

la rivista di **en**gramma
giugno **2022**

192

Testo con figura

La Rivista di Engramma
192

La Rivista di
Engramma

192

giugno 2022

Testo con figura

a cura di
Monica Centanni e Piermario Vescovo

direttore

monica centanni

redazione

sara agnoletto, maddalena bassani,
maria bergamo, elisa bizzotto, emily verla bovino,
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,
giacomo confortin, silvia de laude,
francesca romana dell'aglio, simona dolari,
emma filipponi, anna ghirdini, ilaria gripa,
laura leuzzi, vittoria magnoler, michela maguolo,
francesco monticini, ada naval,
alessandra pedersoli, marina pellanda,
daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco,
cesare sartori, antonella sbrilli, massimo stella,
ianick takaes de oliveira,
elizabeth enrica thomson, christian toson,
chiara velicogna, giulia zanon

comitato scientifico

anna beltrametti, lorenzo braccesi,
maria grazia ciani, victoria cirlot,
fernanda de maio, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, kurt w. forster, maurizio harari,
fabrizio lollini, natalia mazour, oliver taplin,
piermario vescovo

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

192 giugno 2022

www.egramma.it

sede legale

Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@egramma.it

redazione

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

©2022

edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-31494-86-1

ISBN digitale 978-88-31494-87-8

finito di stampare settembre 2022

Si dichiara che i contenuti del presente volume sono la versione a stampa totalmente corrispondente alla versione online della Rivista, disponibile in open access all'indirizzo: <http://www.egramma.it/eOS/index.php?issue=189> e ciò a valere ad ogni effetto di legge.
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

- 7 *Testo con figura. Editoriale di Engramma n. 192*
Monica Centanni e Piermario Vescovo
- 13 *Tre astrologi e la luna*
Piermario Vescovo
- 35 *Un nuovo documento su Altadona, madre di Giorgione*
Francesca Bortolanza
- 51 *Figura con testo. Nota su una possibile assonanza
tra il Capitolo dell'Ingratitudine di Niccolò Machiavelli
e la Calunnia di Apelle di Sandro Botticelli*
Monica Centanni
- 61 *Un dragonesco Giorgio nella cattedrale della Recherche.
San Giorgio di Mantegna nel Cahier 46 di Sodome et
Gomorrhe*
Chiara Italiano
- 73 *Jung, Polifilo e la Ninfa*
Davide Susanetti
- 83 *Ade e Barbablù. Una genealogia?*
Nicola Giaccone
- 95 *Dictator o tyrannus? Propaganda in figura, in un denario
di Bruto*
Orazio Licandro
- 99 *Caterina / Ipazia. La Santa fantasma*
Silvia Ronchey
- 103 *Παῖδας ἐγὼ λόγους ἐγεννησάμην. Libri come figli.
Produzione culturale fra testo e figura in Teodoro Metochita
e Sinesio di Cirene*
Francesco Monticini
- 129 *Alessandra di Licofrone, una voce nel vento. Recensione a:
Lorenzo Braccesi, Un poeta per Cassandra, dalla Troade al
Lazio, L'Erma di Bretschneider, Roma 2021*
Maria Grazia Ciani
- 135 *Una lettura iconologica e antropologica degli affreschi
di Michelangelo nella Cappella Sistina. Presentazione di:
Giovanni Careri, Ebrei e cristiani nella Cappella Sistina,
2020*
a cura di Filippo Perfetti
- 155 *L'ultima immagine. Presentazione del volume
di James Hillman, Silvia Ronchey, Rizzoli, Milano 2021*
a cura di Daniela Sacco

Testo con figura

Editoriale di Engramma n. 192

a cura di Monica Centanni, Piernario Vescovo



Questo numero di “Engramma” accoglie sotto il titolo “Testo con figura” una serie di casi di studio nei quali un testo è collegato (o collegabile) a un’immagine – o, nell’altra direzione, un’immagine è collegata (o collegabile) a un testo – in una forma di combinazione che complica la relazione univoca testo/immagine, immagine/testo. Non si tratta di “testi con figure a fronte” che esauriscono la loro funzione nell’illustrazione del testo, né di “figure con testi a fronte”, che siano state prodotte con il ruolo di

ecfrasi o di mera didascalia. Gli autori che abbiamo invitato a collaborare al numero si sono messi liberamente in gioco nel proporre gli abbinamenti tra immagini e testi: non abbiamo richiesto uno svolgimento interpretativo articolato, come accade di consuetudine per le indagini sul significato delle immagini, né di ricorrere a un plurimo riferimento a fonti letterarie e alla ricognizione esaustiva della bibliografia critica. Abbiamo invece raccolto proposte di accoppiamenti, non troppo giudiziosi. Visto l’alto numero di proposte che ci sono giunte, a questo numero – in una divisione cronologica della materia – ne seguirà un secondo, sul terreno moderno e contemporaneo (Engramma n. 193, “Tracce Finestre Visioni”, in uscita a luglio 2022).

La copertina di Engramma 192 è un’immagine dall’*Ortopascha* di Pellegrino Prisciani: l’autore di questo disegno è lo stesso autore del trattatello dedicato dall’erudito e astrologo ferrarese a una proposta di

riforma del calendario giuliano, anzi di una prima redazione che trova poi compimento in un'illustrazione a colori, con un complesso rapporto di immagine e testo, nella doppia e intrecciata messa a punto dell'una e dell'altro.

Nel primo saggio di questo numero, *Tre astrologi e la luna*, Piermario Vescovo propone una possibile relazione tra il contenuto e le immagini dell'*Orthopascha* e un dipinto coevo, celeberrimo e studiatissimo, ovvero *I tre filosofi* di Giorgione. Non si tratta di tentare un'ennesima "nuova interpretazione" dell'opera di Giorgione, ma di tornare su alcuni aspetti del dibattito astrologico nel primo Cinquecento, riconsiderando il contesto e la collocazione culturale del dipinto, con particolare relazione "esterna" al cardinale Domenico Grimani e al suo ambiente.

Siamo particolarmente lieti di affiancare a questo saggio un rilevante ritrovamento documentario che riguarda Giorgione: in questo caso la "figura" è dunque un "testo" che si trascrive qui per la prima volta. Nel suo contributo *Un nuovo documento su Altadona, madre di Giorgione* Francesca Bortolanza, che recentemente ha ritrovato altre tracce relative all'identità della madre del pittore, conferma ora con un atto dei Giudici di Petizion il nome e l'identità di Altadona da Campolongo di Conegliano, in cui esso appare insieme a quello del notaio di Castelfranco Francesco Fisolo, sempre in relazione a un'eredità che segue alla morte di Giorgione per peste: il documento mette fine ai dubbi relativi a tale identificazione e conferma la pertinenza e assoluta affidabilità di una serie di documenti.

Monica Centanni propone una *Nota su una assonanza tra il Capitolo dell'Ingratitudine di Machiavelli e la Calunnia di Botticelli*: l'"assonanza" che si gioca tra la figura e il testo è l'esito di una possibile influenza dell'ecfrasi del testo di Luciano sulla Calunnia di Apelle e della sua fortuna per l'introduzione di una serie di figure allegoriche e della loro azione combinata nel testo di Machiavelli dedicato a Giovanni Folchi. L'ipotesi è che sia rintracciabile una serie di relazioni che possono investire anche la committenza del celebre dipinto e farne riconsiderare la stessa collocazione cronologica, nel quadro della Firenze nel primo decennio del XVI secolo e delle sue tensioni politiche e culturali.

Un'assonanza tutt'altra, e con ampio intervallo di relazione, riguarda la messa in rapporto dell'Albertine di Proust, il più affascinante e misterioso personaggio delle *Recherche*, con il San Giorgio di Andrea Mantegna. Chiara Italiano nel suo saggio intitolato *Un dragonesco Giorgio nella cattedrale della Recherche. San Giorgio di Mantegna nel Cahier 46 di Sodome et Gomorrhe* si dedica a una particolare nicchia della vastissima cattedrale proustiana, a partire da un'immagine richiamata dallo stesso autore, offrendo un mirabile esempio di indagine sulla "scrittura sotterranea" di Proust, che implica l'arte italiana, Venezia, l'antico e il moderno, il drago e la figura di Medusa.

In altra direzione, ma con un punto di partenza che ha la medesima collocazione temporale, Davide Susanetti nel contributo *Jung, Polifilo e la Ninfa* si dedica al profilo della Ninfa, in relazione alla teoria psicanalitica di Jung, quindi negli stessi anni dell'attrazione e del, celebre, intrigo di Aby Warburg con la Ninfa. L'autore propone un rapporto con due xilografie dell'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna, richiamate nelle pagine di apertura del saggio di Carl Jung *Psicologia e Alchimia*, nell'ordine della descrizione del processo attraverso cui voci e istanze dell'inconscio emergono alla coscienza.

All'iconografia di una testa di Ade in terracotta, proveniente da Morgantina, Nicola Giaccone dedica la nota *Ade e Barbablù. Una genealogia?*, che mette in relazione l'iconografia antica con la fiaba di Perrault a partire dalla valenza simbolica dell'uso del colore nell'antica Grecia e in altre culture antiche. La simbologia del blu come colore ctonio, da tanta profondità e distanza, conduce alla caratterizzazione del Barbablù di Perrault, fornendo maggiore profondità alle radici culturali di questo racconto della prima età moderna.

Tornando all'antico, Orazio Licandro in *Dictator o tyrannus? Propaganda in figura, in un denario di Bruto* illustra un caso di "propaganda in figura" in rapporto a una moneta che mostra sui due lati il volto di Bruto, come leader della congiura contro Cesare, e un *pileus*, copricapo di matrice orientale simbolo di libertà, tra due pugnali.

Nella breve nota *Caterina / Ipazia. La Santa fantasma* Silvia Ronchey illustra un passaggio dell'arte sacra e della leggenda di Santa

Caterina d'Alessandria in relazione a Ipazia, proposta dalla storica dell'arte dell'Ottocento Anna Jameson, ipotizzando che la studiosa possa essere stata la proprietaria del dipinto del *Matrimonio mistico* di Santa Caterina d'Alessandria, attribuito a Barna da Siena, oggi al Museum of Fine Arts di Boston.

Il saggio di Francesco Monticini Παῖδες ἐγὼ λόγους ἐγεννησάμην. *Libri come figli. Fra testo e figura: Teodoro Metochita e Sinesio di Cirene* è dedicato all'analisi del possibile rapporto tra un testo scritto – un poema redatto da uno degli uomini più potenti e colti della tarda Bisanzio, Teodoro Metochita – e due immagini, una della strage degli innocenti situata nel narcece esterno della chiesa di Chora, e una miniatura raffigurante Sinesio di Cirene presente in due manoscritti trecenteschi.

Il numero ospita inoltre tre presentazioni di volumi collegate al tema dell'incrocio tra l'energia icastica della parola e la potenza delle immagini che si fa parola. Maria Grazia Ciani con il suo *Alessandra di Licofrone, una voce nel vento* propone una lettura intensa e scintillante del recente lavoro di Lorenzo Braccesi, *Un poeta per Cassandra, dalla Traode al Lazio*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2021. In *Una lettura degli affreschi di Michelangelo nella Cappella Sistina* Filippo Perfetti introduce e presenta un *excerptum* dall'importante volume di Giovanni Careri, *Ebrei e cristiani nella Cappella Sistina*, Quodlibet, Macerata 2020.

Infine Daniela Sacco, per gentile concessione di Silvia Ronchey e dell'editore, propone due estratti da James Hillman, Silvia Ronchey, *L'ultima immagine*, Rizzoli Milano 2021 – volume dedicato a un colloquio con Hillman, dal 2008 al 2011, anno della morte del grande studioso. I brani costituiscono un'ottima sigla per il tema “testo con figura”.

English abstract

The Engramma issue “Text and Image” is a collection of case studies where a clear, univocal relationship between a text and an image emerges in a complex relation. Images here are not mere illustrations – just as texts are not mere captions. In this framework, we publish the following contributions: Piermario Vesco, *re astrologi e la luna*; Francesca Bortolanza, *Un nuovo documento su Altadona, madre di Giorgione*; Monica Centanni, *Figura con testo. Nota su una assonanza tra il Capitolo*

dell'Ingratitudine di Machiavelli e la Calunnia di Botticelli; Chiara Italiano, *Un dragonesco Giorgio nella cattedrale della Recherche. San Giorgio di Mantegna nel Cahier 46 di Sodome et Gomorrhe*; Davide Susanetti, *Jung, Polifilo e la Ninfa*; Nicola Giaccone, *Ade e Barbablù. Una genealogia?*; Orazio Licandro, *Dictator o tyrannus? Propaganda in figura, in un denario di Bruto*; Silvia Ronchey, *Caterina / Ipazia. La Santa fantasma*, and Francesco Monticini, *Παῖδας ἐγὼ λόγους ἐγεννησάμην. Libri come figli. Fra testo e figura: Teodoro Metochita e Sinesio di Cirene*. We also publish three reviews: Maria Grazia Ciani reviews Lorenzo Braccesi's *Un poeta per Cassandra*, Filippo Perfetti presents Giovanni Careri's *Ebrei e cristiani nella Cappella Sistina*, and Daniela Sacco presents James Hillman, Silvia Ronchey, *L'ultima immagine*, Rizzoli Milano 2021.

keywords | Giorgione; Pellegrino Prisciani; Machiavelli; Botticelli; Mantegna; Proust; Jung; Hypnerotomachia Polifili; Ades; Bluebeard; Caesar; Catherine of Alexandria; Hypatia; Theodore Metochites; Synesius of Cyrene; Lycophron; Michelangelo; James Hillman

Tre astrologi e la luna

Piermario Vescovo

1.

Due codici autografi – conservati rispettivamente presso la Biblioteca Estense di Modena (Lat. 466 = X.1.6) e la Biblioteca Marciana di Venezia (Lat. VIII, 26 = 3268) – trasmettono un trattatello astrologico di Pellegrino Prisciani, intitolato *Orthopasca*, e offrono insieme una doppia serie di immagini, entrambe di mano dell'autore, nella forma del disegno preparatorio e dell'illustrazione (Bastianello 2019). L'umanista e astrologo ferrarese (probabile responsabile, tra l'altro, del programma del ciclo dei mesi di Palazzo Schifanoia) sostiene in questo scritto la riforma del calendario giuliano, ovvero la correzione dell'errore secolare rispetto al calendario astronomico per la determinazione della Pasqua (da cui il titolo di "vera Pasqua"). Prisciani aveva dapprima pensato di dedicarlo a Giulio II, pontefice notoriamente sensibile alla questione, e quindi, sopraggiunta la sua morte, al successore Leone X, come testimonia la rasura del nome del primo e la sostituzione con quello del secondo. Se questa è dunque avvenuta dopo il 1513, la composizione del trattato e la prima dedica si situano invece senz'altro nel 1508, come una notazione di partenza, poi corretta, recitava: "ut currenti hoc anno gratia Legis nostrae millesimo quingentesimo octavo" (si sottolinei il rilievo del riferimento per l'espressione della data alla "nostra legge", qui non semplicemente usuale). Nell'immagine di apertura, esplicita dal testo, Prisciani si è autoraffigurato nell'atto di porgere al papa il suo libro, mettendo la propria offerta in parallelo nientemeno che a quella di Dinocrate ad Alessandro Magno, con un gesto ben significativo delle sue ambizioni, che superano la questione in sé della riforma del calendario per una più ampia istanza di rinnovamento. Nulla ci è noto rispetto a un'avvenuta trasmissione, dopo la revisione, a Leone X, mentre sappiamo sicuramente il codice essere appartenuto in anni successivi a Tommaso Giannotti

Rangoni, detto Ravennate o Filologo (1493-1577), dalla cui collezione veneziana, attraverso il passaggio al Convento del Redentore alla Giudecca, esso giunse poi alla Biblioteca Marciana che lo conserva. Peraltro agli interessi astrologici di Tommaso Ravennate, e alla sua produzione di vaticini, risulta strettamente pertinente proprio l'interesse per la riforma del calendario giuliano, che egli seguì su istanza del cardinale Domenico Grimani, mentre questi si trovava a Roma nel 1516, e dunque nel periodo del pontificato di Leone X (Bacchelli 2000).

Cosa rappresentino le immagini dell'*Ortopascha* è assolutamente certo, in relazione al testo che accompagnano e alle fonti in questo citate. Tre "antichi" ebrei – depositari del "vero sapere" astrologico a cui i cristiani dovrebbero attingere per riformare il loro fallace calendario – sono in due di esse rappresentati nell'atto di osservare le fasi lunari e nel riconoscere la luna che annuncia la Pasqua e l'anno nuovo, col carico ulteriore di pendenze sapienziali e simboliche di rinnovamento assegnato all'atto. Come ha scritto Giulio Busi, l'opera di Prisciani rappresenta nientemeno che il "primo caso noto di un tentativo di illustrazione di tradizioni ebraiche talmudiche da parte di un cristiano". La dichiarazione polemica a proposito dell'arroganza degli ebrei appare in esso assolutamente strumentale e niente affatto connotata da istanze antiggiudaiche, laddove è evidente che "l'erudito ferrarese si accosti ai testi ebraici secondo lo spirito della filologia umanistica e riconosca alla letteratura rabbinica lo statuto di fonte autonoma e legittima" (Busi 2007, 75-77).

Prisciani cita, infatti, in ebraico traslitterato in caratteri latini, *Esodo* 12,2 ("Mensis iste, vobis principium mensium: primus erit in mensibus anni") e 13,4 ("Hodie vos egredimini mense novarum frugum"), ovvero i luoghi che si riferiscono al comando divino a Mosè e Aronne per la fondazione del calendario e l'individuazione dell'inizio dell'anno. Ma, soprattutto, si rifà al trattato *Rosh Hashanah* del *Talmud* (introducendo il cenno con l'affermazione "ut thalmutistae omnes testantur") in rapporto al *Rosh Chodesh*, al mese lunare della tradizione ebraica. Questa, in breve sintesi, la scaletta degli argomenti del trattato: Dio ordinò a Mosè di far cominciare il calendario dall'equinozio primaverile; l'anno ebraico principia dal mese di Nisan (il riferimento "Mense primo cuius vocabulum est Nisan" viene dal luogo parallelo di *Esther* 3,7), da identificarsi con Aprile. Dal *Talmud* è infatti ripreso il collegamento alla creazione del

mondo in tale mese: “Dicebant et enim eorum aliqui, quos etiam secutus fuit Rabi Josue: BENYSAN:NIVRA:AOLAM: Mense primi creatus est mundus”; luogo già noto, due secoli prima, a Niccolò di Lira nella sua *Postilla al Genesi* e all’*Esodo* (Busi 2007, 73-74 e n. 11). Altre disquisizioni sull’etimo di *prima veris* completano il quadro, col ricorso ulteriore al repertorio poetico, per la stagione in cui la natura offre “virgulta, frondes ac flores arborum atque herbarum”. Il Virgilio delle *Bucoliche* è ovviamente l’*Homerus noster* cui il testo allude, come si evince dalla citazione “Nunc frondent silvae nunc formosissimus annus”, che rinvia alla III Ecloga (“Dicite, quandoquidem in molli consedimus herba: / et nunc omnis ager, nunc omnis parturit arbos, / nunc frondent silvae, nunc formosissimus annus”).



