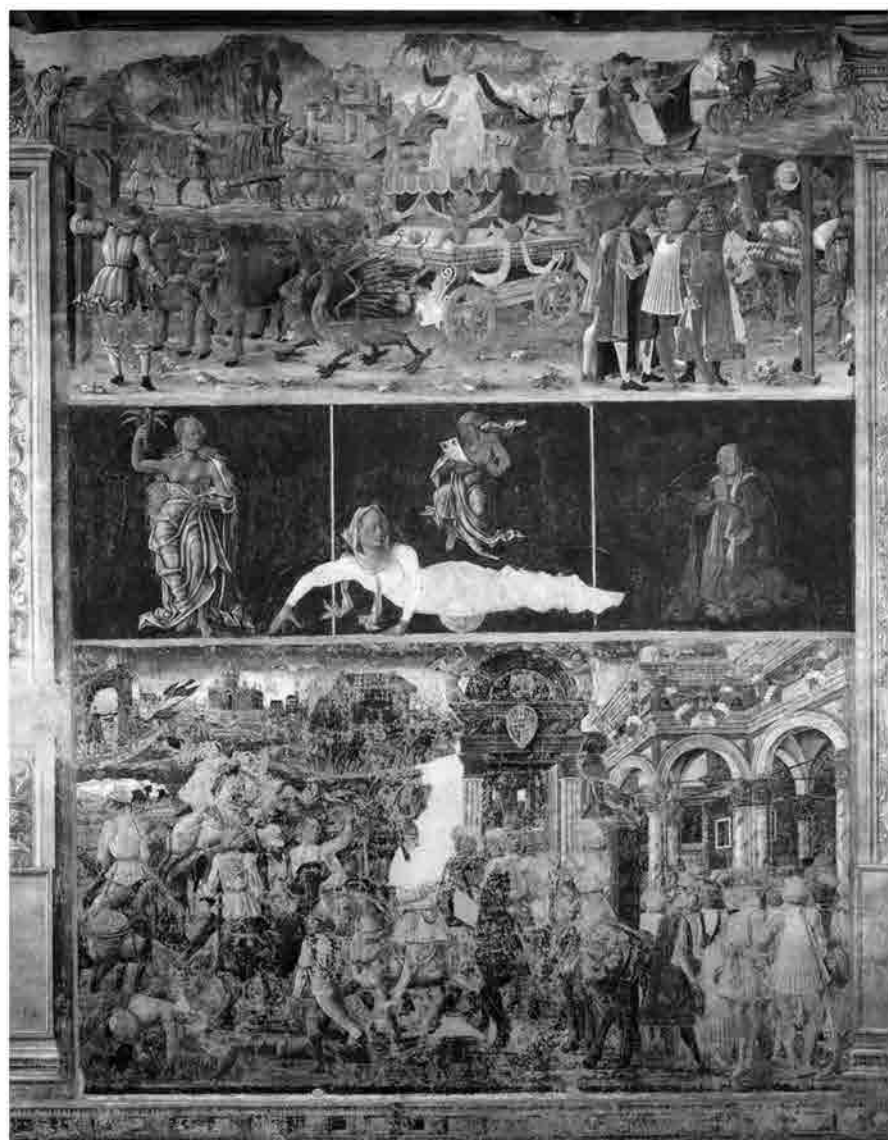
Mese di Maggio.



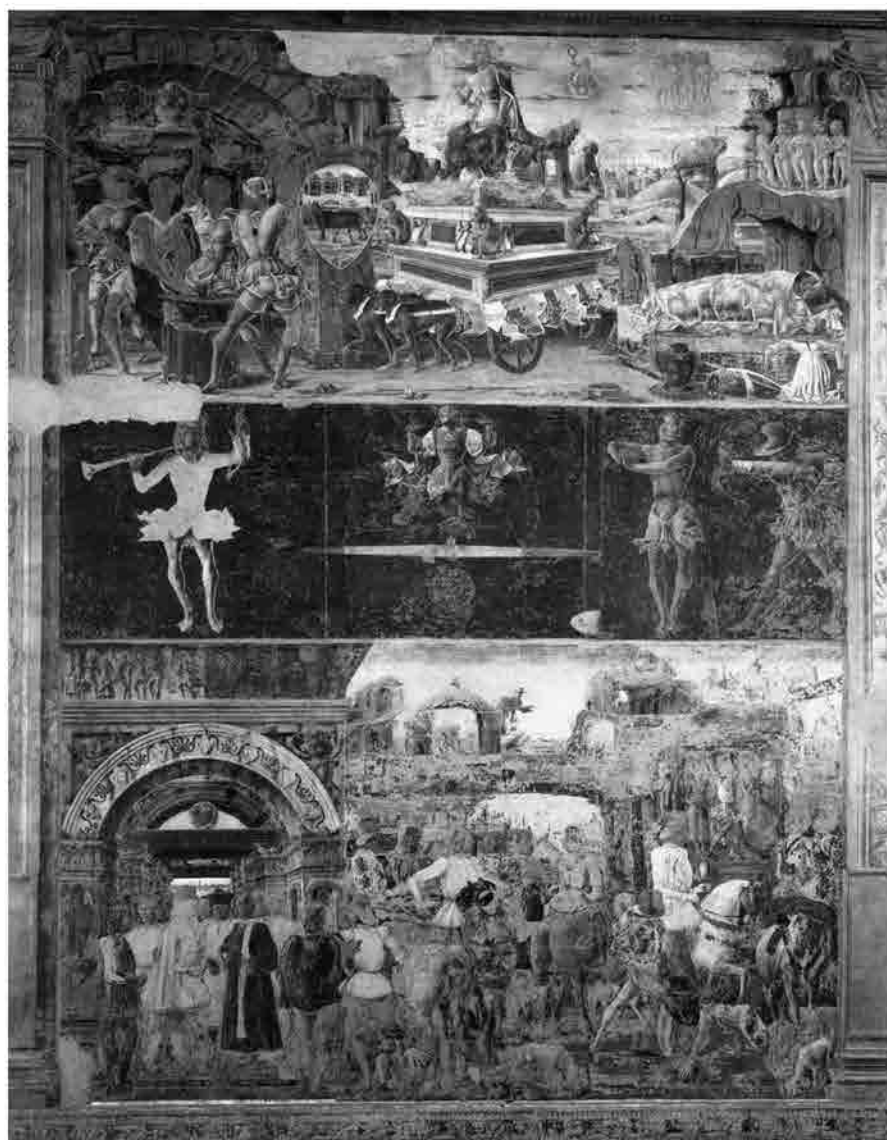
Mese di Giugno.



Mese di Luglio.



Mese di Agosto.



Mese di Settembre.



Mese di Ottobre.



Mese di Novembre.



Mese di Dicembre.



Mese di Gennaio.



Mese di Febbraio.

Bibliografia di riferimento

Lo Zodiaco del Principe: i decani di Schifanoia di Maurizio Bonora, catalogo della mostra (5 settembre-30 novembre 1992, Ferrara, Palazzo Schifanoia), Ferrara 1992.

Bertozzi 1999

M. Bertozzi, *La tirannia degli astri: gli affreschi astrologici di Palazzo Schifanoia*, Livorno 1999.

Bertozzi 2002

M. Bertozzi, *Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dèi*, Modena 2002.

Bertozzi 2007

M. Bertozzi, *Enigmi figurati: Aby Warburg e l'astrologia internazionale di Palazzo Schifanoia a Ferrara*, in S. Settis (a cura di), *Il Palazzo Schifanoia a Ferrara*, Modena 2007, 143-150.

Bertozzi 2009

M. Bertozzi, *L'autunno di Schifanoia: il mito di Vulcano nel mese di settembre*, in G. Venturi e F. Cappelletti (a cura di), *Gli dèi a corte. Letteratura e immagini nella Ferrara estense*, atti del convegno di studi (Ferrara, Istituto di Studi Rinascimentali, 21-24 novembre 2006), Firenze 2009.

Boll 1903

F. Boll, *Sphaera: neue griechische Texte und Untersuchungen zur Geschichte der Sternbilder*, Leipzig 1903.

Gundel 1936

W. Gundel, *Dekane und Dekansternbilder*, Hamburg 1936.

Jaffé [1932] 1999

E. Jaffé, *Testi per l'analisi delle figure dei decani*, in M. Bertozzi, *La tirannia degli astri. Gli affreschi astrologici di Palazzo Schifanoia*, Livorno 1999, 112-127.

Lippincott 1994

K. Lippincott, *Gli dèi-decani del Salone dei Mesi di Palazzo Schifanoia*, in M. Bertozzi (a cura di), *Alla corte degli Estensi. Filosofia, arte e cultura a Ferrara nei secoli XV e XVI*, Ferrara 1994, 181-197.