1a-1b | Osservazione delle fasi lunari, *Ortopascha* BEU ms. Lat. 466 = alfa X.1.6 c.2r./BNM ms. Lat. VIII 26 (=3268) c.2v.

2a-2b | Accensione dei fuochi per la nuova luna, *Ortopascha* BEU ms. Lat. 466 = alfa X.1.6 c.2r./BNM ms. Lat. VIII 26 (=3268) c.2v.

Nella prima delle due illustrazioni che traggono spunto dal *Talmud* appaiono tre astrologi : due in piedi e uno seduto, intenti a osservare le fasi lunari, rappresentate in alto da tre lune, in sequenza [Fig. 1a]. Il raccordo al testo riguarda il passo che tratta dell’antica pratica dell’osservazione lunare “apud primos padres illos, et seniores hebreos”. Ma nel passaggio dal disegno all’illustrazione [Fig. 1b] uno dei tre astrologi viene differenziato come giovane, e i *seniores* si riducono dunque a due [Fig. 1b]. Nel disegno di partenza, infatti, i tre astrologi appaiono identici, tutti con barba e turbante, uniformemente connotati come antichi vecchi sapienti, mentre nell’illustrazione uno di loro, collocato al centro e privato di tali attributi, viene distinto come imberbe o più probabilmente con barba rada, a capo scoperto, con veste di foggia e colore diverso, intento a guardare alla luna centrale o, come sembra più plausibile dedurre, condotto dagli altri due a quell’osservazione. Ma non è

tutto: nel disegno l'astrologo di destra siede su uno scranno, nell'illustrazione finale sopra un rialzamento naturale, o una montagnola del terreno, nel luogo aperto dove avviene l'osservazione lunare; infine, l'astrologo di mezzo, ringiovanito e posizionato al centro, regge con la sinistra i due lembi del suo diverso abito.

L'*Orthopasca* non offre un'equivalenza di parola dettagliata a quanto l'immagine mostra, e tantomeno alle variazioni rispetto all'impianto di partenza del disegno: dunque le "figure" estendono il loro compito e il loro significato oltre la lettera del testo e, in qualche modo, lo guadagnano. Nella modificazione del disegno originale si potrebbe ipotizzare una volontà di riflettere meglio in immagine, o svolgere, la ragione stessa del trattato, dove il personaggio non più vecchio, non più inturbantato, non più connotato da lunga barba, appare come l'astrologo nuovo, presumibilmente cristiano, che deve riconoscere e seguire, rifondando il calendario e il mondo, l'autorità degli antichi padri ebrei (ed, eventualmente, rappresentare i cristiani che prima dell'autore del trattato hanno visto o sostenuto tale relazione). L'illustrazione che a questa segue – più strettamente connessa al *Talmud* – presenta l'identica distinzione del giovane rispetto ai tre vecchi di partenza dall'uno all'altro manoscritto, nell'osservazione del novilunio [Figg. 2a, 2b]. Infatti, alle spalle dei tre personaggi, sopra un monte, in un luogo alto e tale da permettere una chiara visione, lontano dallo spazio cittadino (che ha i tratti di Ferrara), due "guardiani" segnalano la *neomenia* di cui parla il passo del *Talmud* citato nel testo. Una terza illustrazione, senza più la presenza degli astrologi scrutatori del cielo, rappresenta, infine, la Pasqua ebraica attraverso la macellazione rituale degli agnelli, a cui Dio assiste dall'alto, affacciandosi sopra le nuvole, anzi tra due lune [Figg. 3a, 3b].



3a-3b | La macellazione degli agnelli per Pasqua, *Ortopascha* BEU ms. Lat. 466 = alfa X.1.6 c.4r. / BNM ms. Lat. VIII 26 (=3268) c.4v.

2.

Un'immagine celeberrima viene alla mente a partire dai tre astrologi raffigurati nelle due illustrazioni di Prisciani, e in particolare in rapporto alla prima, per il numero, per la disposizione delle figure, per alcuni elementi particolari e, inoltre, per la prossimità o coincidenza cronologica (abbiamo visto che Prisciani stende originalmente il suo trattato nel 1508). Si tratta, ovviamente, de "la tela a oglio delli 3 phylosophi nel paese, dui ritti et uno sentado che contempla gli raggî solari cun quel saxo finto cusì mirabilmente, fu cominciata da Zorzo da Castelfranco, et finita da Sabastiano Venitiano" [Fig. 4], secondo la descrizione di Marcantonio Michiel, in visita nel 1525 alla collezione di Taddeo Contarini, quindici anni dalla morte del pittore (segua la trascrizione di Lauber, in Giorgione 2009, 191, con la specificazione che "a oglio" risulta aggiunto in soprالinea).



4 | Giorgione, *I tre filosofi*, Wien Kunsthistorisches Museum

Si è ipotizzato che l'indicazione di soggetto offerta dall'appunto possa risalire al committente (si veda in particolare quanto al proposito osservato in Dal Pozzolo 2003, 262-263, e più ampiamente le pagine 252-265 dedicate al dipinto e alla storia delle sue interpretazioni e la ricchissima documentazione e discussione di Ballarin 2016, II, 1055-1405) o, con un'affermazione più prudente, al possessore del dipinto. L'indicazione risulta, in ogni caso, generica, posta la chiara connotazione quali astrologi posseduta da almeno due personaggi su tre, mentre precisissima appare l'informazione che segue, relativa alla "finitura" del dipinto da parte di Sebastiano Luciani. Contarini, che avrà accompagnato Michiel nella visita alla sua collezione, ne sarà con ogni probabilità la fonte. Quanto all'attenta registrazione relativa all'attitudine del "filosofo sentado" di osservare la luce del sole riflessa sul sasso, evidentemente più forte quando la tela non era stata ancora decurtata sul lato sinistro, essa potrebbe spettare a un'osservazione compiuta direttamente da Michiel.



5a, 5b, 5c | Girolamo da Santa Croce o Girolamo Mocetto (attr.), *Tre astrologi o filosofi*, Paris, Musée Jacquemart-André.

“Terne” di “filosofi”, per collocare la prima indicazione, si ritrovano del resto nella tradizione coeva, in immagini, anche di servizio, e ciò potrebbe costituire un orizzonte di riferimento per la dichiarazione del soggetto. Un esempio assai ragguardevole, quanto pochissimo studiato, si offre nel ciclo (disponibile in una riproduzione completa solo in vecchie foto dell’archivio Zeri), presumibilmente di data assai prossima, formato da venticinque pezzi nello splendido soffitto a cassettoni un tempo appartenente a un palazzo veneziano, conservato presso il Musée Jacquemart-André di Parigi, attribuito a Girolamo da Santacroce o, soprattutto in anni più lontani, a Girolamo Mocetto [Figg. 5a, 5b, 5c]. Qui nella penultima fila (ognuna composta da cinque pezzi) – da sinistra a destra (con un collegamento di posizioni e sguardi) – si dà una terna ben paragonabile a quella di Giorgione, con tre figure, tutte in piedi, collocate davanti a un paesaggio che mostra sullo sfondo una città veneta murata. Un primo “filosofo” è intento a leggere da un libro aperto, un secondo, inturbantato, regge con la destra un astrolabio (mentre stringe con la sinistra la propria sciarpa e presenta una cintura con nodo centrale prossima a quella del “filosofo” di mezzo di Giorgione) e un terzo, con libro chiuso di grandi dimensioni posato a terra, tiene in mano un compasso. Per essi, ma certo sommariamente, si sono proposti i nomi di Aristotele, Tolomeo ed Euclide (per quest’ultimo spiccano però le dimensioni del libro, che meglio si presterebbero, eventualmente, al secondo perché più appropriate a carte geografiche o a mappe celesti). Si tratta di tre figure storiche, di tre rappresentanti di categorie o di

tradizioni diverse? Difficile rispondere. L'unico dato evidente riguarda l'assenza di una scansione in tre età, essendo il terzetto formato da sapienti maturi e barbuti. I tre, ciò che forse più importa, risultano collocati in un sistema allegorico complesso, che comprende dèi pagani (Marte, Saturno, Diana, Mercurio), favole ovidiane (ratto di Europa, metamorfosi di Narciso e Adone), le quattro virtù cardinali più una quinta spaiata (forse la Fede, unica delle teologali), storie esemplari di virtù romana e veterotestamentaria (sacrificio di Lucrezia e di Muzio Scevola, giustizia di Traiano; Giuditta con la testa di Oloferne e David con quella di Golia, giudizio di Salomone) e quattro trionfi (dell'Amore, della Fama e due romani), in un collegamento tutto da studiare (e, come si vede, di forte relazione tematica al catalogo giorgionesco, praticamente non più considerato – se qualcosa non ci sfugge – dopo il breve cenno in Sez nec 1981 [1939], 158).

Due dei “tre filosofi” di Giorgione – per cui, infatti, sono state proposte le terne di identificazione più disparate – tengono in mano un compasso: il primo e più giovane, seduto, sta misurando qualcosa che non possiamo vedere, e ha nell'altra mano un regolo (mi rifaccio a una puntuale descrizione relativa al fregio di Castelfranco, in cui la strumentazione astrologica occupa uno spazio considerevole: “il compasso [...] utile a misurare in gradi e primi le distanze fra gli astri e i cosiddetti ‘regoli astronomici’ [che] permettevano di osservare empiricamente nel cielo, attraverso un ben calcolato sistema di fori e di tacche”: D'Amicone 2010, 27). Per altri si tratterebbe di un *notturnale*, o *notturlabio*, strumento astronomico usato per la misura del tempo mediante l'osservazione della stella polare e della posizione, rispetto a essa, di due brillanti stelle dell'Orsa Maggiore (ma con scarsa, mi pare, corrispondenza alla forma). Il terzo personaggio, il più vecchio, tiene pure nella destra un compasso, mentre con la sinistra esibisce un foglio con cifre e disegni.



6 | Giorgione, *I tre filosofi*, Wien, Kunsthistorisches Museum (particolare).

In questo spicca nettamente lo schizzo di un'eclissi lunare, ben riconoscibile [Fig. 6], accompagnato da una didascalia esplicativa, letta come *celum* o simili, ma più plausibilmente sciolta come *eclisi* da Rosella Lauber, con una soluzione tanto più convincente per il tratto specifico della scempia, caratterizzante uno scrivente veneto (Lauber 2002, 106). Si tratta, dunque, di tre astrologi, anche se il secondo personaggio – definito dall'età di mezzo, in piedi e prossimo al vecchio, con cui sembra fare coppia – non esibisce strumenti perspicui a un'identificazione diretta, che sembra dunque da dedursi per contiguità. La sua mano destra appoggia col pollice, nascosto, al mezzo della cintura, in prossimità del nodo, e si trovava come rivelano le radiografie in una prima redazione alla stessa altezza ma libera: forse il dettaglio possiede una qualche attitudine simbolico-esplicativa, a ribadire la posizione mediana per età e sapienza, in una composizione da *tricipitium*, tra il vecchio che ha già calcolato e preso i suoi appunti e il giovane intento nell'operazione. Quanto alla mano sinistra e a quello che eventualmente può reggere, essa risulta coperta dalla figura del "filosofo vecchio".

La proposta di ricondurre ai Re Magi i tre personaggi del dipinto giorgionesco muove da questo minimo (o forse non del tutto) denominatore comune, a partire da tale differenziazione nelle tre età, di portata tematica certamente assai più ampia ma comunque significativa. Se per l'identificazione con i Magi non si danno elementi probanti (in prima istanza, per il fatto che i tre "filosofi" non sono caratterizzati come tre re), resta il fatto che la tradizione iconografica tende a scandire le tre figure come un vecchio, un uomo di età mezzana e un giovane (al di qua della distinzione della loro provenienza dai tre continenti e dell'attribuzione a uno di essi della pelle nera).

Non vogliamo qui entrare nella fitta e varia discussione relativa ai *pentimenti* rilevati dalle *radiografie* a cui il dipinto giorgionesco è stato

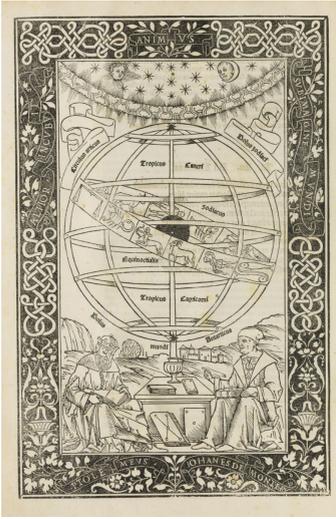
sottoposto e alle ipotesi sul loro significato. Ci limitiamo a osservare che mentre la figura di mezzo, quella dell'uomo maturo, rimane sostanzialmente immutata, notevoli e consistenti appaiono i rimaneggiamenti riservati alle altre due, che sembrano determinanti per la scansione tripartita. Il "filosofo giovane" aveva in una prima redazione il capo coperto da un berretto a tiara e presentava tratti fisiognomici diversi, presumibilmente meno giovanili (e per qualcuno degli interpreti diversamente inquietanti), mentre il "filosofo" di destra possedeva una barba assai meno lunga, oltre che un copricapo a raggiera, apparendo, per quanto si può ipotizzare, inizialmente meno vecchio. Non può, dunque, non colpire che oltre a un impianto esattamente sovrapponibile (con due astrologi in piedi e uno seduto in un *paese*) tanto nella messa a punto delle figure dell'*Orthopasca*, dal disegno preparatorio all'illustrazione, che nella stratigrafia pittorica dei *Tre filosofi*, la definizione dell'aspetto e della caratterizzazione delle figure risulti sottoposta a revisione, anche se nel percorso che guida Prisciani essa approda non a una tripartizione ma a una distinzione binaria.

Può questa notevole corrispondenza, di schema e di posizione delle figure giustificare l'ipotesi di una riconduzione anche tematica o di "soggetto" al dipinto di Giorgione del testo che contiene queste immagini, o quantomeno al suo panorama culturale di riferimento? Le vesti dei personaggi, come abbiamo detto, soprattutto per l'abito lungo e per l'assenza di barba lunga e turbante dell'astrologo giovane, sono assolutamente prossime a quelle dei "tre filosofi". Essi potrebbero benissimo, dunque, con le loro vesti esotiche, pensarsi come tre antichi ebrei scrutatori del cielo, o una terna assortita che comprende un ebreo, secondo la variante che il passaggio dal disegno all'illustrazione ha condotto a ipotizzare. Sicuramente una tale identificazione è consentita dalla definizione generica in pittura in questo tempo delle foggie del popolo d'Israele, come mostra in particolare la barba e il turbante dei *seniores hebreos* delle immagini dell'*Orthopasca* e altri riscontri, per esempio col ciclo di Carpaccio per la Scuola veneziana di Santo Stefano, in cui, nel telero dedicato alla predicazione, conservato al Louvre, tra la folla appaiono vecchi ebrei con copricapi complicati. Un ebreo così connotato, da poter essere confuso con un arabo, appare per esempio nel pannello dedicato al *Giudizio di Salomone* nel ciclo poco sopra ricordato oggi al

Musée Jacquemart-André o, per restare a Giorgione, nella tavoletta degli Uffizi con *Mosè bambino sottoposto alla prova del fuoco*.

3.

La cospicua letteratura critica dedicata ai cosiddetti *Tre filosofi* come tre astrologi, tra la tanta e varia (e spesso vana), risulta sostanzialmente bipartita tra proposte che suppongono i personaggi nell'atto di prevedere o calcolare eventi di rinnovamento del mondo o, al contrario, sconvolgimenti ciclici o catastrofi, del resto fittamente presenti nella pratica coeva dei vaticini, delle previsioni astrologiche e delle profezie (per esempio, il possessore del manoscritto dell'*Orthopasca*, Tommaso Ravennate, medico e astrologo, si dedicò espressamente a questo genere: si vedano, tra gli altri, i suoi: *Iuditio de lo anno MDXIII*; *Iudicio suo del presente anno da lui pronosticato*, dedicato al cardinale Achille de' Grassi nel 1514, anche in parallela redazione latina; i *Pronostici veneziani* per gli anni 1518 e 1519, ricordati da Bacchelli, accanto al suo contrastato insegnamento di astrologia, dopo l'esperienza precedente del lettorato a Bologna, a Padova, e alle sue opere più famose, relative al pronostico relativo al grande diluvio previsto per il 1524). Ovviamente, l'una e l'altra polarità possono essere appaiate, posto che il disastro annunciato dalle stelle o la fine di un ciclo suppongono, necessariamente, una successiva rinascita. Ragionando sulle "figure" dell'*Orthopasca*, precisando questi riferimenti, si tratterebbe di pensare a una linea più specifica rispetto a un tale panorama generale di fondo e a un'elaborazione particolare in rapporto alla ricca serie di immagini che tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo vede astrologi solitari o composti in coppie o terzetti raffigurati nell'atto di osservare congiunzioni astrali, o genericamente collocati "nel paesaggio", in un dialogo ideale tra il presente e il passato. Come, per esempio, mostra il frontespizio di una stampa veneziana del 1496 dell'*Epitoma in Almagestum* [Fig. 7], ove l'antico "principe" Tolomeo, immerso nella lettura del suo libro, è affiancato dal moderno Regiomontano, col libro invece chiuso in grembo, che lo addita e lo osserva, come si addice ai continuatori moderni.



7 | Johannes Regiomontanus,
Epitoma in Almagestum
Ptolomei, Venezia 1496.

Le ipotesi di “soggetto nascosto” (Settis) o di “soggetto rivisto” (Gentili) relative ai *Tre filosofi* hanno cercato traccia per una loro definizione *sotto al dipinto*, in relazione a particolari di una prima redazione a cui agganciare rinvii a fonti letterarie o visive. La supposizione relativa a un “moro” celato sotto al volto di uno dei “filosofi”, allo scopo di nascondere ai non iniziati un dato troppo marcato è stata però smentita da radiografie e riflettografie successive, che hanno riconosciuto qui semplicemente il fondo del pigmento per il contrasto di luce e ombra dell’unica fisionomia delle tre non sottoposta a rimaneggiamenti (e, d’altra parte, il Moro, Baldassarre, appare generalmente nella pittura coeva nel ruolo del più giovane dei tre magi, non di quello

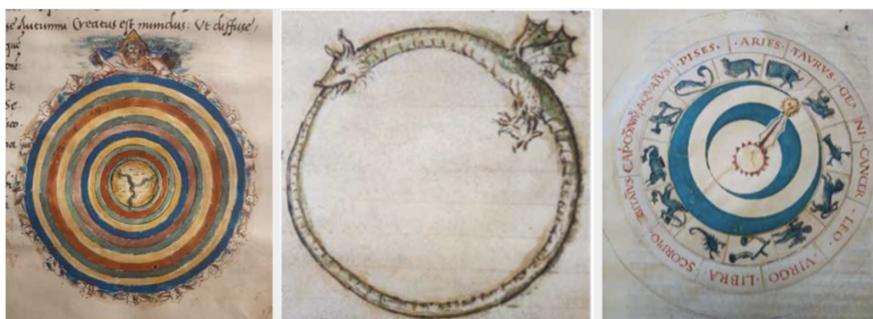
di mezzo). Gli elementi del vestiario e il volto forse più inquietante (se non si tratta solo di una definizione provvisoria) del “filosofo” giovane, hanno condotto Augusto Gentili a ipotizzarlo rappresentare l’Anticristo, pensando quindi non a *pentimenti* d’autore ma all’intervento postumo di Sebastiano, responsabile più che di una “finitura” di una revisione che allontana il dipinto dal significato originale. Da una parte, dunque, una redazione d’autore che renderebbe il soggetto meno facilmente decifrabile allo spettatore non iniziato, dall’altra un rifacimento edulcorato, o una vera e propria censura, che avrebbe trasformato per altra mano l’invenzione di partenza, rivelata dagli strumenti moderni come in un palinsesto. Una terza e più semplice spiegazione può limitarsi a pensare una rielaborazione in cui una più esplicita tripartizione si è definita in corso d’opera, tenendo peraltro fisso l’elemento, o l’età, centrale di una terna trasformata in *tricipitium*.