Neugebauer [1957] 1974

O. Neugebauer, *Le scienze esatte nell'antichità*, Milano [1957] 1974, 106-120.

Warburg [1912] 1966

A. Warburg, *Arte italiana e astrologia internazionale nel Palazzo Schifanoia di Ferrara*, in *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze [1912] 1966, 247-272.

Fonti

Manilio, *Astr.*

Manilio, *Astronomica*.

Arato, *Fen.*

Arato, *Fenomeni*.

Boccaccio, *Gen. de.*

G. Boccaccio, *Genealogie deorum*, a cura di V. Zaccaria, Milano 1998.

Igino, *De astr.*

Igino, *De astronomia*.

Ovidio *Met.*

Ovidio, *Metamorfosi*.

Ovidio, *Fasti*.

Albumasar, *Intr.*

Albumasar, *Introductorium in astronomiam*.

Astr. Plan.

Astrolabium Planum (1488).

E. Cornelio Agrippa, *De Occ.*

E. Cornelio Agrippa, *De Occulta Philosophia* (1533).

G. Bruno, *Imag.*

G. Bruno, *Imagines facierum* (1582).

Picatrix

Picatrix, a cura di D. Pendree, London 1986.

Rimini - Padova - Ferrara

Cicli astrologici del Rinascimento: un aggiornamento bibliografico

Alessandra Pedersoli

Il presente contributo si propone come uno strumento per la ricerca sui cicli astrologici del Rinascimento, in particolare sui tre cicli astrologici che Aby Warburg ha approfondito nei suoi studi e ripreso in alcune tavole dell'*Atlante di Mnemosyne*: la decorazione del Palazzo della Ragione di Padova, La Cappella dei Pianeti nel Tempio Malatestiano di Rimini, la decorazione del Salone dei Mesi di palazzo Schifanoia a Ferrara.

Il regesto non ha carattere di esaustività, ma raccoglie (e si prefigge di aggiornare in futuro) gli studi più significativi riguardanti il tema, registrati in ordine cronologico.

Astrologia, catasterismo, mito e allegoresi astrologica nel Rinascimento.

F. Boll, *Sphaera: neue griechische Texte und Untersuchungen zur Geschichte der Sternbilder (mit einem Beitrag von Karl Dyroff)*, Leipzig 1903.

C. Bezold, *Interpretazione e fede negli astri. Storia e carattere dell'astrologia* [1931], Livorno 1999.

W. Gundel, *Dekane und Dekansternebilder*, Glückstadt-Hamburg 1936.

F. Boll, C. Bezold, W. Gundel, *Storia dell'astrologia*, con prefazione di E. Garin [*Stern Glaube und Sterneutung: die Geschichte und das Wesen der Astrologie*, Stuttgart 1966], Bari 1977; ora anche nella recente riedizione a cura di M. Ghelardi, *Interpretazione e fede negli astri*, Torino 2010.

T. Condos, *The Katasterismoi (Part 1)*, "Astronomical Society of the Pacific Leaflets", vol. 10, 496 (1967), 361-368.

T. Condos, *The Katasterismoi (Part 2)*, "Astronomical Society of the Pacific Leaflets", vol. 10, 497 (1967), 369-376.

O. Neugebauer, *Le scienze esatte nell'antichità* [1957], Milano 1974, 106-120.

E. Garin, *Lo Zodiaco della vita*, Bari 1976.

S. Caroti, *L'astrologia in Italia*, Roma 1978.

C. Vasoli, *Gli astri e la corte (l'astrologia a Ferrara nell'età ariostesca)*, in *La cultura delle corti*, Bologna 1980, 129-158.

W. Hübner, *Die Rezeption des astrologischen Lebrgedichts des Manilius in der italienischen Renaissance*, in *Humanismus und Naturwissenschaften*, Boppard 1980, 39-67.

N. Yalouris, *Astral representations in the archaic and classical periods and their connenctions to literary sources*, "American Journal of Archaeology", 84 (1980), 313-318.

J. Seznec, *La sopravvivenza degli antichi dei. Saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nelle arti rinascimentali* [1981], Torino 1981.

C. Gatto Trocchi (a cura di), *Il talismano e la rosa. Magia ed esoterismo*, Roma 1992.

G. Mori, *Analisi delle decorazioni astrologiche in Italia nei secoli XV e XVI*, in *I luoghi di Raffaello a Roma*, Roma 1983, 42-45.

G. Mori, *Arte e Astrologia*, "Art Dossier", 10 (febbraio 1987).

O. Pompeo Faracovi, *Scritto negli astri: l'astrologia nella cultura dell'Occidente*, Venezia 1996.

T. Condos, *Star Myths of the Greeks and Romans: A Sourcebook*, Michigan 1997.

M. Bertozzi, *Astrologia e potere nel '500: l'avventurosa carriera di Luca Gaurico, vate "veridicus"*, in L. Secchi Tarugi (a cura di), *Cultura e potere nel Rinascimento*, Firenze 1999.

K. Lippincott, *Urania redux: a View of Aby Warburg's Writings on Astrology and Art*, in R. Woodfield (ed.), *Art History as Cultural History. Warburg's Projects*, Amsterdam 2001, 151-182.

E. Snieszynska-Stolot, *Astrological Iconography in the Middle Ages: the Decanal Planets*, Kraków 2003.

F. Saxl, *La fede negli astri dall'antichità al Rinascimento* [1957], con un'introduzione di S. Settis, Torino 2007.

K. Lippincott, *Between Text and Image: Incident and Accident in the History of Astronomical and Astrological Illustration*, in P. Morel (a cura di), *L'art de la Renaissance entre science et magie*, Roma-Paris 2006, 3-34.

M. Bertozzi (a cura di), *Nello specchio del cielo. Giovanni Pico della Mirandola e le Disputationes contro l'astrologia divinatoria*, Firenze 2008.

P. Morel, *Mélissa. Magie, astres et démons dans l'art italien de la Renaissance*, Paris 2008.

K. Gadré, *Conception d'un modèle de visibilité d'étoile à l'œil nu. Application à l'identification des décans égyptiens*, Thèse de Doctorat, Université Toulouse III, 2008.

G. Venturi, F. Cappelletti, (a cura di), *Gli dei a corte. Letteratura e immagini nella Ferrara estense*, Firenze 2009.

Padova, Salone del Palazzo della Ragione

Sul Palazzo della Ragione

C. G. Mor, C. Semenzato, L. Grossato (a cura di), *Il Palazzo della Ragione di Padova*, Venezia 1963.

P. L. Fantelli e F. Pellegrini (a cura di), *Il Palazzo della Ragione in Padova*, Padova 1990.

E. Antoniazzi Rossi (a cura di), *Palazzo della Ragione a Padova*, Milano 2007.

E. Vio (a cura di), *Il palazzo della Ragione di Padova: la storia, l'architettura, il restauro*, Padova 2008.

Sugli affreschi e il problema attribuzionistico

L. Grossato, *La decorazione pittorica del salone*, in C. G. Mor, C. Semenzato, L. Grossato (a cura di), *Il Palazzo della Ragione di Padova*, Venezia 1963, 45-67.

Il Palazzo della Ragione a Padova, a cura del Centro internazionale di storia della nozione e della misura dello spazio e del tempo, con un'introduzione di A. Tenenti, G. Bozzolato, E. Berti, Roma 1992, 3 voll.

Sugli affreschi e l'interpretazione astrologica

A. Barzon, *I cieli e la loro influenza negli affreschi del Salone in Padova*, Padova 1924.

N. Ivanoff, *Il problema iconologia degli affreschi*, in C. G. Mor, C. Semenzato, L. Grossato (a cura di), *Il Palazzo della Ragione di Padova*, Venezia 1963, 73-84.

G. Federici Vescovini, *Pietro d'Abano e gli affreschi astrologici del Palazzo della Ragione di Padova*, "Labyrinthos", 9 (1986), 50-75.

E. Berti, *Filosofia, astrologia e vita quotidiana nella Padova del trecento*, in *Il Palazzo della Ragione a Padova*, a cura del Centro internazionale di storia della nozione e della misura dello spazio e del tempo con un'introduzione di A. Tenenti, G. Bozzolato, E. Berti, Roma 1992, vol. II, 97-108.

F. Costaperaria, *Le figurazioni dei mesi nel Salone del Palazzo della Ragione a Padova*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", A. 85 (1996), 49-94.

M. B. Rigobello, F. Autizi, *Palazzo della Ragione a Padova: vita e arte sotto la volta degli astri*, Piazzola sul Brenta 1998.