Possiamo, comunque, restando agli elementi sicuri, provare a offrire qualche altro ulteriore spunto e dettaglio. Una lettura più precisa di ciò che contiene il foglio del filosofo vecchio, nella rapida e forse approssimativa ma certo non casuale definizione del disegno dentro al quadro, sembra infatti permettere una qualche prosecuzione proprio al

confronto intrapreso col trattato di Prisciani e col suo corredo iconografico. Sotto la figura in cui si riconosce un'eclissi lunare (come si è detto, con la didascalia *eclisi* che la accompagna) nella parte bassa del foglio – mi rifaccio alla descrizione di Gentili – si vede “un sole raggiante al tramonto, dove in parte si leggono e in parte si integrano le cifre da 1 a 7”. Osserverei che “al tramonto” sembra, più che dato obiettivo (anche se è obiettiva la riconduzione all'età del personaggio) un'anticipazione dell'ipotesi di soggetto proposta dallo studioso, che parte, come abbiamo ricordato, dalle tre figure quali rappresentanti delle tre religioni: ovvero di un “oroscopo delle religioni”, “ossia della teoria di un percorso ciclico attraverso sette età, collegate ai pianeti e alle grandi religioni, caratterizzato da un progressivo decadimento dell'universo e dell'umanità fino alla catastrofe conclusiva e alla rigenerazione in un ciclo rinnovato” (Gentili 2003, 23). Nella successione storica delle tre religioni monoteiste il “cristiano” non può però, evidentemente, per motivi di disposizione cronologica, occupare l'ultima posizione, dopo l'ebreo e il rappresentante dell'Islam, che dovrebbe essere dunque il più giovane. Da qui l'idea dell'annuncio o della previsione dell'incarnazione non del Cristo ma, appunto, dell'Anticristo, a partire dalle fattezze diverse e inquietanti della prima elaborazione della figura (che potrebbe, ovviamente, anche pensarsi, più semplicemente, solo provvisoriamente definita). Indubitabile, in ogni caso, il richiamo sul piano formale di Gentili alla prossimità del “filosofo” giovane al San Giovanni Battista di Sebastiano, nella pala della chiesa di San Giovanni Grisostomo a Venezia, che riporta agli anni 1510-1511, dopo la morte di Giorgione e prima della partenza per Roma di Sebastiano, che diverrà poi “del Piombo”. La mano sinistra dell'astrologo vecchio, che regge il compasso, copre in realtà (e qualche interprete si è anche chiesto perché) la parte inferiore del disegno della circonferenza raggiante, che è dunque possibile immaginare nella sua interezza. Da qui sarebbe dunque lecito pensare che la numerazione possa proseguire oltre il numero 7 nella parte coperta del disegno, che risulta poco meno della metà di quella visibile, quasi raddoppiando il numero esplicito.

Un'altra immagine nell'*Orthopasca*, che segue alle tre illustrazioni, riferite all'esperienza degli antichi ebrei (l'osservazione della luna, la proclamazione del novilunio, il rito della macellazione pasquale), ci offre, precisamente, un diagramma del cosmo nella forma di dodici cerchi concentrici [Fig. 8]. Il maggiore di questi appare, appunto, raggiante e

all'esterno di esso è posto Dio padre, con aureola triangolare, insieme agli angeli, mentre osserva la sua creazione; all'interno, dopo la dodicesima e più piccola circonferenza, risulta collocata la terra. Le dodici circonferenze complessive rappresentano tre elementi (acqua, aria, fuoco) e le nove sfere (Luna, Mercurio, Venere, Sole, Marte, Giove, Saturno, cielo stellato e stelle mobili). Bastianello ha confrontato puntualmente la figura dei dodici cerchi al trattato di Johannes de Sacro Bosco (che vedeva, peraltro, proprio a Ferrara, nel 1472, a cura dall'astronomo Pietro Buono Avogaro, coeva a una stampa veneziana, la sua prima edizione). A questa immagine ne segue nell'*Orthopascha* un'altra, dai dodici cerchi a una circonferenza simbolica, ovvero con la rappresentazione dell'*Uroboro*, il drago alato a due zampe, che forma una circonferenza, come dice il suo nome, mordendosi la coda [Fig. 9]. Immagine simbolica di grande diffusione, che amplia rispetto all'orizzonte strettamente ebraico - dall'*Esodo* al *Talmud* - il piano di significazione del trattato, alludendo all'eternità, all'unità e al rinnovamento del cosmo, che la riforma del calendario proposta da Prisciani suppone e sostiene.



8 | La terra, gli elementi e le nuove sfere, *Orthopascha* BNM ms. Lat. VIII 26 (=3268) c.3r.

9 | Uroboro, *Orthopascha* BNM ms. Lat. VIII 26 (=3268) c.5v.

10 | Volvella astronomica, *Orthopascha* BNM ms. Lat. VIII 26 (=3268) c.4v.

Infine, il codice marciano contiene uno “strumento” che supera la dimensione dell’immagine verso quella tridimensionale da “libro animato” [Fig. 10]: una *volvella*, ovvero “un particolare meccanismo mobile, formato da tre dischi di pergamena sovrapposti e da un puntatore a lancetta, in grado di ruotare sui loro assi grazie a dei perni costituiti da piccoli pezzi di filo, annodati alle estremità, che attraversano le parti e le uniscono alla carta” (Bastianello 2019, 62; una corrispondenza alle volvelle lunari, per

quanto riflesso dal disegno che l'astrologo vecchio esibisce, è stata peraltro indicata da Anderson 1996, 154). Chi tiene in mano il libro può dunque compiere, attraverso tale strumento, i propri calcoli, in una forma certo semplificata, ma che riprende le operazioni da condurre col compasso e col regolo. Sulla pagina del manoscritto preparatorio appare il disegno sommario di questo diagramma a tre dimensioni, così come nel "congegno" del manoscritto marciano, al centro dei cerchi concentrici, si legge la scritta *Xa sphaera* (decima sfera). Nella realizzazione completa della bella copia, il maggiore dei cerchi si presenta come un anello diviso in dodici sezioni, contenente ciascuna il nome in latino e il simbolo del rispettivo segno dello zodiaco. Non posso qui intrattenermi su altre questioni e implicazioni che il trattatello di Prisciani apre nella lunga storia della tradizione: ne discuto altrove alcune in rapporto ai calcoli lunari della *Commedia* di Dante, tornando proprio a partire dall'*Orthopasca* da una parte al commento di Macrobio al *Somnium Scipionis* (su cui si veda la proposta di relazione a Giorgione per il ciclo di Casa Marta Pellizzari di Finocchi Ghersi 2012) e dall'altra alla *Glossa ordinaria* al Vecchio Testamento.

4.

Si permetta di collegare due notizie relative a Isabella d'Este Gonzaga, al solo scopo di introdurre sinteticamente altre relazioni. La prima è costituita dalla celeberrima attestazione relativa alla sua "caccia" a un dipinto di Giorgione, da poco morto di peste, che ella aveva avuto notizia doversi trovare nell'*eredità* di questi in data 25 ottobre 1510 (a tale proposito va ora aggiunto che la nota che accompagna un disegno nell'incunabolo dantesco di Sydney, da poco riemerso, ci offre, per la morte del pittore, se vogliamo darle credito, la data 17 settembre 1510, che collimerebbe perfettamente con i tempi della richiesta di Isabella al suo agente veneziano: Anderson 2019, Vescovo 2020). La seconda notizia riguarda un'altra delle molte "ricerche" della *marchesana*, e data al settembre di due anni dopo, quando nel 1512 è in traccia di un *Libro dell'uso dei Salmi*, scritto in ebraico e che vorrebbe far tradurre. Quel codice è oggi conservato presso la Biblioteca Palatina di Parma e risulta copiato da un intellettuale ebreo di grande rilievo nella cultura ferrarese del tempo, ovvero il maestro Abraham Farissol, vale a dire proprio il probabile "consulente" di Pellegrino Prisciani per le citazioni in ebraico dell'*Orthopasca* (Busi 2007).

Nessuna pretesa da parte nostra di chiudere e forzare tale panorama culturale in immaginazione di programma specifico per il dipinto giorgionesco, ma solo un richiamo. Al netto di vecchie fantasie sulle origini ebraiche del pittore – smentite dalla ripresa di piste documentarie che negli ultimi anni lo hanno restituito a un padre notaio di nota famiglia di Castelfranco e, ora, a una madre, figlia di notaio, di Conegliano (Bortolanza 2021 e si veda ora l'importante conferma nel documento pubblicato nel presente numero di "Engramma", che smentisce definitivamente le resistenze alle identificazioni documentarie fondatamente sostenute da Lionello Puppi) – il tema della cultura ebraica di Giorgione si pone, evidentemente, rispetto ad ambienti e personalità con i quali egli fu in rapporto, e ovviamente ai suoi committenti. Un percorso testimoniato fin dalle opere presumibilmente giovanili – come la già citata tavoletta della Galleria degli Uffizi col Mosé bambino alla prova del fuoco (in coppia con l'immensamente più praticato tema del Giudizio di Salomone) –, e in particolare dalla ricorrenza e dalla centralità nella sua produzione della figura di David, come abbiamo già ricordato, che giunge fino all'identificazione del pittore col personaggio, nel ritrarsi nei suoi panni, anzi nella sua armatura (un'armatura simbolica, quale rivestimento di virtù, che non possiede infatti alcun fondamento referenziale nella Sacra Scrittura: Vescovo 2011, 107-134). La medesima coppia di David e Giuditta dei ricordati affreschi del Duomo di Montagnana – a partire da un prezioso ritrovamento di testimonianza- riappare sulle ante di un armadio (forse destinato a contenere armi) di cui sopravvive solo quella, celeberrima, con Giuditta, dell'Ermitage ma che vedeva in parallelo un David (Lauber in Giorgione 2009, 199-202).

Una linea così specifica come quella additata nell'*Ortopascha*, addirittura con un retroterra di riconduzione talmudica, relativa alla rappresentazione della sapienza astrologica dei *seniores hebreos* (e, come abbiamo visto, probabilmente della sua continuità cristiana), può dunque meritare una qualche attenzione, offrendo possibili orizzonti di relazione "culturale", sul piano del contenuto, alla sovrapponibilità iconografica delle immagini da cui queste riflessioni hanno preso il via.

L'ipotesi di un rapporto con la tradizione ebraica e il calcolo lunare, ma in ogni caso l'evidente riferimento astrologico, conduce a mio avviso a sospettare un committente originale del dipinto diverso dal ricco

collezionista che lo possedeva nel 1525. La vicenda sarebbe, del resto, esattamente parallela a quella di altre tele, e in particolare del *San Francesco in estasi* di Giovanni Bellini, pure posseduto da Taddeo Contarini, per il quale Michiel riporta nel suo appunto direttamente il nome del committente originale. La storia di quest'opera è stata, a partire da questa notizia, ricostruita: commissionata da un pio patrizio, Giovanni Michiel, versato nell'esegesi francescana, quindi sicuramente acquistata dopo la sua morte dal ricchissimo mercante, che esibiva lo splendido dipinto nel salone del suo palazzo, tra i pezzi più rilevanti della sua collezione, accanto proprio ai *Tre filosofi* (Fleming 1982).

Qualche anno fa, inoltre, avevo osservato che un inventario, fatto stendere nel 1556, dopo la morte di Luca Contarini, figlio di Taddeo, testimonia la tela collocata nel *portego grande* del piano nobile del palazzo, non in una camera personale o in una stanza appartata, e dunque ben esposto alla vista dei visitatori. Rosella Lauber ha completato quell'osservazione verificando la scansione dei dipinti offerta dagli appunti di Michiel, ove i segni di divisione dei blocchi sembrano indicare il passaggio dall'una all'altra stanza del palazzo Contarini a San Marcilian durante la redazione di questi, confermando dunque la posizione del dipinto giorgionesco come originale (Lauber 2002, 105 e 115, note 102-103).

Da questa circostanza, dunque, provenivano e continuano a provenire i miei dubbi relativamente all'identificazione del possessore del dipinto come suo committente (anche se è sicura la notizia, di evidente peso, che Taddeo Contarini risulta commissionare a Giorgione un dipinto "in replica" nell'anno della morte del pittore: per un'ipotesi di identificazione si veda Vescovo 2011, 33-38). La complessiva fisionomia di Taddeo di Niccolò Contarini, più ampiamente, trasformato in mercante umanista, sembra, in generale, poco adatta all'idea di un "soggetto", quale esso sia, certamente particolare e appartato. Niccolò, detto "el rico", fu mercante di generi alimentari e il maggior importatore di carne a Venezia, controllore dell'intera corporazione dei "tagliatori" o beccai della città, detentore di un vero e proprio monopolio di mercato, come racconta il malevolo ma informatissimo Marin Sanudo, che descrive inoltre il patrizio come dedito al contrabbando, con tolleranza da parte dello Stato delle sue attività illecite, per la parentela col Doge Gritti e per il ruolo di Contarini quale informatore e prestatore di capitali allo Stato in momenti di necessità (la

moglie del doge era imparentata con i Vendramin, e Taddeo aveva sposato la sorella di Gabriele Vendramin).

5.

Torniamo, in chiusura, al cardinale Domenico Grimani, in rapporto a un interrogativo che ha coinvolto molti interpreti dei *Tre filosofi*, fin dalla prima notizia in nostro possesso. Si tratta dell'oggetto di attenzione del "filosofo" giovane, distinto e appartato dai suoi due compagni, che - partendo appunto dalla nota di Michiel - "sentado contempla gli raggi solari cun quel saxo finto ("dipinto") cusì mirabilmente". Il vecchio e l'uomo di mezza età fanno coppia e guardano in direzione dello spettatore, mentre il giovane rivolge lo sguardo in altra direzione, dentro al dipinto, riservando appunto la sua attenzione al riflesso dei raggi solari o ad altro. Forse alla grotta, che occupava una cospicua porzione della tela originale (*grandeta* come la definisce un inventario), tagliata da un intervento successivo (come ci testimoniano riproduzioni sommarie del dipinto integro). Oppure egli rivolge il proprio sguardo oltre al "saxo"? (Condivisibile la precisazione di Anderson 1996, 154, sul fatto che "[il] n'a pas vraiment le regard tourné vers le soleil mais vers une zone lumineuse au-dessus de la grotte"). Difficile che egli calcoli qualcosa con regolo e compasso in rapporto a ciò che sta osservando, mentre sembra più plausibile che ciò che a cui ora guarda lo abbia distolto dai calcoli e pensieri in cui era immerso. Si tratta, appunto, di questioni che la critica si è posta varie volte, con le proposte più diverse e le supposizioni più varie: per esempio pensando non a una ma a due fonti di luce, immaginando il riflesso della cometa dell'annuncio della nascita di Cristo (futura, in quella stessa grotta) ai Magi rispetto a un sole all'alba o al tramonto sul paesaggio retrostante (Settis).



11 | *Teologia e Filosofia*, verso di medaglia di Domenico Grimani, Collezione privata.

Il nome di Domenico Grimani (1461-1523), che abbiamo fatto poco sopra in relazione a Tommaso Rangoni, il possessore del codice dell'*Orthopasca* (quest'ultimo troppo giovane, ovviamente, per supporlo in relazione con Giorgione, nonostante i suoi rapporti diretti con artisti delle generazioni successive, si veda il suo ritratto nel *Miracolo dello schiavo* di Jacopo Tintoretto per la Scuola Grande di San Marco) ci riconduce al campo dei probabili

committenti e dei sicuri facoltosi collezionisti di opere di Giorgione. Egli, infatti, nel 1516 accompagnò come medico a Roma il cardinale Domenico Grimani, conosciuto presumibilmente nei mesi precedenti a Bologna, e qui si dedicò, come abbiamo già ricordato, alla questione della riforma del calendario, dibattuta nelle ultime sessioni del concilio Lateranense, tenendo allo Studio di Roma, tra il 1516 e il 1517, una lezione di astronomia (Bacchelli 2000).

Lo stesso Marcantonio Michiel visita la collezione ereditata dal nipote di Domenico, Marino Grimani, anch'egli cardinale, nel 1528, registrando – tra preziosi quadri fiamminghi e il meraviglioso *Breviario* – due dipinti di Giorgione, di cui uno il celebre autoritratto in veste di David, ricordato anche da Giorgio Vasari. Un dipinto che Domenico potrebbe avere acquistato o addirittura commissionato, se si mettono in relazione alcuni dati: l'essere egli, da una parte e in generale, uno dei maggiori conoscitori della cultura ebraica nell'Italia di quest'epoca (oltre ai rapporti con Elia del Medigo, Abramo di Balmes e altre figure di grande rilievo, basti ricordare che egli acquistò la biblioteca di Pico della Mirandola), e, dall'altra e in particolare, per avere egli ricoperto tra le varie cariche quella di titolare del Duomo di Montagnana (gestendolo attraverso un vicario) negli anni tra il 1497 e il 1508, ed essere dunque con ogni probabilità il committente dei due affreschi con David e Giuditta presso questo, ragionevolmente attribuiti, soprattutto in anni recenti, a un giovane Giorgione (si ricordi per la relazione del pittore con Montagnana il celebre disegno, conservato a Rotterdam, che offre un'indubitabile veduta del luogo).

Non si può non pensare al cardinale Domenico Grimani, cogliendo una suggestione che, ancora una volta, rinvia a un panorama culturale più ampio, che non intendiamo chiudere in accoppiamenti eccessivamente giudiziari, come troppo spesso accade alle interpretazioni giorgionesche. L'impresa del cardinale – che più che un motto presenta una doppia identificazione didascalica riferita alle due figure dell'immagine che accompagna, THEOLOGIA / PHILOSOPHIA – proviene dal verso della sua medaglia col suo ritratto [Fig. 11] (Dal Pozzolo 2009, 209-213, e si veda ancora, in particolare, il richiamo della medaglia proprio per l'attitudine riferita all'osservazione dei raggi solari sul sasso – secondo la descrizione di Michiel – al “filosofo sentado”). Una giovane donna, a capo scoperto, coi capelli raccolti e le vesti in movimento, tiene con la sua sinistra la mano di un'altra donna, seduta sotto a un albero, col capo chino e velato, con un libro aperto in grembo, e addita alle sue spalle un sole, che ella dunque non vede, di cui invece noi possiamo scorgere in alto alcuni raggi e una piccola porzione della circonferenza. Evidente il significato di questa immagine simbolica, che rappresenta l'orizzonte culturale e ideale del cardinale: la Teologia addita la luce del sole alla Filosofia. La Filosofia di quel sole può vedere, guardando al terreno, appena il riflesso.