M. B. Rigobello, F. Autizi, *Palazzo della Ragione di Padova: simbologie degli astri e rappresentazioni del governo*, Padova 2008; in partic. il capitolo: *Lo Zodiaco di palazzo della Ragione: una storia molto antica*.

Si veda in Engramma: *Mnemosyne Atlas*, tavola 23.

Rimini, Cappella dei Pianeti nel Tempio Malatestiano

Sull'interpretazione dell'apparato decorativo interno del Tempio

C. Cieri Via, *Il silenzio e la parola: immagini geroglifiche nel Tempio Malatestiano di Rimini*, in G. R. Cardona (a cura di), *Sulle tracce della scrittura. Oggetti, testi superfici dei musei dell'Emilia Romagna*, Bologna 1986, 47-63.

C. Hope, *The early History of the Tempio Malatestiano*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", LV (1992), 51-154.

M. Bertozzi (a cura di), *Aby Warburg e le Metamorfosi degli antichi dei. Atti del convegno di studi, Ferrara, 24-26 settembre 1998*, Modena 2002.

M. Bertozzi, *Segni, simboli, visioni: il Tempio Malatestiano e i suoi enigmi*, in M. Musumeci (a cura di), *Templum Mirabile*, atti del convegno di studi, Rimini 2003, 158-170.

M. Bertozzi, *La vita postuma degli antichi dei nel Tempio Malatestiano di Alberti e Sigismondo*, in A. Paolucci (a cura di), *Il Tempio Malatestiano a Rimini*, Modena 2010, 137-142.

Interpretazioni iconologiche e opera di Agostino di Duccio

M. L. Shapiro, *Studies in the Iconology of the Sculptures in the Tempio Malatestiano*, New York 1958.

Ch. Mitchell, *The Imagery of the Tempio Malatestiano*, "Studi romagnoli" II (1951), 77-90.

Ch. Mitchell, *Il Tempio Malatestiano*, "Studi malatestiani" (1978), 71-103; i saggi di Ch. Mitchell sono ora riediti in M. Neri (a cura di), *Le raffigurazioni del tempio Malatestiano*, Rimini 2000.

S. Kokole, *Agostino di Duccio in the Tempio Malatestiano 1449-1457: Challenges of poetic Invention and Fantasies of Personal Style*, Baltimora 1997.

Nello specifico, sulla Cappella dei Pianeti

M. L. Shapiro, *Studies in the Iconology of the Sculptures in the Tempio Malatestiano*, New York University 1958; in partic. il cap. VII: *The Chapel of the Planets*, 124-181.

A. Zanoli, *Un messaggio di buon augurio dal tempio Malatestiano*, "Paragone Arte", 229 (1969), 49-52.

P. Meldini, P. G. Pasini, *La cappella dei Pianeti del Tempio Malatestiano*, Rimini 1983.

S. Kokole, *Utque manu pendentia nubila pressit. A Marble Relief of Aquarius by Agostino di Duccio, Petrarch's Africa, and Ovid's Description of Notus*, "Antiquité Vivante", Skopje, XLV (1995), 175-182.

S. Kokole, "Cognitio Formarum" ad Agostino di Duccio reliefs from the Chapel of the Planets in the Tempio Malatestiano, in Ch. Dempsey (a cura di), *Quattrocento Adriatico: Fifteenth-Century Art of the Adriatic*, Bologna 1996, 177-206.

S. Kokole, *Agostino di Duccio in the Tempio Malatestiano 1449-1457: Challenges of poetic Invention and Fantasies of Personal Style*, Baltimora 1997, 513-669.

M. Campigli, "Tempus loquendi, tempus tacendi": l'ascesa dell'anima nella decorazione del tempio Malatestiano, "Artista. Critica dell'arte in Toscana", Firenze 1998, 24-55.

S. Pandolfi, *I bassorilievi della Cappella dei Pianeti nel Tempio Malatestiano*, "Romagna arte e storia", XIX, 55 (1999), 35-58.

A. Turchini, *Il Tempio Malatestiano, Sigismondo Pandolfo Malatesta e Leon Battista Alberti*, Cesena 2000.

D. Blume, *Regenten des Himmels. Astrologische Bilder in Mittelalter und Renaissance*, Berlin 2000, 139-146; 267-269.

F. Bacchelli, *La cappella dei pianeti nel Tempio Malatestiano di Rimini*, in A. Piromalli (a cura di), *La cultura letteraria nelle corti dei Malatesti*, Rimini 2002, 181-197.

M. Bertozzi, *La Cappella di S. Girolamo: i pianeti e lo zodiaco (schede)*, in A. Paolucci (a cura di), *Il Tempio Malatestiano a Rimini*, Modena 2010, 225-236.

Si vedano in Engramma: *Mnemosyne Atlas*, tav. 25; *Mnemosyne, tappa Rimini, Il Tempio di Rimini e il metodo warburghiano*, conferenza di Moreno Neri in occasione della mostra *Iter per Labyrinthum*, Venezia 2004, e i contributi rubricati nel tema di ricerca dedicato al Tempio Malatestiano.

Ferrara, Salone dei mesi di Palazzo Schifanoia

Testi di riferimento generale

V. Sgarbi (a cura di), *Per Schifanoia. Studi e contributi critici*, Ferrara 1987.

M. Bertozzi, *La tirannia degli astri. Aby Warburg e l'astrologia di Palazzo Schifanoia*, Bologna 1985; riedizione riveduta e aggiornata: *La tirannia degli astri. Gli affreschi astrologici del Palazzo Schifanoia*, Livorno 1999.

R. Varese (a cura di), *Atlante di Schifanoia*, Modena 1989.

Lo Zodiaco del Principe: i decani di Schifanoia di Maurizio Bonora. Catalogo della mostra "Ferrara, Palazzo Schifanoia 5 settembre - 30 novembre 1992", Ferrara 1992.

S. Settis, W. Cupperi (a cura di), *Atlante di Schifanoia*, Modena 2007.

Su Pellegrino Prisciani – ideatore del ciclo ferrarese – si veda il numero monografico della Rivista di Engramma: *Spectacula di Pellegrino Prisciani*, 58 (novembre 2010), e l'edizione critica del testo: P. Prisciani, *Spectacula*, a cura di Elisa Bastianello, Quaderni di Engramma, n. 1, Venezia 2012, disponibile in *free download* nel sito di Engramma.

Sulla storia e la riscoperta degli affreschi

F. Avventi, *Descrizione dei dipinti di Cosimo Tura detto Cosmè ultimamente scoperti nel Palazzo di Schifanoia in Ferrara*, Bologna 1840.

C. Laderchi, *Sopra i dipinti del palazzo di Schifanoia*, Ferrara 1840.

F. Hark, *Die Fresken im Palazzo Schifanoia* [1884], a cura di A. Venturi, Ferrara 1886.

A. Venturi, *Gli affreschi di Palazzo Schifanoia in Ferrara secondo nuove pubblicazioni e ricerche*, "Atti e memorie della Regia deputazione di storia patria per le province di Romagna" (1885), s. III v. III, 1-34.

A. Venturi, *L'arte a Ferrara nel periodo di Borso d'Este*, "Rivista Storica Italiana" (1885).

E. G. Gardner, *The Painters of the School of Ferrara*, London 1911.

G. Bargellersi, *Palazzo Schifanoia. Gli affreschi nel Salone dei mesi di Ferrara*, Bergamo 1945.

P. D'Ancona, *I mesi di Schifanoia in Ferrara con una Notizia critica sul recente restauro di C. Gnudi*, Milano 1954.

R. Longhi, *Officina ferrarese, con ampliamenti e nuovi ampliamenti*, Firenze 1956.

G. Biondi, *La letteratura sul Palazzo Schifanoia*, in R. Varese (a cura di), *Atlante di Schifanoia*, Modena 1989, 25-36.

K. Lippincott, *Gli affreschi del Salone dei Mesi e il problema dell'attribuzione*, in R. Varese (a cura di), *Atlante di Schifanoia*, Modena 1989, 111-140.

J. Bentini, *Il restauro dei Mesi di Schifanoia: una vicenda plurisecolare*, in S. Settis, W. Cupperi (a cura di), *Atlante di Schifanoia*, Modena 2007, 151-157.

M. Incerti, *La dodicesima parte del cielo: da Schifanoia alla Ferrariae novae restauratio*, in M. Incerti (a cura di), *Mensura caeli. Territorio, città, architetture, strumenti*, Ferrara 2010, 161-180.