Se la luna e il calcolo dei pianeti stanno nel foglio del “filosofo” vecchio, con un probabile sole raggiante al limite dei dodici cieli, in un calcolo forse condiviso col “filosofo” di mezzo, il vero sole (o il lume che sta alle spalle del “filosofo” giovane), riverberandosi sul sasso, potrebbe indicare un'attitudine e un significato ben confrontabili a quelli dell'impresa del cardinale. Non necessariamente per una connessione diretta (anche se essa non risulterebbe, tra le tante proposte, particolarmente spericolata), ma per una plausibile pertinenza di ambiente culturale.

Qui il versante allargato dei “filosofi” e il versante ristretto degli “astrologi” tornano a mostrare gli intrecci complessi delle due definizioni o “sfere”, ove la seconda si può comprendere nella prima e più generale. Così la nostra ipotesi di un rapporto possibile con le immagini di Pellegrino Prisciani, dei suoi tre, e alla fine due, *veteres* astrologi, con la loro distinzione in corso d'opera rispetto all'astrologo giovane, presumibilmente cristiano, acquista una qualche proponibilità. I percorsi dell'immaginazione figurativa che accompagnano il testo che vede nella Pasqua ebraica una rifondazione del calendario e del mondo, potrebbero

relazionarsi, di qui, a un panorama più ampio (uso volutamente il condizionale) di riferimenti culturali espressi in immagine.

Riferimenti bibliografici

Anderson 2019

J. Anderson, K. Wilson, N. Newbigin, J. Sommerfeldt, *Giorgione in Sydney*, "The Burlington Magazine", CLXI [1392] (2019), 190-199.

Bastianello 2019

E Bastianello, *Un manoscritto ferrarese a Venezia: la copia dell'Orthopasca di Pellegrino Prisciani alla Biblioteca Nazionale Marciana*, in "Codices. Manuscripti & Impressi" 116-117 (luglio 2019), 49-64.

Bacchelli 2000

F. Bacchelli, *Giannotti Rangoni, Tommaso*, in "Dizionario Biografico degli Italiani", 54, *sub voce*.

Bortolanza 2021

F. Bortolanza, *Il padre di Altadona con la trascrizione del testamento di Francesco da Campolongo di Conegliano*, ilmiolibro, self publishing 2021.

Busi 2007

G. Busi, *L'enigma dell'ebraico nel Rinascimento*, Torino 2007.

Dal Pozzolo 2009

E.M. Dal Pozzolo, *Giorgione*, Milano 2009.

D'Amicone 2010

S. D'Amicone, *I cieli di Giorgione. Astrologia e divinazione nel fregio delle arti*, Ponzano Veneto (TV) 2010.

Lauber 2002

R. Lauber, "Et è il nudo che ho io in pittura de l'istesso Zorzi". *Per Giorgione e Marcantonio Michiel*, "Arte Veneta" 59 (2002), 98-115.

Gentili 2003

A. Gentili, *Tracce di Giorgione. La cultura ebraica e la scienza astrologica*, in *Giorgione. "Le meraviglie dell'arte"*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 2003-2004), a cura di G. Nepi Scirè e S. Rossi, Venezia 2003, 19-31.

Giorgione 2009

Giorgione, catalogo della mostra (Castelfranco Veneto, Museo Casa Giorgione 2009), a cura di E.M. Dal Pozzolo e L. Puppi, Milano 2009.

Settis 1978

S. Settis, *La Tempesta interpretata. Giorgione, i committenti, il soggetto*, Torino 1978.

Vescovo 2011

Vescovo, *La virtù e il tempo. Giorgione: allegorie morali, allegorie civili*, Venezia 2011.

Vescovo 2020

Vescovo, *Tra Sydney e Castelfranco. Note giorgionesche*, in "Arte Veneta" 76 (2020), 188-194.

English abstract

This contribution aims to consider the proximity of Giorgione's famous painting *The Three Philosophers* with the images of two autograph codices in the treatise devoted to the reform of the Gregorian calendar, *The Orthopasca*, written by Pellegrino Prisciani between 1508 and 1513. The main goal of the article is not to propose a 'new interpretation' of the masterpiece, but to highlight the role played by astrological debate in those years. It purposes to provide a deeper understanding of Giorgione cultural environment strictly connected with Cardinal Domenico Grimani and his entourage.

keywords | Giorgione's *Three Philosophers*; Pellegrino Prisciani; Reform of the Julian calendar; Christian and Jewish Easter; Domenico Grimani.

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.

(v. Albo dei referee di Engramma)

The Editorial Board of Engramma is grateful to the colleagues – friends and scholars – who have double-blind peer reviewed this essay.

(cf. Albo dei referee di Engramma)

Un nuovo documento su Altadona, madre di Giorgione

Francesca Bortolanza

Risaliva all'anno 1638 l'epigrafe murata nel vecchio duomo di Castelfranco, di cui diede testimonianza per primo Carlo Ridolfi ne *Le meraviglie dell'arte* (Ridolfi 1648, 122). La trascrizione del testo della lapide non più esistente, andata dispersa nel corso dei lavori per l'erezione dell'attuale duomo settecentesco, è riportata in Natale Melchiori, ms. 158 della Biblioteca Civica di Castelfranco Veneto (da qui BCCV). I fratelli Matteo ed Ercole Barbarella rendevano omaggio in essa al comune antenato "Giorgionis summi pictoris", autore della pala e probabilmente della decorazione a fresco della cappella intitolata a San Giorgio della famiglia Costanzo. Fin da allora vi fu chi espresse riserve sull'autenticità della notizia riportata nel testo della lapide commemorativa, opera commissionata oltre centovent'anni dopo la scomparsa dell'artista: si trattava forse del tentativo di un'influente famiglia locale di attribuire al proprio lignaggio uno dei pittori più quotati del panorama veneziano di inizio cinquecento?

Ridolfi riportava, inoltre, la notizia secondo la quale il pittore era nato "in Vedelago d'una delle più comode famiglie del contado". Probabile, ma non certo, che si trattasse proprio dei Barbarella, che in quell'epoca vantavano possedimenti fondiari in tale località; i quali erano comunque cittadini di Castelfranco, come tali allibrati nell'estimo di fine Quattrocento (di cui si tratterà in seguito) come cittadini residenti in *Castello*. La tesi dell'appartenenza alla famiglia Barbarella, peraltro, si poneva in netto contrasto rispetto a quella dell'"umilissima stirpe" riportata nella seconda edizione delle *Vite* di Giorgio Vasari (Vasari 1568), fonte di indiscutibile valore per le biografie dei principali pittori rinascimentali, ritenuta dai più attendibile anche in merito alla figura del maestro castellano. Scopo di questo intervento è dimostrare la veridicità della tesi secondo cui

Giorgione sarebbe appartenuto alla famiglia Barbarella tramite prove su base documentale, in particolare a seguito del rinvenimento di un nuovo documento d'archivio nel fondo *Giudici di Petizion* conservato presso l'Archivio di Stato di Venezia. L'onere della prova non è carico soltanto dell'ultimo atto ritrovato: sarà grazie alle relazioni tra dati contenuti in alcuni documenti, conservati anche in altre sedi, a rendere possibile la dimostrazione dell'ipotesi al vaglio.

La presenza di uno Zorzi tra i membri della famiglia Barbarella a Castelfranco alla fine del secolo XV è notizia nota fin dal 1909, anno in cui Giovanni Chiuppani pubblicò nel *Bollettino del Museo Civico di Bassano* i risultati della propria ricerca svolta sugli atti del fondo *Notarile di Castelfranco*, allora conservati presso il detto Museo, ora nella sezione dell'Archivio di Stato di Vicenza a Bassano del Grappa (Chiuppani 1909). Nel 1489 Altadonna da Campolongo di Conegliano, vedova del notaio Giovanni Barbarella, riusciva tramite la vendita di alcuni campi a mettere insieme la cifra di 25 lire, di cui necessitava per pagare la somma dovuta per la scarcerazione del figlio Zorzi, detenuto a Venezia per motivazioni non ancora note. La stessa nominava il notaio Francesco Fisolo suo procuratore per rappresentarla in sede legale. Sarà che associare il celeberrimo artista, massima gloria cittadina, a un giovane che aveva commesso un reato, non portava certo lustro alla Castelfranco di inizio Novecento alle prese con la celebrazione del quarto centenario dalla morte, sarà che il mestiere di pittore non veniva mai menzionato nell'atto, fatto sta che alla notizia non venne dato particolare credito. Doveva riemergere dal sottotetto del municipio castellano la documentazione dell'archivio della podesteria di Castelfranco prima che la tesi di Chiuppani venisse rivalutata. Infatti nei registri della serie *Estimi*, tratti dall'oblio grazie alla perseverante opera dell'allora direttore della Biblioteca Civica Giacinto Cecchetto, ricompariva la coppia Altadona - Zorzi (Cecchetto 2009). La prima dichiarava alla locale cancelleria gli introiti provenienti dal livello riscosso dalla lavorazione di alcuni campi, presentandosi come "Altadona relicta quondam ser Johannis Barbarello" (ACCV. Podesteria di Castelfranco, Estimi, reg. 2).

Nel registro delle partite di estimo del 1493 ve n'era una intestata a "domina Altadona e Zorzi suo fiol" (ACCV. Podesteria di Castelfranco, Estimi, reg. 98, c.128v), il quale era evidentemente il medesimo Zorzi

dell'atto notarile del 1489. I due pagavano 12 soldi di colta ducale all'anno per la tassazione della modesta somma di 180 lire di capitale (*cavedal*), ma anche qualche soldo per l'*industria*, tassa applicata a quelle che ora definiremmo attività produttive. Purtroppo la tipologia di attività non era specificata, né accanto al nome di Zorzi compariva il titolo di *maestro*. Titolo, questo, attribuito nelle partite d'estimo a numerosi intestatari, dall'umile *marangon* al ricco orefice; in ogni caso riservato a chi, entrato a far parte di un'arte, esercitava attività di tipo manuale. Ai cittadini benestanti impegnati in professioni non meccaniche, quale ad esempio quella di notaio, era riservato il titolo *ser* (Vigato 2001, 219). Anche qualora Zorzi fosse già stato un *mistro depentor*, l'estensore del documento aveva certamente qualche remora nell'associare a un membro della potente famiglia Barbarella il titolo di maestro.

Per quanto la nota di aggiornamento della partita citata testimoniasse l'avvenuto trasferimento nel 1500 di Zorzi da Castelfranco, probabilmente alla volta di Venezia, ancora mancava un qualsivoglia riferimento all'attività di pittore a fugare ogni dubbio sulla certezza che quello Zorzi fosse proprio il pittore Giorgione. Grande risalto ha avuto una decina di anni fa la scoperta da parte di Renata Segre di un documento nel fondo *Giudici del Proprio*, serie *Mobili*, nell'Archivio di Stato di Venezia (Segre 2011)*. Si tratta di un inventario dei beni (probabilmente di quanto ne rimaneva) del pittore Giorgio da Castelfranco datato 14 marzo 1511, data posteriore di qualche mese rispetto al celeberrimo scambio epistolare tra Isabella d'Este e Taddeo Albano di fine ottobre 1510. Modesti erano gli averi del pittore ivi descritti, dei quali non era nemmeno riportata l'ubicazione.

La rassegna dei detti beni è preceduta da una premessa, nella quale si riferisce di aver ricevuto l'ordine di inventariazione in esecuzione alla lettera inviata dal vicepodestà di Castelfranco il giorno otto dello stesso mese. L'estensore dell'atto non aveva dunque letto la missiva originale inviata dalla podesteria, contenente l'istanza di Francesco Fisolo e la motivazione giuridica alla base dell'ordine. Dato da tener ben presente nell'ipotizzare alcuni errori di interpretazione e di trascrizione da parte dell'incaricato Zanino, ultimo anello di una catena di comunicazioni. L'interpretazione fornita dalla studiosa che aveva rintracciato il documento era la seguente: la podesteria di Castelfranco aveva inviato alla Dominante

una lettera contenente l'istanza di Francesco Fisolo, erede della defunta Alexandra, finalizzata al recupero "*de residuo dotis*" dovutale (e mai ottenuta) dopo la morte del marito Giovanni Gasparini. Il quale avrebbe lasciato tutti i suoi averi al figlio Zorzi, evidentemente frutto di un precedente matrimonio. Era sui beni di quest'ultimo che Francesco, il quale aveva ereditato dalla parente Alessandra il diritto di richiedere il risarcimento dovutole per la restituzione di almeno una parte della dote, intendeva rifarsi. Successive letture del documento riferiscono di leggere *Aleandra* anziché Alexandra (Vescovo 2019). Concordo con la versione *Aleandra* da lettura dell'originale, non riuscendo a notare un accenno della lettera "x" dopo le prime tre. Zorzi sarebbe stato dunque il figlio di un certo Giovanni Gasparini, nome finora mai comparso nei documenti d'archivio che si presumevano relativi all'artista. Per lui Alessandra sarebbe stata la matrigna, divenuta moglie di Giovanni Gasparini dopo la morte della propria madre, della quale dunque non si conoscerebbe il nome. Segre cercò in seguito tra le carte d'archivio le tracce di un Giovanni Gasparini che presentasse delle caratteristiche compatibili con il presunto padre del pittore, come testimoniato in un successivo contributo (Segre 2012-2013).

Visto il quadro finora delineato, si doveva dunque tornare alla tesi vasariana dell'"umilissima stirpe"? Il filone che sosteneva l'appartenenza del pittore alla famiglia Barbarella ribatteva che i dati presenti nel documento non erano affatto incompatibili con quelli già rinvenuti ed editi fin dalla scoperta di Giovanni Chiuppani, a patto che si ammettesse la possibilità che vi fosse qualche refuso nel testo. A sostegno della lettura del passo dei *Giudici del Proprio* come una conferma, anziché una smentita, della tesi dell'appartenenza di Giorgione alla famiglia Barbarella, in quanto figlio del notaio Giovanni fu Gasparino e di sua moglie Altadona, sono soprattutto il curatore della mostra per il quinto centenario a Castelfranco Veneto Enrico Maria Dal Pozzolo e l'ex direttore della biblioteca civica cittadina Giacinto Cecchetto. Lo studioso che descrisse al meglio, non senza una certa vena ironica, la soluzione al 'caso', dovuto probabilmente proprio al fraintendimento di un caso genitivo a cui era stato probabilmente declinato il nome proprio *Gasparinus*, fu Lionello Puppi (Puppi 2011).

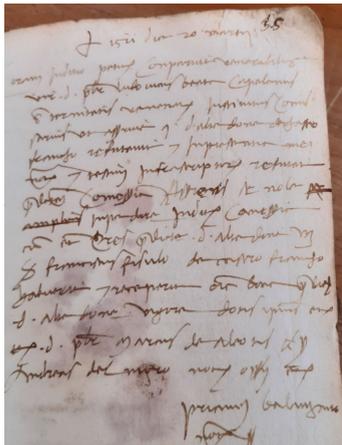
Sotto le spoglie di *Alexandra*, o ancor meglio *Aleandra* come si direbbe dalla consultazione diretta del documento, poteva celarsi Altadona, il cui nome poco comune sarebbe stato travisato; o forse si trattava di un secondo nome. Inoltre si sapeva dagli atti notarili castellani, ora a Bassano, che il padre di Giovanni Barbarella si chiamava Gasparino: bastava ipotizzare la dimenticanza di un *quondam* tra *Johannis* e *Gasparini*, nonché interpretare quest'ultimo come un nome proprio al caso genitivo, anziché come forma indeclinabile di un cognome, e i dati dell'introduzione dell'inventario collimavano perfettamente con quelli che erano finora emersi dai documenti bassanesi e castellani. Tanto più che nel documento compariva il già citato Francesco Fisolo, notaio castellano attivo anche nella locale cancelleria, nominato all'uopo procuratore dai cittadini che necessitassero di essere rappresentati al di fuori della propria podesteria, spesso presso le magistrature veneziane o 'in appello' presso gli Auditori Novi. Lo stato di notaio di Fisolo è documentato dai già citati registri d'estimo del fondo *Podesteria di Castelfranco*, in cui le note apposte alle partite dal podestà o dal suo vice sono controfirmate da lui e da Giovanni Zabottini, notai che prestavano il proprio servizio presso la locale cancelleria. Oltre al caso del 1489 per la liberazione di Zorzi, Altadona lo aveva nominato suo procuratore anche nel 1485 (atto anche questo nel fondo *Notarile di Castelfranco*) dopo la morte del marito, al fine di recuperare l'eredità del defunto coniuge, in particolare come risarcimento dovuto per la propria dote. La stessa azione era stata intrapresa da *Alexandra/Aleandra* e ripresa da Francesco Fisolo, dopo la di lei morte, nella premessa dell'inventario del 1511 nel fondo *Giudici del Proprio*.

Sarebbe bastato un documento che mettesse Altadona in relazione con l'istanza di Francesco Fisolo per l'inventariazione dei beni di Zorzi, la cui professione era dichiarata per due volte nel testo dell'atto, per chiudere il cerchio e provare in via definitiva che fosse lei la madre del pittore Zorzi da Castelfranco (ASVE, *Giudici del Proprio*, Mobile, b.1. A c.46v, atto datato 14 marzo 2011, r.7: "bona .q. magistri Georgi pictoris", dove "pictoris" è depennato e appare nuovamente riscritto nella medesima sede; a c.47r, r.13: "rebus dicti .q. magistri Georgij pictoris"). Si ritiene che il nuovo documento rintracciato nel fondo *Giudici di Petizion* (ASVE, *Giudici di Petizion*, Terminazioni, reg. 28, c.35r) sia in grado di assolvere a questa funzione. L'atto, lungo appena diciassette righe, appartiene alla serie

Terminazioni, termine con il quale si definiscono in generale nel diritto veneto “atti esecutivi di una magistratura” (Da Mosto 1937, I, 11) .

Si premette che lo scopo principale di questo intervento è quello di mettere in relazione l’istanza di Francesco Fisolo, riportata nell’antefatto dell’inventario dei beni del Giorgione dei *Giudici del Proprio*, con il nuovo documento del fondo *Giudici di Petizion*, al fine di stabilire il coinvolgimento di Altadona nel provvedimento e constatarne definitivamente la maternità nei confronti del pittore Zorzi. L’atto di per sé è fonte di non poche perplessità, a causa sia delle difficoltà di decifrazione del testo, sia del contenuto e dei nessi logici delle frasi in esso contenute. In particolare, risulta impresa assai ardua fornire un’interpretazione certa della prima parte dell’atto, peraltro scritta in grafia corsiva di difficile comprensione. L’atto è sottoscritto dal notaio veneto Priamo Balanzan e reca in principio un *signum crucis*, un richiamo all’invocazione simbolica tipico degli atti notarili, raro nei registri di tale serie.

Il 20 marzo 1511, pochi giorni dopo la stesura dell’inventario del *Giudici del Proprio* (14 marzo) e della lettera inviata l’8 del corrente mese dalla podesteria di Castelfranco, compare davanti ai Giudici di Petizion Ludovico Beata, cappellano della chiesa di Santa Ternita di Venezia, probabilmente un prete notaio, in qualità di commissario “intestatus”. Dalla riga 6 alla 8 il dispositivo dell’atto riguarda la rinuncia di una *commissaria*, ossia dell’esercizio di funzione di commissario testamentario nell’adempiere le volontà del defunto, nonché nella gestione dei beni del *de cuius*: “refutavit et in presentia mei notarii et testium infrascriptorum refutat”. Si noti che, in mancanza di un testamento o dell’istituzione in esso di un commissario, la nomina di quest’ultimo competeva ai Giudici di Petizion (Ferro 1845, vol. I, 440).



Trascrizione**

ASVE. Giudici di Petizion. Terminazioni.
Reg.28, c.35r

- 1 + 1511 die 20 martij
- 2 Coram Iudicio petitionis conparuit
venerabilis
- 3 vir dominus presbiter Ludovicus Beata
capelanus
- 4 Sancte Ternitatis Venetiarum institutus
commis-
- 5 sarius ut asseruit .q. domina Altadona de
Chastro
- 6 Francho refutavit, et in presentia mei

- 7 notarii et testium infrascriptorum refutat,
- 8 predictam comessariam, asserens se nole (1)
- 9 (2) inpedire in dita comessaria,
- 10 cum etiam heres predictae domine Altedone, videlicet
- 11 ser Franciscus Fisulo de Castro Francho
- 12 habuerit et receperit omnia bona predictae
- 13 domine Altedone vigore dotis ipsius et cetera.
- 14 Testes dominus presbiter Marcus de Aleotis et ser
- 15 Andreas Dal Nigro notarii officii et cetera.
- 16 Priamus Balanzanus
- 17 notarius subscripsi

(1) se: depennato

(2) *amplius*: depennato

L'interpretazione del testo presenta in questa parte due problematiche:

- la lettera q tra due punti bassi (".q.") alla riga 5 è un'abbreviazione da sciogliere come "quod" o come "quondam"? Altre occorrenze nei registri della magistratura farebbero propendere per la seconda opzione;

- la lettera finale in "domina Altadona" alla medesima riga, in entrambe le parole, è una "a" o una "e"? Sia in questo documento (per esempio "Beata" alla riga 3, "bona" alla riga 12), sia nel registro di testamenti del Balanzanus

parzialmente conservato (ASVE. *Cancellaria inferiore*, Testamenti, b.86), si riscontra che il tratto finale della lettera “a” al termine di parola quasi mai tende verso il basso, prendendo piuttosto una posizione mediana rispetto alla riga. Caratteristica, questa, che può ingenerare dubbi nell’interpretazione di un termine che potrebbe finire in -a o -e. Nel presente documento si tratta dunque di un nome proprio declinato al nominativo o al genitivo?

Ludovico Beata potrebbe dunque essere il commissario della da poco defunta Altadona, il quale rifiuta, entro i trenta giorni come previsto dalla norma, di esercitare il ruolo di cui risulta “intestatus”, essendo intervenuto nel frattempo Francesco Fisolo a rivendicare i beni della donna “vigore dotis ipsius” (alla riga 13). Tuttavia egli potrebbe riportare l’avvenuto rifiuto della “comessaria” dei beni di Zorzi (nome qui non citato, ma il documento è inequivocabilmente legato a quello dei *Giudici del Proprio* del 14 marzo 2011) da parte della madre Altadona, e di nuovo rifiutare in sua rappresentanza solennemente (si noti il *signum crucis* iniziale, quasi mai presente negli atti di questa serie) e con valore di giuramento in merito alla questione, alla presenza di due notai della magistratura, la cui presenza era sufficiente per garantirne la funzione esecutiva. Il dispositivo “refutat” al presente potrebbe, a mio avviso, avere come soggetto sia Altadona, presente *in loco*, sia lo stesso Ludovico Beata facente le veci della stessa, giustificando l’iterazione del verbo *refutare* con la necessità di dotare di *publica fides* la disposizione di fronte ai giudici della magistratura. Come si dirà meglio più avanti, Altadona sarebbe stata in età assai avanzata ed è lecito che abbia deciso di rinunciare alla *commissaria* proprio per tale motivo.

Come si riscontra in alcuni atti di Priamo Balanzan, notaio che sottoscrive la terminazione oggetto di questo saggio, e come già riportato in precedenza, colui il quale era stato nominato commissario testamentario in un atto di ultima volontà poteva decidere di sottrarsi alla *commissaria*. Un esempio concreto è quello riguardante Girolamo Zio datato 5 dicembre 1505: dopo essere stato nominato commissario dal testatore Nicolò Redolfi, egli dichiara di rinunciare alla commissaria “et dixit se nole in ipsa se inpedire aliis negotiis” (ASVE. *Cancellaria inferiore*, Testamenti, b.86, registro di testamenti di Priamo Balanzan, testamento n.3). Si noti che il formulario utilizzato in questo scritto ha molto in comune con quanto

riscontrato nella *terminazion* oggetto del presente saggio, in cui l'attore, dopo aver rifiutato la *commissaria*, dichiara che "se nole impedire in dita comessaria" (rr.8-9). Ragionando per analogia con questo e almeno un altro testamento del piccolo registro (incompleto e danneggiato, forse riconducibile all'attività della magistratura dei Giudici di Petizione), è probabile che Altadona fosse stata designata commissario testamentale del figlio Zorzi in un ipotetico testamento, o che fosse stata istituita tale dai Giudici di Petizion in quanto parente prossima del defunto in mancanza di un atto di ultima volontà. La finalità principale di questo scritto rimane tuttavia la necessità di provare che Altadona era la madre di Zorzi, e che questo fosse proprio il pittore a cui appartenevano i beni dell'inventario rinvenuto nel 2011 (Segre 2011). A tal fine sono sufficienti le righe da 11 a 13 del documento (di cui si veda, sopra, la trascrizione a fronte), scritto con grafia più regolare e decifrabile rispetto alla prima parte: "ser Franciscus Fisulo de Castro Francho habuerit et receperit omnia bona predicte domine Altedone vigore dotis ipsius".

Il notaio castellano Francesco Fisolo, che fosse o meno l'effettivo erede di Altadona, in ogni caso nominato nel 1485 procuratore della stessa per recuperare i beni del defunto marito per il risarcimento della propria dote, agisce in questa sede proprio "vigore dotis ipsius". Messo in relazione con l'introduzione all'inventario del 14 marzo 1511 dei *Giudici del Proprio*, è chiaro che il nome di Altadona è stato erroneamente trascritto come Aleandra in tale sede, come sostenuto da Lionello Puppi (Puppi 2011). Grazie ai documenti citati in precedenza, ritrovati nel fondo *Notarile* a Bassano del Grappa e nella serie *Estimi* della *Podesteria di Castelfranco* a Castelfranco Veneto, si può affermare con certezza che lo Zorzi pittore dell'inventario citato del fondo *Giudici del Proprio* fosse figlio di Altadona, la quale fu moglie del notaio Giovanni Barbarella del fu Gasparino. Il cerchio, dunque, si chiude definitivamente, provando l'appartenenza del Giorgione alla famiglia Barbarella.

Infine ritengo opportuno presentare un'ulteriore ipotesi, scaturita da alcune osservazione in merito al testo del documento qui in esame, comparato ad altri documenti e atti notarili noti: alla base dell'atto potrebbe esserci una vicenda giudiziaria di lunga durata, legata non tanto all'atto di ultima volontà del figlio, quanto al testamento del marito Giovanni Barbarella, deceduto dopo il 1483. Anche se depennato, alla riga

9 era presente l'avverbio "*amplius*", il quale potrebbe rimandare a interventi pregressi volti a "*inpedire*" una qualche disposizione testamentaria. Anche nella premessa all'inventario del 14 marzo, alle righe 5 e 6, si riporta la volontà del Fisolo di recuperare la dote della donna "*sive de residuo huiusmodi, prout in ipsis litteris plenius*", lasciando intendere che ulteriori informazioni sulla motivazione e la modalità dell'azione fossero presenti nella lettera della podesteria dell'8 marzo. Il tutto lascia intendere che qualche tentativo per rientrare in possesso della dote, forse anche dei beni del marito, magari a vantaggio del figlio, fosse stato esperito in tempi passati; e che ora non si intendesse "*amplius*" intervenire.

In effetti Altadona aveva nominato Francesco Fisolo suo procuratore nel lontano 1485 per recuperare il corrispettivo della propria dote dall'eredità del defunto coniuge, qualche problema in merito alle disposizioni per la gestione dell'eredità del *de cuius* doveva probabilmente essersi presentato. Ed è proprio questo notaio castellano, forse parente di Altadona se si vuole intendere in tal senso "*uti heredis*" nel documento dei *Giudici del Proprio** (formula utilizzata però in numerosi atti da procuratori che agiscono in nome del mandante), che rivendica i beni del defunto Zorzi proprio "*vigore eius dotis*", proprio come indicato nell'atto di procura. Sulla base di quanto verrà in seguito esposto in questa sede, non si può certo escludere che il Fisolo potesse far parte della discendenza di consanguinei di Altadona, la cui esistenza è testimoniata da fonti documentali. E che in quanto tale ereditasse il diritto al risarcimento della dote (o di parte di essa) non corrisposta alla parente defunta.

Purtroppo i fondi delle Corti di Palazzo potenzialmente intervenute a riguardo, ossia i Giudici del Proprio, i Giudici di Petizion e i Giudici del Mobile, presentano enormi lacune per il periodo coincidente con la morte di Giorgione e gli anni successivi. Si può a mio avviso parlare di documentazione residuale rispetto al materiale che si sarebbe dovuto conservare nel caso in cui non fossero sopravvenuti disordini popolari a distruggere la documentazione coeva, o da poco prodotta, delle magistrature in quel periodo di guerra. Fortunatamente la documentazione arrivata a noi ha permesso di recuperare l'inventario dei beni 'residui' del pittore del marzo 1511, con un'aggiunta dell'ottobre successivo: chissà se avremmo trovato un inventario dei beni del pittore steso all'indomani della

sua dipartita, qualora la serie *Mobili* del fondo *Giudici del Proprio* si fosse conservata da qualche mese prima del febbraio del 1511!

Combinando tale documento con quello del fondo *Giudici di Petizion*, è stato comunque possibile fare chiarezza sui legami familiari del pittore. A dimostrazione, ancora una volta, che la ricerca è un percorso che si svolge a tappe, in cui spesso la verità emerge grazie alla correlazione e all'interdipendenza di dati derivanti da diverse fonti. Vorrei infine rendere un piccolo omaggio ad Altadona, sulla cui figura si è perpetrato a lungo il tentativo di vedere una giovane (magari con un figlio illegittimo), presumibilmente di bell'aspetto, portata all'altare da un ben più maturo membro dei Barbarella. Per dirla con l'abate Camavitto, "una villanella di Vedelago", presumibilmente di rango inferiore rispetto a quello dello sposo (Camavitto 1878). Una donna umile e sottomessa? Eppure cosa sapremmo del Giorgione se la madre non avesse più volte fatto sentire la propria voce, raccontando talvolta anche più dello stretto necessario, come nell'atto notarile in cui riferisce della detenzione del figlio? Forse perché non sostenuta dai ricchi Barbarella, costretta a vendere parte dei propri beni per far scarcerare il giovane Zorzi, sarà stato magari un impeto d'orgoglio a farle rivelare le proprie origini: lei era Altadona, figlia di ser Francesco da Campolongo di Conegliano.

Nel corso dell'ultimo anno è stato rintracciato un ulteriore documento d'archivio relativo ad Altadona (Bortolanza 2021): si tratta proprio del testamento del padre Francesco, che finalmente è possibile attestare come il nonno materno di Zorzi. Nei protocolli del notaio trevigiano Giovanni Andrea De Burgo (ASTV. Notarile I, b.1436), l'atto reca la data del 5 febbraio 1440, in Conegliano, e deve essere stato trascritto appena dopo la morte del testatore, in quanto sul margine sinistro il nome di Francesco è preceduto da "*condam*". Nonché seguito dal termine "*notarii*", stante a indicare la professione esercitata in vita da Francesco: anch'egli come Giovanni Barbarella, il futuro marito di Altadona, era un notaio. Apparteneva addirittura a una stirpe di notai coneglianesi, arrivata almeno alla terza generazione dopo il padre Franceschino e il nonno Giampietro, come dimostrano alcuni documenti conservati a Treviso sia nel *Notarile I* che in altri fondi. Se vogliamo dar credito al manoscritto di Ortensio Dal Borgo sulle famiglie coneglianesi – dove però viene riportata solo la data

del documento consultato, senza altri riferimenti – già nel 1332 un certo Bene da Conegliano svolgeva la medesima professione. (AMVC, b.413).

Dal testo del documento si evince che Francesco, come alcuni suoi antenati, intratteneva rapporti quantomeno in ambito lavorativo con la famiglia dei conti di Collalto, dai quali riceveva un salario annuo di cento lire di piccoli per i servizi prestati. Non è questa la sede adatta per dilungarsi sulle vicende di Francesco e dei Campolongo; si tenterà in ogni caso di presentare informazioni e considerazioni rilevanti in relazione al contesto in cui Zorzi crebbe.

Innanzitutto l'età di Altadona, citata come erede assieme alle quattro sorelle "in puerili etate" (salvo la nascita di un maschio postumo), non poteva essere inferiore ai 38 anni nel 1478, anno indicato dal Vasari per la nascita di Zorzi. Dato, questo, che depone a favore di un anticipo di qualche anno della nascita del pittore rispetto alle posizioni classiche, come testimonierebbe la nota dell'incunabolo ritrovato a Sidney, secondo la quale il pittore sarebbe morto a 36 anni (Anderson 2019). In tal caso l'età di Altadona si sarebbe aggirata almeno sui 34 anni, lasciando pertanto aperte le ipotesi sia su un eventuale precedente matrimonio, sia sulla probabilità che Zorzi non fosse il suo primo figlio.

Sul letto di morte, Francesco dispone che siano presenti alla dettatura delle proprie ultime volontà soltanto tre persone: la moglie Novella, per la quale dispone la restituzione delle 150 lire di piccoli portate in dote, il "germanus" Donato e sua cognata Pellegrina. Appare singolare che il morente non abbia dichiarato erede in vita la moglie Novella, bensì le cinque figlie: la decisione si deve probabilmente a un precedente matrimonio con una certa Antonia, di cui non si conosce la famiglia di origine (ASTV. Notarile I, b.229, s.n., atto datato 1420 dicembre 1). Se le eredi non erano tutte nate da Novella, è possibile che nel futuro di alcune di loro abbia influito il volere della famiglia di Antonia. Si noti, inoltre, che Francesco era già sposato vent'anni prima del decesso, permettendo di ipotizzare un'età quantomeno matura nel 1440, nonché l'accezione della *puerilis aetas* delle fanciulle per alcune più vicina all'adolescenza che all'infanzia. Le sorelle Polonia (o Apollonia), Franceschina, Panfila, Lucia e Altadona peraltro risultano viventi nel 1447, secondo quanto riportato nel manoscritto del Dal Borgo sopra citato.

La via che porta Altadona a Castelfranco da Conegliano potrebbe 'passare per Cipro', in quanto proprio a Conegliano era stato costruito il Palazzo del Re di Cipro, edificio che avrebbe forse dovuto ospitare la regina Caterina nelle sue visite in patria, e che nel sottoportico conserva parte di un'Annunciazione probabilmente di mano di Dario da Treviso. Come è ben noto, le cose andarono diversamente dal previsto e la Regina di Cipro si divise tra Asolo e Venezia nel corso del suo esilio dorato dall'isola.

Molti dei suoi più fedeli cortigiani, venuti in Italia nel 1474 più con la forza che per propria volontà, furono relegati nella residenza-carcere delle Torricelle a Padova, tenuti lontani dalla sovrana del regno a cui appartenevano. Fece eccezione Tuzio Costanzo, figlio del viceré Muzio, il quale entrò al servizio di Venezia come condottiero. Nonostante sia provato che egli acquistò la propria dimora a Castelfranco nel 1489 (Battilotti, Franco 1978), non si vede perché sia da escludere una sua venuta in Italia nel 1474, come riportato dal Melchiori nel manoscritto citato (Melchiori 1724-1735, ms.158, c.236). Al figlio del viceré, dimostratosi forse in linea con la politica veneziana sull'isola di Cipro, potrebbe essere stato risparmiato l'isolamento patavino e concessa libertà di movimento nei quindici anni precedenti l'acquisto dell'immobile. Per inciso, la quasi scontata frequentazione dei funzionari della corte cipriota alle Torricelle e dei Lusignano spodestati al monastero di Sant'Agostino a Padova potrebbe rappresentare un elemento a favore della conoscenza da parte di Giorgione della città antenorea e della formazione (almeno in parte) ivi compiutasi, al fianco di un Tuzio Costanzo che vi ritrovava parte della perduta patria, alla quale non poté fare ritorno nemmeno in occasione della morte del padre Muzio. La presente riflessione, che vede il Costanzo come potenziale tramite tra Giorgione e l'ambiente patavino nonché la corte di nobili ciprioti in esilio, viene presentata come certamente suggestiva, tuttavia attualmente non supportata da alcun dato.

Tornando a Francesco da Campolongo, oltre alla professione notarile, egli aveva un altro elemento in comune con Giovanni Barbarella, marito della figlia: la devozione francescana, in particolare la vicinanza all'ordine dei frati minori. A Conegliano i Da Campolongo, sia donne che uomini, avevano spesso eletto a loro ultima dimora la chiesa dei minori francescani annessa al convento di San Francesco. A Castelfranco i Barbarella erano vicini allo stesso ordine, facente capo al monastero di Sant'Antonio di

Castelfranco, dove aveva predicato Bernardino da Feltre. La famiglia aveva accolto con entusiasmo il messaggio del frate, tanto da impegnarsi nella fondazione del locale Monte di Pietà.

Potrebbe allora non essere del tutto priva di fondamento la notizia del manoscritto settecentesco del Malvolti (AMVC, b.432) relativa a “due quadri con due apostoli del Giorgione” (qui identificati con le due figure laterali dell’Annunciazione del Cima...ma il Battista non è un apostolo, a differenza di Taddeo!) nella chiesa (non più esistente) del convento di San Francesco a Conegliano, citata nel catalogo edito in occasione della mostra del 2010 su Cima da Conegliano (Villa 2010, 221). Chiesa in cui il nonno Francesco aveva richiesto di essere sepolto accanto all’immagine di San Sebastiano: disposizione testamentaria annotata da Gustavo Bampo nei suoi spogli del fondo notarile di Treviso (BCTV, ms.1410), che ha permesso di rintracciare il suo testamento.

*L’inventario del fondo *Giudici del Proprio* è solo uno dei tanti consultabili online – e in molti casi scaricabili – dal sito dell’ASV, in particolare dalla pagina <https://www.archiviodistatovenezia.it/it/patrimonio/versione-testuale-degli-strumenti-di-ricerca.html>

**Si ringraziano Francesco Piovan e Reinhold Müller per la consulenza paleografica.

Bibliografia

Abbreviazioni

ACCV = Archivio Comunale di Castelfranco Veneto

AMVC = Archivio del Municipio Vecchio di Conegliano

ASBAS = Archivio di Stato di Vicenza, Sezione di Bassano del Grappa

ASTV = Archivio di Stato di Treviso

ASVE = Archivio di Stato di Venezia

BCCV = Biblioteca Comunale Castelfranco Veneto

BCTV = Biblioteca Civica di Treviso “Borgo Cavour”

Riferimenti bibliografici

Anderson 2019

J. Anderson, et al., *Giorgione in Sydney*, “The Burlington Magazine” 161, 2019, 190-199.

Battilotti, Franco 1978

D. Battilotti, M.T. Franco, *Regesti dei committenti e dei primi collezionisti di Giorgione*, “Archivio Veneto” XVII, 1978, 55-86.