Sull'interpretazione dell'intero ciclo

A. Warburg, *Italianische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara*, in *L'Italia e l'Arte straniera. Atti del X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte 1912*, Roma 1922 (*Gesammelte Schriften* I, 459-481; *Arte italiana e astrologia internazionale nel Palazzo Schifanoia di Ferrara*, in *La Rinascita del paganesimo antico*, 247-272; in *The Renewal of Pagan Antiquity*, 563-591; *Opere*, vol. I.1, 515-555; in *Nachhall der Antike. Zwei Untersuchungen*, a cura di P. Schneider, Zürich 2012).

R. Varese, *Novità a Schifanoia*, "Critica d'Arte", 113 (1970), 49-62.

E. Povoledo, *La sala teatrale a Ferrara da Pellegrino Prisciani a Ludovico Ariosto*, "Bollettino del Centro Internazionale di Architettura Andrea Palladio", 16 (1974), 105-128.

C. M. Rosenberg, *Courtly Decorations and the Decorum of interior space*, in G. Papagno, A. Quondam (a cura di) *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, Roma 1982, 529-544.

R. Varese, *Proposte per Schifanoia*, in G. Papagno, A. Quondam (a cura di) *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, Roma 1982.

S. Macioce, *Palazzo Schifanoia: una proposta iconologica per il 'Settembre' nella Sala dei Mesi*, "Storia dell'Arte", 48 (1983), 75-99.

S. Macioce, *La Borsiate di Tito Vespasiano Strozzi e la 'Sala dei Mesi' di Palazzo Schifanoia*, "Annuario dell'Istituto di Storia dell'Arte", n. s., Roma 1984, v. 2, 3-13.

R. Varese, *Il ciclo cosmologico di Schifanoia: un momento della civiltà 'cortese' in Europa*, in J. Salmons (ed.), *The Renaissance in Ferrara and its European Horizons*, Cardiff-Ravenna 1984, 309-320.

F. Polignano, *Mitografia palese e ficta religio: indizi, ipotesi e problemi nei mesi di Giugno e Luglio*, in R. Varese (a cura di), *Atlante di Schifanoia*, Modena 1989, 85-96.

A. Bacchi, *Problemi aperti a Schifanoia: il giovane Ercole Roberti*, in *Da Borso a Cesare d'Este: la scuola di Ferrara 1450-1628*, Ferrara 1985, 175-178.

C. Volpe, *Palazzo Schifanoia, gli affreschi*, "Musei Ferraresi-Bollettino Annuale", 15 (1985-87), 9-28.

A. Bacchi, *Sul maestro dell'agosto*, in V. Sgarbi (a cura di), *Per Schifanoia. Studi e contributi critici*, Ferrara 1987, 37-41.

M. Bertozzi, *L'astrologia a corte*, in F. Bocchi (a cura di), *Storia illustrata di Ferrara*, Milano 1987, 449-464.

M. Bertozzi, *Gli affreschi di Palazzo Schifanoia e i "Tarocchi del Mantegna"*, in G. Berti, A. Vitali (a cura di), *I Tarocchi. Gioco e Magia alla Corte degli Estensi*, Bologna 1987, 44-48.

C. Fratucello, C. Knorr (a cura di), *Il cosmo incantato di Schifanoia. Aby Warburg e la storia delle immagini astrologiche. Catalogo della mostra "Ferrara, Palazzo Schifanoia 24 settembre-22 novembre 1998"*, Ferrara 1998.

M. Bertozzi (a cura di), *Aby Warburg e le Metamorfosi degli antichi dei. Atti del convegno di studi, Ferrara, 24-26 settembre 1998*, Modena 2002.

G. Federici Vescovini, *Gli affreschi astrologici del Palazzo di Schifanoia e l'astrologia alla corte dei duchi d'Este*, in P. Morel (éd.), *L'art de la Renaissance entre science et magie*, Roma-Paris 2006, 55-82.

P. Bell, *Regent unter dem Himmel. Die Sala dei Mesi der Palazzo Schifanoia in Ferrara als Modell eine astrologischen Weltbildes*, in P. Billion, N. Busch, D. Schlüter (hrsg. v.), *Weltbilder im Mittelalter*, Bonn 2009, 1-27.

M. Bertozzi, *Caput draconis: i consigli astrologici di Pellegrino Prisciani alle principesse d'Este*, in M. Ariani et al. (a cura di), *La parola e l'immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, vol. 1, Firenze 2011, 245-251.

M. Bertozzi, *"Un rapido schizzo in forma sferica": Aby Warburg e lo schema del ciclo astrologico di Palazzo Schifanoia*, "La Rivista di Engramma", 100 (settembre/ottobre 2012).