Bortolanza 2021

F. Bortolanza, *Il padre di Altadona*, ilmiolibro, self publishing 2021.

Camavitto 1878

L. Camavitto, *La Famiglia di Giorgione da Castelfranco (cenni genealogici sulla nobile casa Barbarella)*, Pisa 1878.

Cecchetto 2009

G. Cecchetto, *Castelfranco tra la fine del secolo XV e i primi decenni del XVI: 'mappe urbane' e paesaggi del contado*, in *Giorgione*, a cura di E.M. Dal Pozzolo, L. Puppi, Milano 2009, 51-70,

Chiuppani 1909

G. Chiuppani, *Per la biografia di Giorgione da Castelfranco*, "Bollettino del Museo Civico di Bassano" 6, 1909 (3), 3-11.

Da Mosto 1937

A. Da Mosto, *L'Archivio di Stato di Venezia*, Firenze 1937.

Ferro 1845

M. Ferro, *Dizionario del diritto comune e veneto*, vol. I. Venezia, Andrea Santini e figlio, 1845. Alla voce *Commissario*, 439-440.

Melchiori 1724-1735

G. Melchiori, *Catalogo storico cronologico, 1724-1735*, BCCV, ms.158.

Puppi 2011

L. Puppi, *A proposito di un 'raro' documento su Giorgione*, "Studi Veneziani" LXII, 419-426.

Ridolfi 1648

C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'Arte ovvero le Vite degli'illustri pittori veneti e dello stato*, Venezia 1648,

Segre 2011

R. Segre, *A rare document on Giorgione*, "The Burlington Magazine", 153 (2011), 383-386.

Segre 2012-2013

R. Segre, *Una rilettura della vita di Giorgione; nuovi documenti d'archivio*, "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti", 171 (2012-2013), 70-114.

Vasari 1568

G. Vasari, *Giorgione da Castel Franco Pittor Viniziano*, in *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori*, Firenze 1568.

Vescovo 2019

P. Vescovo, *Tra Sidney e Castelfranco. Note giorgionesche*, "Arte Veneta" 76 (2019), 188-194.

Vigato 2001

M. Vigato, *Castelfranco. Società, ambiente, economia*, Treviso 2001.

Villa 2010

G.C. Villa, *Cima da Conegliano, poeta del paesaggio*, Venezia 2010.

English abstract

A new document from the Giudici di Petizion fund in the State Archives of Venice confirms that Giorgione's mother was called Altadona (this had been questioned by a previous discovery). The document also records her attorney's name as Francesco Fisolo, a notary. Both names reappear in another document related to the painter's legacy after his death by plague. The document in the Venice Archives, therefore, offers unprecedented evidence of the identity of Altadona da Campolongo di Conegliano. This also allows to identify the painter's father with notary Giovanni Barbarella and testify to the relevance of a series of documents which have been questioning various references to the painter.

keywords | Giorgione; Altadona da Campolongo di Conegliano; Francesco Fisolo; Giovanni Barbarella.

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.

(v. Albo dei referee di Engramma)

The Editorial Board of Engramma is grateful to the colleagues – friends and scholars – who have double-blind peer reviewed this essay.

(cf. Albo dei referee di Engramma)

Figura con testo

Nota su una possibile assonanza tra il Capitolo dell'Ingratitudine di Niccolò Machiavelli e la Calunnia di Apelle di Sandro Botticelli

Monica Centanni



Sandro Botticelli, *Calunnia di Apelle*, Firenze, Gallerie degli Uffizi.

Fu d'Avarizia figlia, e di Sospetto:
Nutrita nelle braccia dell'Invidia;
De' Principi, e de' Re vive nel petto.
Quivi il suo seggio principal annidia;
Di quindi il cor di tutta l'altra gente
Col velen tinge della sua perfidia.
Onde per tutto questo mal si sente,
Perchè ogni cosa della sua nutrice
Trafigge, e morde l'arrabbiato dente.
E se alcun prima si chiama felice

Pel Ciel benigno, e suoi lieti favori,
Non molto tempo di poi si ridice;
Come e' vede il suo sangue, e suoi sudori,
E che 'l suo viver ben sentendo stanco
Con ingiuria, e calunnia si ristori;

[...]

Mai non si spegne questo acerbo male;
Mille volte rinasce, s'una muore;
Perchè suo padre, e sua madre è immortale;
E, come io dissi, trionfa nel cuore
D'ogni potente, ma più si diletta
Nel cuor del popol, quando egli è signore.
Questo è ferito da ogni saetta
Più crudelmente; perchè sempre avviene,
Che dove men si sa, più si sospetta.
E le sue genti d'ogni invidia piene
Tengon desto il sospetto sempre, ed esso
Gli orecchi alle calunnie aperti tiene.

Niccolò Machiavelli, *Capitolo dell'Ingratitudine*, vv. 25-69 (ed. Martelli)

In questa breve nota presento l'ipotesi di una possibile influenza del dipinto di Botticelli su un passaggio del *Capitolo dell'Ingratitudine* dedicato da Machiavelli a Giovanni Folchi e datato, in base a dati interni al testo, tra il 1508 e il 1512 (Dionisotti 1980, 69). La datazione della *Calunnia* di Botticelli sulla base di uno studio recente è da spostare ai primi anni del '500 (Agnolotto, Centanni 2022). Si tratta dunque di una "figura" e di un "testo" prodotti pressoché in contemporanea nella Firenze del primo decennio del Cinquecento, entrambe opere di due intellettuali che avevano in quegli anni, o avevano avuto in un passato molto prossimo, un ruolo importante nella vita culturale e politica della città. E, come vedremo, si tratta di due opere che muovono da una stessa sofferenza e da uno stesso desiderio: la percezione dolorosa che soffrono entrambi – l'artista e il pensatore – di una perdita di ruolo nella *vita activa* di Firenze e insieme la speranza, bella perché del tutto ingenua e illusoria, di poter tornare in gioco grazie all'impatto della loro opera.

L'allegoria che Botticelli, riconvertendo in pittura un testo di Luciano, prevede la presenza di diverse figure, tutte nominate nel testo dell'*ekphrasis* antica, alle quali però l'artista conferisce peso e ruoli diversi nell'impaginazione della sua opera: Ignoranza e Sospetto, le due cattive consigliere che incombono sul Principe seduto in trono e sussurrano nelle sue grandi orecchie asinine parole calunniose; Invidia/*Phthonos*/Livore che guida per mano Calunnia con il corteggio delle sue belle e ingannevoli ancelle, Invidia e Frode; il Calunniato trascinato davanti al Re-Giudice, rappresentato come in postura e in figura cristologica; e infine, a chiudere con l'auspicato lieto fine la fabula allegorica, Conversione/Rimorso che si volta verso il corpo nudo, splendente di un fulgore perfetto e venusiano, di Verità. La variegata compagine mette in scena gli atti di una psicomachia che puntano verso il trionfo di Verità e in quello culminano. Botticelli inventa una nuova struttura drammaturgica per l'opera – e sorvoliamo qui sul fondale istoriato che funziona come scenario e amplificatore, iconologico e semantico, dei temi messi in scena dal corteo in primo piano (sul punto si vedano Meltzoff 1987 e ora Agnoletto Centanni 2022). In questo senso sarà da notare che nella strategia compositiva dell'opera, Calunnia, pur perfettamente al centro della composizione, recede dal ruolo di protagonista che il testo antico le assicurava, sopraffatta, com'è, figurativamente dall'irruenza infiammata d'ardore dell'ancella in veste rossa (Insidia o Frode), dal peso figurale, importante e inquietante, di Livore/Invidia, dalla torsione decisiva della nera Metanoia/Conversione e, infine, icasticamente soverchiata dalla potenza di Verità, dalla luce che emana dal suo corpo splendido, dalla attrazione che la figura esercita in forza della sua stessa collocazione, strategicamente isolata nella sua posa statuaria rispetto all'affanno narrativo del resto del corteo.

Anche il testo del Capitolo machiavelliano mette in scena un teatro allegorico nel quale Ingratitudine, che secondo il titolo dovrebbe essere la protagonista del poemetto, è attorniata da altre figure che rappresentano la sua genealogia, ovvero i suoi moventi, i suoi effetti, le sue *facies*. È un brutto quadro di famiglia quello che Machiavelli descrive: Avarizia e Sospetto, genitori "immortali" di Ingratitudine che garantiscono vita imperitura, e innumerevoli possibilità di risorgenza, all'"acerbo male"; Invidia, la balia che la nutre al suo petto, insediata su un seggio. Ingiuria e Calunnia pronte a farsi avanti e dare (cattivo) ristoro laddove qualcuno si senta "stanco" del "Ciel benigno" e del "suo vivere ben". Il motore

principale del gruppo è Invidia, insediata nel suo seggio che con il suo “arrabiato dente” vive nel petto “De’ Principi, e de’ Re” ma da lì trafigge e morde il cuore “di tutta l’altra gente”, tingendolo con il veleno della sua perfidia.

Chi è vittima della potenza congiunta di questi sentimenti sono dunque certo i potenti, nel cui cuore i vizi trovano un buon terreno su cui impiantare il loro trionfo (“trionfa nel cuore / D’ogni potente”), ma il vizio trova un ottimo terreno in cui attecchire, anzi “più si diletta”, anche nel “nel cuor del popol / quando egli è signore”. Non è, pertanto, il potente solo al comando (com’era nella *Calunnia* di Apelle descritta da Luciano) il soggetto e l’oggetto di Ingratitudine e del corteggio di vizi che le stanno intorno, ma anche il popolo quando assume posizioni di comando. Evidente la stigmatizzazione delle correnti di tensioni negative che agitano strutturalmente la vita politica fiorentina e che negli ultimi anni della repubblica soderiniana produce il clima avvelenato intriso di accuse incrociate e di calunnie, che porteranno presto al collasso dell’esperimento repubblicano e alla espulsione dalla vita pubblica dello stesso Segretario (sul punto restano un riferimento Bertelli 1972 e Bertelli 1975). E Niccolò è il primo a subire, in prima persona, gli effetti di quella “peste” che mina l’armonia delle relazioni personali e politiche. Come noto, nell’incipit del testo, Niccolò Machiavelli dichiara di essere lui stesso “morso” da Invidia:

Giovanni Folchi, il viver mal contento,
Pel dente dell’Invidia, che mi morde,
Mi darebbe più doglia, e più tormento;
Se non fusse che ancor le dolci corde
D’una mia cetra, che soave suona,
Fanno le muse al mio cantar non sorde.

Capitolo dell’Ingratitudine, vv. 1-4

Solo nella poesia – in questa poesia del *Capitolo sull’Ingratitudine* – Niccolò trova un medicamento che lenisce il dolore e il tormento provocati dal “dente dell’Invidia”. Anche per questo motivo il testo poetico non è da svalutare come una invenzione estemporanea “che sa di improvvisazione” (come vorrebbe parte della critica): è invece, ci insegna Carlo Dionisotti, “composizione meditata dello stesso uomo che avrebbe scritto, di lì a qualche anno i *Discorsi*” (Dionisotti 1980, 70). Quel tormento è la

scottante delusione della consapevolezza che Ingratitudine e Invidia “si diletano” di trionfare anche “nel cuor del popol / quando egli è signore”:

Il testo del capitolo sull'ingratitudine presuppone il motivo personale di una persecuzione sofferta e in atto [...]. Il motivo dell'evasione letteraria e l'ampio, industrioso sviluppo teorico del tema senza alcun riferimento personale sembrano piuttosto intesi a confermare l'immagine, che Machiavelli aveva già proposto di sé con la stampa del suo *Decennale*, di un uomo che, fedelmente servendo nell'impiego politico, non era però servo a qualunque costo dell'impiego e di una meschina e fatua ambizione, come gli avversari supponevano: aveva altre frecce al suo arco, altri e più disinteressati pensieri in mente (Dionisotti 1980, 71).

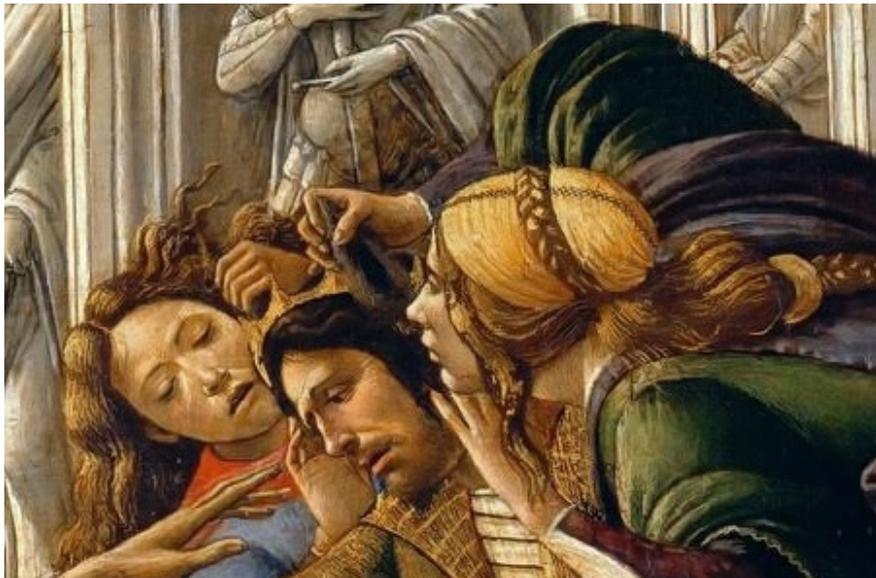
Quel dolore che tra il 1508 e il 1512 è ancora vissuto come un male che può trovare rimedio nelle “dolci corde” della cetra poetica, diventerà acutissimo nella lettera a Vettori, il famoso manifesto dell'esilio dalla vita politica, nel quale il ristoro intellettuale rappresenta ancora un rifugio ma ripiegato e triste, e potrà riscattarsi solo con il ritorno a Firenze e alla *vita activa*, nella stagione inquieta ma per Niccolò felicissima – non solo intellettualmente e poeticamente, ma esistenzialmente felicissima – dell'incontro con i giovani amici degli Orti Oricellari (sul tema si veda, in Engramma, Nanni 2016; Centanni, Nanni 2016).

Le differenze tra i due teatri allegorici nelle opere di Botticelli e di Machiavelli sono evidenti: il set dei personaggi è diverso, non foss'altro perché i due protagonisti attorno a cui sono costruite le due drammaturgie sono allegorie diverse – Calunnia per l'uno; Ingratitudine per l'altro. Una diffrazione significativa è anche nella personificazione di Invidia: maschile, in osservanza del testo luciano (e del genere del greco *phthonos*) in Botticelli; femminile, secondo il genere latino di invidia e per il suo ruolo di nutrice (alimentatrice e fomentatrice) di Ingratitudine in Machiavelli. Ma le assonanze, tematiche e compositive, tra il testo di Machiavelli e la *Calunnia* di Botticelli sono altrettanto importanti e significative. Tematicamente: in entrambe le opere, l'evidente – esplicito nell'incipit *Capitolo*; leggibilissimo nell'assimilazione del pittore all'Apelle calunniato nella *Calunnia* – spunto narrativo sono invidia e calunnie delle quali sono fatti oggetto i due autori, che per questi attacchi si risolvono a mettere in forma poetica, ciascuno con la sua propria *techne*, il loro dolore, la loro

delusione e insieme la speranza di un ristabilimento della giustizia. Compositivamente: l'adozione della prosopopea delle personificazioni allegoriche e la drammatizzazione della loro azione. E gli attori in scena nei due casi in gran parte coincidono: stessi nomi nel testo del *Capitolo* e nella *ekphrasis* da cui Botticelli trae l'invenzione della sua opera hanno Invidia e Sospetto, e in entrambi i testi serpeggiano figure e nomi della frode, dell'inganno, della disconoscenza/ignoranza.

Non esistono prove certe di una frequentazione tra Botticelli e Machiavelli, anche se sarebbe ben poco verosimile ipotizzare che nel corso dei trent'anni che corrono tra gli anni '80 del Quattrocento e il primo decennio del Cinquecento Sandro e Niccolò non avessero avuto occasione di conoscersi e frequentarsi. Ma esiste un documento in cui la critica ha riconosciuto la compresenza di Machiavelli e di Botticelli: è il ms Laur. XLI 33, un codice – importantissimo da molti punti di vista – che contiene poesie di Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, di Niccolò Machiavelli, di Angelo Poliziano e di Lorenzo il Magnifico, copiato da Biagio Buonaccorsi, amico e collega di Machiavelli, e illustrato con una serie di disegni che sono stati attribuiti a Botticelli (Martelli 1971; Dionisotti 1980, 61-68).

Dunque, tornando alla relazione tra “figura” e “testo” il punto di massima prossimità tra i versi del *Capitolo* e il dipinto di Botticelli è il passaggio in cui Machiavelli rappresenta l'azione di Sospetto che tiene le orecchie aperte alla calunnia: l'immagine appare prossima al dettaglio del dipinto in cui Sospetto e Frode sussurrano le loro falsità al Re-giudice, procurando di tenere bene aperte le sue orecchie asinine (*Capitolo dell'Ingratitudine*, vv. 1-4: “E le sue genti d'ogni invidia piene / Tengon desto il sospetto sempre, ed esso / Gli orecchi alle calunnie aperti tiene).



Sandro Botticelli, *Calunnia di Apelle*, Firenze, Gallerie degli Uffizi (particolare).

L'opera di Botticelli, se pure probabilmente realizzata dall'artista in autonomia, senza una specifica committenza, era verosimilmente destinata a Lorenzo di Pierfrancesco, patrono e committente dell'artista fin dagli anni '80 del Quattrocento che, per la centralità che aveva nella vita culturale cittadina, e poi per il ruolo assunto nella vita politica fiorentina a cavallo tra la fine del XV secolo e l'inizio del XVI, era per il pittore la figura di riferimento - colui che poteva garantire una sua riabilitazione e, dopo un periodo di marginalità, un suo ritorno al centro della vita intellettuale e artistica fiorentina. L'opera con tutta probabilità non fu consegnata al destinatario a causa della morte di Lorenzo di Pierfrancesco, intervenuta nel 1503, ma possiamo pensare con buona ragione che il dipinto, frutto di tanta erudizione e di tanto lavoro da parte dell'artista, fosse visibile a Firenze nel primo decennio del Cinquecento, fino alla morte di Sandro quando l'opera, come sapeva già Vasari, approda nella casa del notaio e imprenditore Antonio Segni.

Una suggestione possibile, dunque è che l'immagine del corteo dei vizi che accompagnano Calunnia e che animano il quadro di Botticelli abbia indotto in Machiavelli la suggestione per creare il suo proprio corteo allegorico in un'operetta come il *Capitolo dell'Ingratitudine* che, pur nelle

differenze, è immersa nello stesso immaginario e nello stesso clima culturale dell'opera di Botticelli. Certo, Machiavelli potrebbe avere anche letto direttamente il volgarizzamento del testo di Luciano che circolava a Firenze in diverse versioni manoscritte e poi a stampa, ma, conoscendo l'agenda del Segretario, in quel periodo tanto fitta di impegni dentro e fuori Firenze, è difficile pensare che potesse dedicarsi alla lettura diretta della fonte luciana. Sarà invece più verosimile ipotizzare che negli anni del primo decennio del Cinquecento, Sandro esibisse la *Calunnia* nella cerchia degli intellettuali della città, anche in cerca di una nuova destinazione per la sua opera; e che Niccolò, in quella Firenze attraversata da forti tensioni politiche e intellettuali, possa aver visto il dipinto dell'artista e da esso abbia tratto ispirazione per la vivida allegoria del suo teatro dell'Ingratitudine.

Riferimenti bibliografici

Agnoletto, Centanni 2022

S. Agnoletto, M. Centanni, *La Calunnia di Apelle*, Roma 2022 (in corso di stampa).

Bertelli 1972

S. Bertelli, *Machiavelli e la politica estera fiorentina*, in *Studies on Machiavelli*, ed. M.P. Gilmore, Firenze 1972, 31-72.

Bertelli 1975

S. Bertelli, *Machiavelli and Soderini*, "Renaissance Quarterly" 28,1 (1975), 1-16.

Centanni, Nanni 2016

M. Centanni, P. Nanni, *Machiavelli, Gli Antichi e noi*, "La Rivista di Engramma" 134 (marzo 2016), 7-18.

Dionisotti 1980

C. Dionisotti, *Machiavellerie*, Torino 1980.

Martelli 1971

M. Martelli, *Preistoria (medicea) di Machiavelli*, "Studi di Filologia italiana" XXIX (1971), 377-405.

Meltzoff 1987

S. Meltzoff, *Botticelli, Signorelli and Savonarola: Theologia Poetica and Painting from Boccaccio to Savonarola*, Firenze 1987.

Nanni 2016

P. Nanni, "Cattivi maestri": *Machiavelli e i classici*, "La Rivista di Engramma" 134 (marzo 2016), 229-247.

English abstract

The article highlights the possible relationship between the iconography of the 'characters' used by Botticelli in his *Calumny* – where he transposes Luciano's *ekphrasis* – and the *personae* from Machiavelli's *Capitolo dell'Ingratitudine* [*Chapter of Ingratitude*], where allegorical figures related to Envy and Suspicion seem to be very close to those in the painting. Both works were realised in the first decade of the sixteenth century in Florence, whose political and intellectual tensions could have had a strong influence on both written and painted works of art.

keywords | Botticelli; *Calumny of Apelles*; Machiavelli.

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.

(v. Albo dei referee di Engramma)

The Editorial Board of Engramma is grateful to the colleagues – friends and scholars – who have double-blind peer reviewed this essay.

(cf. Albo dei referee di Engramma)

Un dragonesco Giorgio nella cattedrale della Recherche

San Giorgio di Mantegna nel Cahier 46 di Sodome et Gomorrhe

Chiara Italiano

1. Albertine: un Verde Giorgio?



1 | Andrea Mantegna, San Giorgio, datazione incerta (1446-60?), Gallerie dell'Accademia di Venezia.

Scrivendo la *Recherche*, un'opera in cui "il cielo si spopola, [e] il sacro rifluisce sulla terra" (Girard [1961] 2009, 56), Proust pensa a un'opera architettonica complessa, ricca, elaboratissima: una cattedrale, come scrive lui stesso a Jean de Gaigneron nel 1919 (Proust [1871-1922] 1990, 359). E se ogni cattedrale ha le sue nicchie e le sue cappelle, dovremmo allora aspettarci altrettanto dalla *Recherche*, da questa cattedrale di carta pervasa da un peculiare senso del divino, che si incarna, in particolare, in figure femminili, e prende forma fondamentale in una trinità dolce e tremenda, composta dalla nonna, dalla madre e da Albertine. E ad Albertine vogliamo qui dedicarci, o meglio, a quella nicchia, all'interno della vasta cattedrale proustiana, che è consacrata a un volto tra i tanti che la fanciulla in fiore, la dea del Tempo, assume nella *Recherche*.

Albertine è una *revenante* che si fa immagine del desiderio e di una ricerca pressante, sfibrante, infinita, e volta al fallimento, quella del Vero. Dal secondo volume della *Recherche* fino alla fine dell'opera, il corpo di Albertine è nodo dell'indagine gelosa, della

volontà di possesso, ma è anche segno di un mutamento infinito: Albertine è vita, *la* vita. Immobilizzare Albertine, cristallizzarla, è l'aspirazione del Narratore, da una parte, ma è anche il principio del suo disamore. Come una farfalla perde almeno parte del suo fascino se inchiodata in una teca, Albertine, una volta prigioniera del Narratore, comincia a perdere l'aura che ha fatto di lei la rosa prediletta e colta dal magnifico *bouquet* delle fanciulle in fiore.

Tra i mille volti di Albertine, ce n'è uno che raffigura il segno del rinnovamento infinito, della infinita metamorfosi, e per coglierlo dobbiamo volgerci a due spie che l'autore cela nei suoi *Cahiers*, e che insieme compongono le fondamenta di un mito antico, che si rinnova nel Medioevo e che giunge intatto fino al Novecento: quello del drago e del suo uccisore. Fondamentale, per giungere a questo disvelamento, è il passaggio attraverso il mondo dell'arte, che rifluisce in tutta l'opera proustiana. Qui, in particolare, sarà una figura del Mantegna a illuminare una nicchia segreta nella penombra di questa cattedrale.

Nel *Cahier 46* (paperole du f° 58 v°), relativo a *Sodome et Gomorrhe* (André 2009), il Narratore descrive il ritorno a Balbec, paese utopico sull'oceano e luogo del primo incontro con le fanciulle in fiore. Albertine esce in bicicletta e corre per le vie di Balbec nonostante la pioggia:

Ce caoutchouc matière à la fois souple et qui semble durcie partout où elle fait de belles cassures, lui faisait aux genoux de nobles jambards qui semblaient en métal, comme dans le St Georges de Mantegna, mettait sur sa tête un bonnet aux longues cornes de même qu'il faisait courir des espèces de serpents autour de sa poitrine profondément cachée comme sous une armure, sous un couvert impénétrable.

Albertine, avvolta nel caucciù per proteggersi dalla pioggia, è immagine fuggevole, in movimento – caratteristica della ninfa antica e di queste moderne ninfe proustiane, attratte dalla velocità, dalla bicicletta, dall'automobile (Stella 2017). Se il povero caucciù diventa prezioso metallo, chi lo indossa si trasfigura in una figura ibrida e fascinosa: un San Giorgio dai serpenteschi capelli. In questa descrizione, uno degli elementi più caratterizzanti di Albertine è la velocità. Se “le [raffigurazioni] più antiche [...] rappresentano generalmente Giorgio isolato, a piedi”,

l'attributo del cavallo "fa, invece, il più delle volte, parte della scena della lotta contro il drago e compare con maggiore frequenza nelle opere d'arte che illustrano i cicli e i fatti della vita" (Celletti 1965, 526). L'iconografia rinascimentale contempla vari San Giorgio in movimento. Si pensi, uno su tutti, al capolavoro di Paolo Uccello, nel quale "il santo sembr[a] sospinto dal ciclone alle sue spalle" (Borsi 1999, 44-45). La scelta dell'autore invece ricade su un San Giorgio statico, immobile nella sua vittoria contro il drago, il San Giorgio di Mantegna, dal viso efebico e dai bei riccioli che circondano il volto tenero, quasi infantile, la cui morbidezza si contrappone alla durezza della corazza. Antoine Compagnon, interrogandosi sulla scelta del San Giorgio di Mantegna quale modello per Albertine, è giunto alla conclusione che sia stata l'androginità di questo San Giorgio a renderlo perfetto per la pagina proustiana. Lo studioso ricorda inoltre che Proust ha potuto vedere dal vivo il San Giorgio di Mantegna a Venezia nel 1900 (Compagnon 1989, 109-126; ma si veda anche, in generale, Manca 2006).

Torniamo però per un momento a osservare l'immagine. Il fanciullo di Mantegna sembra aver dimenticato la brutalità del combattimento, benché abbia ancora una lancia spezzata nella mano destra, e soprattutto nonostante il fatto che il drago giaccia morto ai suoi piedi. Il suo sguardo si perde alla sua sinistra, a guardare qualcosa che ci è precluso. Gli occhi di questo San Giorgio poco più che adolescente sfuggono: in effetti, sono gli occhi di Albertine, il cui oggetto, il cui *focus*, è sempre l'altrove: "Son moi [...] s'échappait [...] à tous moments, [...] par les issues de la pensée inavouée et du regard" (Proust [1923] 1954, 70).

Un esempio tra i molti possibili in questo senso è l'episodio dello specchio presso la sala da ballo del Casino. Il Narratore vede entrare nella sala due ragazze che hanno la reputazione di gomorrute, e immediatamente spia la reazione di Albertine, la quale, contrariamente ai timori del Narratore, si siede in modo da dar loro le spalle. Ma quando il Narratore dice ad Albertine che sembra che le due non li abbiano mai guardati, lei presa da "étourdimement" risponde che in realtà non hanno fatto altro, e all'obiezione, apparentemente inoppugnabile, del Narratore: "Mais vous ne pouvez pas le savoir, [...], vous leur tourniez le dos", Albertine indica uno specchio, "[...] sur laquelle je comprenais maintenant que mon amie, tout en me parlant, n'avait pas cessé de fixer ses beaux yeux remplis de

préoccupation” (Proust [1922] 1954, 803). L’occhio del Narratore non può accedere a quell’altrove se non quando Albertine, sotto l’effetto dell’“étourdimement”, glielo concede. Nel tempo, questa consapevolezza da parte del Narratore cresce:

Les yeux d’Albertine appartenaient à la famille de ceux qui [...] semblent faits de plusieurs morceaux à cause de tous les lieux où l’être veut se trouver – et cacher qu’il veut se trouver – ce jour-là? Des yeux, par mensonge toujours immobiles et passifs, mais dynamiques, mesurables par les mètres ou kilomètres à franchir pour se trouver au rendez-vous voulu, implacablement voulu, des yeux qui sourient moins encore au plaisir qui les tente qu’ils ne s’auroient de la tristesse et du découragement qu’il y aura peut-être une difficulté pour aller au rendez-vous. Entre vos mains mêmes, ces êtres-là sont des êtres de fuite. [...] il faut calculer qu’ils sont non pas immobiles, mais en mouvement, et ajouter à leur personne un signe correspondant à ce qu’en physique est le signe qui signifie vitesse (Proust [1923] 1954, 91-92).

Gli occhi di Albertine, “immobiles et passifs”, nascondono i movimenti del desiderio, e la loro immobilità apparente è in realtà fuga, o, meglio ancora, velocità. Ripensando al San Giorgio del Mantegna, all’immobilità del suo corpo, e a quello sguardo in tralice, non rivediamo forse Albertine e la sua sempiterna tentazione per l’altrove?

C’è un altro dettaglio dell’opera di Mantegna che riflette in qualche modo la natura di Albertine: il decoro che si trova sulla parte superiore del quadro, una ghirlanda di foglie e di frutti. Tale motivo ornamentale ricorrente sembra riallacciarsi perfettamente alla natura stessa di San Giorgio. Come ci ricorda Iacopo da Varagine nella *Legenda aurea* (LVI, 1) con la sua paretimologia, *Georgius dicitur a geos quod est terra et orge quod est colere, quasi colens terram, id est carnem suam*. Sempre secondo Iacopo da Varagine, il santo ha una speciale relazione con il colore verde: *beatus Georgius fuit altus despiciendo inferiora et ideo habuit virorem puritatis* (LVI, 4). Perciò, più di ogni altro, il santo uccisore del drago è il santo che appartiene al mondo della vegetazione. A esso si lega indistricabilmente una figura del folklore, il Verde Giorgio, presa in esame da Frazer ([1890] 1959), *in primis*, e in seguito da altri studiosi, come David Scott Fox (1983, 47-56), Mall Hiimäe (1996) e Gary Varner (2006).

Nell'immagine mantegnesca di San Giorgio si crea in effetti la tempesta perfetta tra l'ornamentazione a festoni vegetali di classica memoria e il gioco paraetimologico inventato da Jacopo da Varagine. Celebrato tra il 23 e il 24 aprile, San Giorgio diventa il santo della primavera e della fertilità (Toschi 1964 42, 61-70; Roda 1991). Importante, in questo senso, il racconto di Carlo Emilio Gadda, *San Giorgio in casa Brocchi*, in cui San Giorgio, "trionfante luce di giovinezza", è una creatura mitica che rappresenta il rifiorire della vegetazione e, al tempo stesso, della sensualità (Gadda [1931] 2007, 657). Albertine è, a suo modo, un Verde Giorgio, una figura della vegetazione, che a tratti si trasforma in una forma di vita vegetale, come nel sonno (Proust [1923] 1954, 70). Certo, la sua primavera non è fertile. Come nota Compagnon, il caucciù è "matière au demeurant stérile, [...] et en ce sens emblématique de l'androgynie" (Compagnon 1989). Come per alcune vergini guerriere (pensiamo alla Clorinda tassiana, alla Pentesilea di Kleist, tra l'altro entrambe straordinarie fanciulle in fiore), il ventre, fasciato dall'armatura, è destinato a non germinare. Non è forse questo, a suo modo, anche il caso di San Giorgio, riviviscenza pagana di un dio della vegetazione che, nella trasposizione di un cristianesimo che ha perduto l'orizzonte delle origini, mantiene la sua purezza pur diventando emblema della fecondità (*et ideo habuit uirorem puritatis*)?

Ecco perciò che attraverso Mantegna giungiamo a scorgere un'Albertine vitalissima, androgina, sfuggente. Dicevamo però che tra gli elementi che vanno a formare l'iconologia di Albertine vi è la bicicletta (lo abbiamo visto nello stralcio del *Cahier* 46), e tra quelli tipici del San Giorgio vi è il cavallo. Questo intreccio si ritrova nella *Recherche*, ma per giungervi occorre fare un passo indietro.

Una fondamentale menzione del santo guerriero si trova nel primo volume della *Recherche*. Albertine non fa ancora parte del racconto, ma la sua presenza è, potremmo dire, in filigrana. La grande protagonista è Odette, amante e moglie di uno dei protagonisti della *Recherche*, Swann; Odette è una sorta di Albertine primigenia, la cui vita sotterranea diventa l'ossessione di Swann. In una descrizione delle passeggiate in carrozza di Odette, il Narratore descrive un *groom* "gros comme le poing et aussi enfantin que Saint Georges" (Proust [1913] 1954, 425). Di nuovo, San Giorgio è visto come una creatura infantile e androgina. Qui però viene

introdotto il legame con il cavallo, poiché questo san Giorgio è il *groom* di Odette. Per trovare il segno del cavallo quale elemento ultimo di Albertine, dobbiamo però aspettare che il suo *caoutchouc* venga sostituito da ben altro *manteau*, quello pregiato, favoloso, di Fortuny. Questa nuova veste è il simbolo della prigionia di Albertine, non più fanciulla in fiore che si profila sul mare di Balbec, menade in bicicletta, ma ninfa incatenata, dedita ai lavori domestici (“dessin et [...] ciselure”, Proust [1923] 1954, 68), appesantita dalla veste e preziosa dell’artista-artigiano donatagli dal Narratore. Per sottrarsi alla reclusione cui l’amante la costringe, Albertine, a un certo punto dell’opera, si fa “fugitive”, e riacquista così il dinamismo e la velocità che caratterizzavano il suo profilo di fanciulla in fiore. Ed è proprio in seguito a questa fuga che Albertine diventa un vero San Giorgio. Dopo la fuga, Albertine scrive al Narratore dicendogli di essere pronta a tornare e pregandolo di riprenderla con sé. Ma la lettera giunge in ritardo, e nel frattempo arriva un telegramma che ne annuncia la morte: “Elle a été jetée par son cheval contre un arbre pendant une promenade” (Proust [1925] 1954, 476). Indubbiamente dietro a questa scena vi è la presenza di Ippolito – *Fedra* è citata a distanza di poche pagine. Pure, se Albertine è un San Giorgio, ecco che nel momento supremo assume uno degli elementi più caratterizzanti del santo, il cavallo. Albertine, creatura arborea, vegetale, muore nello schianto contro un albero e, come per il San Giorgio di Paolo Uccello, vediamo il culmine e la fine del suo esistere nel turbine di una folle velocità.

La figura tradizionale di san Giorgio non muore nella morte. Egli risorge tre volte, nel racconto della *Legenda aurea*, nonostante le terribili torture inflittele. Lo stesso, in un certo senso, possiamo dire di Albertine, la cui vita poetica prosegue dopo la morte a cavallo. Albertine ritorna nei pensieri del Narratore soprattutto a Venezia, e risorge in lui in tre momenti peculiari. Il primo, nella lettera dell’agente di cambio, in cui una frase dell’agente ricorda al Narratore quello che una inserviente dei bagni di Balbec aveva detto di Albertine (“C’est moi qui la soignais”, Proust [1925] 1954, 641). Il secondo momento coincide con la vista, a San Giorgio degli Schiavoni (un luogo parlante per una San Giorgio rediviva), di un’aquila stilizzata simile a quella che decorava un anello di Albertine. Infine, Albertine risorge davvero in un telegramma che giunge al Narratore, e in cui si legge: “Mon ami, vous me croyez morte, pardonnez-moi, je suis très vivante, je voudrais vous voir, vous parler mariage, quand revenez-vous?”

Tendrement. Albertine” (Proust [1925] 1954, 641). Si tratterà di un errore. La firma non è quella di Albertine, ma di Gilberte. Quel che importa, però, non è la realtà della biografia fantastica di Albertine, ma la sua realtà poetica. Albertine, morendo, non muore: permane quale creatura “très vivante” nella nicchia della cattedrale della *Recherche*.

2. Albertine e la testa di Medusa

San Giorgio spesso ha il suo cavallo, ma ancor più spesso ha il suo drago, che lo accompagna già nelle vicende narrate da Iacopo da Varagine e che potrebbe essere trasposizione immaginifica di quel Dadiano imperatore, malvagio come un *draco*, descritto nel palinsesto greco 954 di Vienna del V secolo (Collins 2018, 52). Il drago è doppio necessario del cavaliere, se è vero che serve un drago per uccidere un drago (Propp [1946] 2012, 380; 440-444). Le due figure perciò non incarnano necessariamente due forze contrapposte, anche se di fatto questa è la lettura generalmente corretta e convenzionale, quella che la tradizione ha maggiormente assorbito. Ma non va sottovalutato il fatto che chi si scontra, chi è nemico, ha spesso un soggiacente carattere somigliante che si distrugge nel combattimento e nella vittoria contro l'altro. Questo è evidente nel personaggio di San Giorgio, perlomeno così come viene raffigurato nell'ambito anglosassone e, in particolare, in *The Faerie Queene* di Spenser (Italiano 2020). Se pensiamo al Perseo con la testa di Medusa di Cellini, antico Giorgio con il suo antico drago, non possiamo non notare l'impressionante somiglianza dei volti dei due. E se riprendiamo il *Cahier* 46, abbiamo un ulteriore conforto rispetto a quanto detto:

Ce caoutchouc matière à la fois souple et qui semble durcie partout où elle fait de belles cassures, lui faisait aux genoux de nobles jambards qui semblaient en métal, comme dans le St Georges de Mantegna, mettait sur sa tête un bonnet aux longues cornes de même qu'il faisait courir des espèces de serpents autour de sa poitrine profondément cachée comme sous une armure, sous un couvert impénétrable.