M. Bertozzi, *A doppio senso: istruzioni su come orientarsi nelle immagini astrologiche di Palazzo Schifanoia*, "Aisthesis", vol. 5, n. 2 (2012).

Sull'interpretazione e la ricostruzione della fascia mediana

D. Pingree, *The Indian Iconography of the Decans and Horas*, "Journal of Warburg and Courtauld Institutes", XXVI (1963), 223-254.

G. Magoni, *Le cose non dette sui decani di Schifanoia. Una lettura astronomica*, Ferrara 1977.

M. Bonora, *Lo Zodiaco del Principe: Diario di lavoro*, in *Lo Zodiaco del Principe: i decani di Schifanoia di Maurizio Bonora. Catalogo della mostra "Ferrara, Palazzo Schifanoia 5 settembre-30 novembre 1992"*, Ferrara 1992.

M. Bertozzi, *Geroglifici del Fato. La magia dei talismani di "Picatrix" e l'astrologia di Palazzo Schifanoia a Ferrara*, in C. Gatto Trocchi (a cura di), *Il Talismano e la Rosa. Magia ed esoterismo*, Roma 1992, 111-121.

M. Bertozzi, *La tirannia degli astri. Gli affreschi astrologici del Palazzo Schifanoia*, a cura di M. Bertozzi, Livorno 1999; in partic. il capitolo: *Le immagini dei decani di Schifanoia*, 38-72.

E. Jaffé, *Testi per l'analisi delle figure dei decani*, in M. Bertozzi (a cura di), *La tirannia degli astri. Gli affreschi astrologici del Palazzo Schifanoia*, Livorno 1999, 112-127.

K. Lippincott, *Gli dei decani del Salone dei Mesi di Palazzo Schifanoia*, in M. Bertozzi (a cura di), *Alla corte degli Estensi. Filosofia, arte e cultura a Ferrara nei secoli XV e XVI. Atti del Convegno internazionale di studi, Ferrara 5-7 marzo 1992*, Ferrara 1994, 181-197.

M. Bertozzi, *Il talismano di Warburg: considerazioni sull'impianto astrologico di Palazzo Schifanoia*, in M. Bertozzi (a cura di), *Alla corte degli Estensi. Filosofia, arte e cultura a Ferrara nei secoli XV e XVI. Atti del Convegno internazionale di studi, Ferrara 5-7 marzo 1992*, Ferrara 1994, 199-208.

J. H. Abry, *Ancora sui decani? Nuovi elementi alla luce della bibliografia più recente*, in M. Bertozzi (a cura di), *Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dèi*, Modena 2002, 203-220.

M. Bertozzi, *Il funambolo e la sua corda: Aby Warburg e il primo "decano" dell'Ariete*, in M. Bertozzi (a cura di), *Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dèi*, Modena 2002, 20-35.

M. Bertozzi, *Enigmi figurati*, in *Atlante di Schifanoia*, a cura di S. Settis, W. Cupperi, Modena 2007, 143-150.

Sull'interpretazione e la ricostruzione della fascia superiore

C. Cieri Via, *I trionfi, il mito, l'amore: la fascia superiore dei Mesi negli affreschi da Palazzo Schifanoia*, in R. Varese (a cura di), *Atlante di Schifanoia*, Modena 1989, 37-56.

C. M. Rosenberg, *Immagini di Borso e aspetti della Ferrara del Tempo nella fascia superiore del Salone dei Mesi*, in R. Varese (a cura di), *Atlante di Schifanoia*, Modena 1989, 81-84.

Si veda, in Engramma: *Mnemosyne Atlas*, tavola 27.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
progetto grafico di Silvia Galasso
editing a cura di Silvia Galasso
Venezia • dicembre 2012

www.engramma.org



la rivista di **engramma**
anno **2012**
numeri **100-102**

Raccolta della rivista di
engramma del Centro studi
classica | luav, laboratorio di
ricerche costituito da studiosi di
diversa formazione e da giovani
ricercatori, coordinato da
Monica Centanni. Al centro
delle ricerche della rivista è la
tradizione classica nella cultura
occidentale: persistenze,
riprese, nuove interpretazioni di
forme, temi e motivi dell'arte,
dell'architettura e della
letteratura antica, nell'età
medievale, rinascimentale,
moderna e contemporanea.