Albertine, la menade Albertine, ha un aspetto in parte gorgonico, nel suo impermeabile di caucciù, e questo dato si rafforza se confrontato con un altro stralcio del *Cahier* 46, in cui si descrive Albertine “enveloppée dans un caoutchouc comme dans la tunique de Méduse” (f° 58 v°). Il mito greco non sembra svelare alcunché riguardo alla tunica di Medusa: e infatti

Compagnon parla in questo caso di *lapsus*. Tuttavia è suggestiva l'idea che l'impermeabile di caucciù, che abbiamo visto essere icona del santo, si faccia improvvisamente segnale del serpente che è Albertine, come possiamo osservare di nuovo nei manoscritti proustiani. Tornando a *La Prisonnière*, e ai mutamenti di Albertine da menade ciclista a donna di casa, si legge: "Albertine était en train de faire peau neuve" (Proust [1923] 1954, nt. p. 1069). Se la metamorfosi è la chiave per comprendere Albertine, il serpente, colui che cambia pelle – come Albertine cambia *manteau*, dal caucciù ai tessuti di Fortuny – ne è segno ideale.

La scrittura proustiana è in buona parte sotterranea, come evidenziano i *Cahiers* e come si può vedere dalla tessitura dei personaggi. Dicevamo all'inizio che Albertine è parte di una trinità: può allora avere un certo interesse il fatto che nel testo della *Recherche* la sola accezione di Medusa si ritrovi in riferimento a uno di questi tre vertici: non Albertine (il frammento dei *Cahiers* non è stato inserito nel *corpus* del romanzo), bensì la nonna.

Tra la nonna e Albertine vi è da subito ostilità. La nonna vorrebbe che il Narratore, nella vacanza a Balbec, si dedicasse alla scrittura e a stringere amicizie con gli intellettuali del luogo. L'amicizia con Albertine, quindi, è dal principio vista come un ostacolo alla salute e al lavoro del nipote. E il Narratore, davanti alle fanciulle in fiore, e ad Albertine, dimentica la nonna: "[...] ces jeunes filles éclipsaient pour moi ma grand'mère" (Proust [1918] 1954, 833). La presenza della nonna e quella di Albertine si sovrappongono e si intersecano. Quando il Narratore tornerà a Balbec, dopo la morte della nonna, sarà Albertine in qualche modo a supplire alla grande assente. E la morte della nonna sembra essere preludio di quella della fanciulla in fiore, poiché entrambe sembrano ricongiungersi nell'assenza. Prima di morire, la nonna deve affrontare la malattia – che si manifesta per la prima volta durante il primo soggiorno a Balbec, proprio in concomitanza con l'apparizione di Albertine. L'ultima apparizione della nonna da viva è questa:

Quand, quelques heures après, j'entrai chez ma grand'mère, attachés à sa nuque, à ses tempes, à ses oreilles, les petits serpents noirs se tordaient dans sa chevelure ensanglantée, comme dans celle de Méduse. Mais dans son visage pâle et pacifié, entièrement immobile, je vis grands ouverts,

lumineux et calmes, ses beaux yeux d'autrefois [...]. (Proust [1920] 1954, 334)

La visione della nonna non è pietrificante, forse (ma si noti il dettaglio dello sguardo, che è elemento meduseo per eccellenza), pure è gorgonica, in quanto pre-visione di morte. Dopo un apparente miglioramento dovuto all'applicazione delle sanguisughe, il Narratore viene svegliato dalla madre nel cuore della notte. La nonna agonizzante si è tramutata in "bête", irricognoscibile. Solo la morte ne farà una sorella di Albertine: una "jeune fille" (Proust [1920] 1954, 345).

Albertine era invisa alla nonna perché privava il Narratore del tempo per la scrittura. Ma è proprio nel *Temps retrouvé* che il Narratore si rende conto di quanto invece abbiano entrambe contribuito all'opera che verrà: "En me faisant perdre mon temps, en me faisant du chagrin, Albertine m'avait peut-être été plus utile, même au point de vue littéraire, qu'un secrétaire qui eût rangé mes paperoles" (Proust [1927] 1954, 909). Le due "jeunes filles", la nonna, con le sue spinte verso i libri e l'arte, e Albertine, con il suo vitalismo e la sua imprevedibilità, con le sue bugie e i suoi sguardi in tralice, hanno portato il medesimo contributo all'edificazione della futura cattedrale, e in essa si congiungono, immemori, eterne.

La "roue mythologique" di Albertine (Proust [1925] 1954, 488) percorre strade diverse. Il nucleo tematico di Giorgio e il drago è un sentiero difficile, che ci permette di attraversare l'Antico e di giungere al moderno, confermando a noi stessi che il pensiero, mutando, non muta, ma, come Albertine, è sempre vivo e vivificante.

Bibliografia

André 2009

J. André, *Cahier 46 de Marcel Proust. Transcription et interprétation*, thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle, Paris 2009.

Borsi 1999

S. Borsi, *Paolo Uccello*, Milano 1999.

Celletti 1965

M. C. Celletti, s.v. "Giorgio", in *Bibliotheca Sanctorum*, Istituto Giovanni XXIII della Pontificia Università Lateranense, Roma 1965.

Collins 2018

M. Collins, *St George and the Dragons. The Making of English Identity*, Stroud (Gloucester) 2018.

Compagnon 1989

A. Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Seuil, Paris 1989.

Fox 1983

David Scott Fox, *Saint George: The Saint With Three Faces*, Berks 1983.

Frazer [1890] 1959

J. G. Frazer, *The Golden Bough*, (1890), London 1959.

Gadda [1931] 2007

C. E. Gadda, *San Giorgio in casa Brocchi*, in *Accoppiamenti giudiziosi, Romanzi e racconti II*, a cura di Giorgio Pinotti, Dante Isella, Raffaele Rodondi, Milano 2007.

Girard [1961] 2009

R. Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca. Le mediazioni del desiderio nella letteratura e nella vita* [Paris, 1961], Milano 2009.

Hiiemäe 1996

M. Hiiemäe, *Some Possible Origins of St George's Day Customs and Beliefs*, "Folklore", 1, June 1996, 9-25

Italiano 2020

C. Italiano, *Peregrinazioni eroiche. Giorgio e il drago: fondazioni mitiche ed epici sviluppi*, Roma 2021.

Manca 2006

J. Manca, *Andrea Mantegna and the Italian Renaissance*, New York 2006.

Propp [1946] 2012

V. J. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate* [Leningrado 1946], Torino 2012.

Proust [1871-1922] 1990

M. Proust, *Correspondence*, XVIII, [1871-1922], a cura di P. Kolb, Paris 1990.

Proust [1913] 1954

M. Proust, *Du côté de chez Swann*, in *À la recherche du temps perdu*, I, Paris 1954.

Proust [1918] 1954

M. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, in *À la recherche du temps perdu*, II, Paris 1954.

Proust [1920] 1954

M. Proust, *Le côté de Guermantes*, in *À la recherche du temps perdu*, II, Paris 1954.

Proust [1922] 1954

M. Proust, *Sodome et Gomorrhe*, (1922) in *À la recherche du temps perdu*, II, Paris 1954.

Proust [1923] 1954

M. Proust, *La Prisonnière*, (1923) in *À la recherche du temps perdu*, III, Paris 1954.

Proust [1925] 1954

M. Proust, *La Fugitive*, (1925) in *À la recherche du temps perdu*, III, Paris 1954.

Proust [1927] 1954

M. Proust, *Le Temps retrouvé*, (1927) in *À la recherche du temps perdu*, III, Paris 1954.

Roda 1991

R. Roda, *S. Giorgio fra natura e cultura. Note di folklore europeo e padano*, in AA.VV., *San Giorgio tra Ferrara e Praga. Dalle collezioni estensi a Konopiště*, Ferrara 1991, 124-133.

Stella 2017

Massimo Stella, *Madreparola. Risorgenze della musa tra modernismo europeo e antichità classica*, Milano-Udine 2017.

Toschi 1964

P. Toschi, *La leggenda di san Giorgio nei canti popolari italiani*, Firenze 1964.

Varner 2006

G. R. Varner, *The Mythic Forest, the Green Man and the Spirit of Nature: The Re-Emergence of the Spirit of Nature from Ancient Times into Modern Society*, New York 2006.

English abstract

Albertine is one of the most fascinating and mysterious characters of Proust's *Recherche*. One aspect of her complex personality appears in Cahier 46, where she is compared to Mantegna's Saint George. This comparison may represent an interesting key to delve into the depths of the Proustian character. As a matter of fact, Mantegna's Saint George has two main features connecting him to the *jeune fille en fleurs*. One is his distant, faraway look, the other the vegetal and natural elements. While Saint George has both an enemy and a companion always with him – the dragon – Albertine, who can be viewed as a new Saint George, also possesses the essence of a dragon, or better of a Medusa. The interconnections between these two aspects are the focus of the present contribution.

keywords | Proust; *Recherche*; San Giorgio; Mantegna; Medusa.

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.

(v. Albo dei referee di Engramma)

*The Editorial Board of Engramma is grateful to the colleagues – friends and scholars
– who have double-blind peer reviewed this essay.
(cf. Albo dei referee di Engramma)*

Jung, Polifilo e la Ninfa

Davide Susanetti

Il variegato tesoro della tradizione alchemica – dai testi greci di Zosimo di Panopoli alle grandi raccolte del XVI e del XVII secolo – ha avuto, com'è noto, un ruolo centrale nell'elaborazione del pensiero e dell'esperienza analitica di Jung, a partire dall'intuizione che i complessi procedimenti descritti dagli adepti di questa arte arcana e sacra potessero essere almeno parzialmente intesi come correlativi di dinamiche psichiche (per un inquadramento della questione, v. Pereira 2001, 276-281). La misteriosa materia raccolta nell'*athanòr* e sottoposta al calore di una fiamma sapientemente regolata sarebbe proiezione oggettivante di una sostanza animica tutta interna all'operatore che, con pazienza e cura meticolosa, attende nel suo laboratorio al compimento di un *opus* mirabile, il cui scopo effettivo coinciderebbe, in realtà, con una trasformazione tutta interiore e soggettiva. Il piombo e l'oscura feccia, le ceneri e i vapori, la calcinazione e l'evaporazione, l'intera articolata sequenza delle fasi del lavoro, con i diversi colori che, dal nero al rosso, le scandiscono in una rotazione caleidoscopica, andrebbero in parallelo con il percorso che, sul piano soggettivo, conduce alla meta dell'individuazione, all'esito di un Sé integrato e fulgente come quell'oro o quel *lapis* prezioso che si farebbe vista di voler estrarre dalla progressiva metamorfosi di metalli e di sostanze di più vile e imperfetta natura. L'immateriale materia dell'inconscio e la sostanza materiale torturata sul fornello sarebbero specchio l'una dell'altra in un tutto: il plesso di posizioni e di stati, di rotazioni e di cambiamenti, fino al sospirato culmine in cui un nucleo luminoso e indistruttibile, un centro stabile e puro appare e prende definitiva forma. La frequentazione e l'analisi dell'immane biblioteca delle opere alchemiche ha impegnato, com'è noto, Carl Jung per anni, dando luogo all'elaborazione di una cospicua serie di saggi incentrati su aspetti diversi della Grande Opera nella loro correlazione con il lavoro stesso

dell'analisi e dell'analista. Ne sono esempio gli scritti raccolti in *Psicologia e alchimia* (1944), che scaturiscono dalla rielaborazione di conferenze tenute nella cornice degli incontri annuali di "Eranos" ad Ascona. Nella prefazione del volume, Jung, ricordando appunto la sede per cui erano state originariamente prodotti i testi, richiama l'attenzione sul ricchissimo repertorio di illustrazioni che costella le pagine, sottolineando come le figure simboliche, tratte dalle diverse opere alchemiche prese in esame e convocate all'interno degli studi, costituiscano in certo qual modo l'"essenza della *forma mentis* alchimistica":

Ciò che la parola scritta poteva esprimere solo imperfettamente, o non poteva esprimere affatto, l'alchimista lo rappresentava nelle sue figure, che parlano, è vero, una lingua strana, spesso però più comprensibile dei suoi goffi concetti filosofici. Tra queste immagini e quelle che vengono disegnate spontaneamente dai pazienti durante il trattamento psicologico, esiste un rapporto di forma e di contenuto che colpisce (Jung [1944] 1992, 3).

Di qui la rilevanza e l'opportunità della loro inclusione nel volume con un effetto di contrappunto e insieme di disseminazione rispetto al contenuto dei saggi stessi. Le illustrazioni – per il cui reperimento Jung ringrazia l'aiuto prestato da Olga Fröbe, la musa ispiratrice degli incontri di "Eranos" – si rapportano in vario modo ai contenuti della trattazione: ora vengono esplicitamente richiamate nel corpo del testo e fatte oggetto di analisi o di correlazione ermeneutica rispetto agli altri materiali, ora invece, in modo più silente, accompagnano, senza che la corrispondenza venga precisata, le considerazioni in corso di svolgimento, costellando le pagine come suggerimenti immaginativi secondo la logica stessa dei testi alchemici da cui sono ricavate. Sulla soglia di questa amplissima galleria e nei primi passaggi del percorso che essa propone al lettore, si incontrano, tuttavia, tre illustrazioni che non derivano da un'opera propriamente alchemica. Esse sono estrapolate dalla *Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna, romanzo di un'iniziazione onirica in cui il profilo dell'amata e defunta Polla si trasforma nella figura della "sposa celeste" (nel senso e nella fenomenologia indagata in Zolla 2001) che dispensa sapienza e dischiude l'accesso a una diversa dimensione della coscienza e del sé, accompagnando il sognante Polifilo in un viaggio che, prendendo le mosse dall'oscurità di una catabasi infera, approda ai segreti di una raffinata e misterica *religio Veneris* nella luce di una mitica e archetipale isola di

Citera (Grossato 2009). Le varie tappe dell'itinerario misterico che Polifilo compie sono scandite dall'incontro di oggetti, statue, rilievi e architetture che, nel testo di Colonna, danno luogo a indugi ecfrastrici in cui i diversi e complessi particolari vengono minutamente descritti e messi a fuoco come necessari complementi dell'esperienza e del *pathos* che si stanno consumando. Descrizioni che, nelle pagine, sono accompagnate – almeno per una parte di esse – da corrispondenti illustrazioni che darebbero una più immediata resa di quanto le parole di Polifilo evocano tra meraviglia e incanto. Tessitura verbale e immagini, anche in questo caso, rinviano, da capo, l'una all'altra, amplificando la potenza simbolica del viaggio tanto per il protagonista quanto per il lettore che si immedesima nella vicenda. Ed è proprio questo che, su un piano diverso, interessa e cattura l'attenzione di Jung stesso per la trama di corrispondenze che egli intende tracciare e suggerire. L'edizione da cui attinge non è l'aldina del 1499, ma quella francese del 1600 nella traduzione di Béroalde de Verville, ove il repertorio figurativo risulta ulteriormente arricchito (sulla natura e gli autori delle illustrazioni, v. Pozzi 1981; Ariani, Gabrieli 1998, XCV-CIX e la bibliografia ivi menzionata; per quanto concerne più in particolare il repertorio iconografico dell'edizione francese di Béroalde de Verville, v. Bertuzzi 2014 con annessa bibliografia; per il rapporto tra testo e immagine nell'opera di Colonna, interessanti osservazioni in Refini 2009). Ed è per l'appunto il frontespizio del volume francese che Jung seleziona giusto all'inizio, senza ulteriori spiegazioni, là ove sta per formulare le considerazioni introduttive alla "problematica psicologico-religiosa dell'alchimia". Posto questo primo suggello, quando si passa all'apertura del capitolo successivo – inquadrato da una citazione dall'*Eneide* virgiliana (6,126-129) ove si narra la discesa di Enea all'Averno – ecco che compare un'ulteriore immagine dall'*Hypnerotomachia*. Anche in questo caso non è esplicitato alcun nesso tra di essa e le considerazioni che la pagina svolge, da un lato introducendo i simboli onirici del processo di individuazione, e dall'altro preparando il successivo confronto con i temi immaginali dell'alchimia e con la tipologia del *mandala* come "presa di coscienza" di un "nuovo centro". Che cosa rappresenta, dunque, questa illustrazione e che cosa vi corrisponde nella narrazione del romanzo?

Polifilo ha appena assistito a una sfilata di carri trionfali. Su uno di essi, un vaso di cospicue dimensioni, su cui spiccano alcune decorazioni. Da un lato, il rilievo di un "dio giocondo e festoso, in sembianze di lasciva

fanciulla, incoronato da due lunghi serpenti attorcigliati” e circondato da uno stuolo di puttini nudi nei pressi di una vita rigogliosa. Il nome del nume non è indicato dal protagonista, ma è ovvio riconoscervi l’androgino Dioniso, il signore della divina follia e dell’orgia misterica, colui che dissolve tutte le forme. Dall’altro lato, vi è una scena di meno immediata decifrazione:

Sulla faccia del vaso, che avevo di fronte, potei ammirare, inciso splendidamente, l’altitonante Giove: nella mano destra impugnava un’affilata, aurea spada sfolgorante [...], nell’altra un fulmine abbagliante [...]. Davanti alla sua divina e tremenda maestà, osservai sette ninfe che danzavano festose in candide vesti, nell’atto di cantare devotamente e di plaudire con venerazione. Si andavano trasformando in alberi verdeggianti di smeraldina trasparenza [...] si piegavano ossequiando il sommo dio. Non che tutte le ninfe fossero già mutate in fronde, essendo l’ultima tramutata per intero in un alberello e i suoi piedi in radici, così come quella accanto, ma esclusi i piedi, mentre la terza dalla cintola in su [...]. Ma tutte quante già denunciavano, nelle sommità delle virginee teste, la metamorfosi che avrebbero progressivamente subito” (*Hypnerotomachia*, 174; qui e di seguito si utilizza la traduzione dell’edizione Ariani, Gabriele 1998; sempre utile in ogni caso il raffronto con le note linguistiche di Pozzi, Ciapponi 1964).

Quale identità attribuire alle vergini? Forse, come è stato segnalato (Ariani, Gabriele 1998, 809), esse sarebbero le Eliadi, le sorelle di Fetonte, che, straziate dalla morte del fratello, furono trasformate in pioppi stillanti ambra. Fetonte, perdendo il controllo del carro infuocato, precipita nei flutti dell’Eridano. Il figlio del Sole affonda e scompare nell’acqua. E le fanciulle, perdendo il loro sembiante femminile, coagulano il lutto nella metamorfosi arborea e nella luce della preziosa resina che rende perenne e insieme pietrifica il loro pianto. Che siano sette, come il testo afferma, consuona, per altri versi, con l’iterazione di questo numero nel viaggio di Polifilo per la serie delle corrispondenze tradizionali che esso evoca sul piano sensibile e cosmico. Tant’è. L’illustrazione corrispondente a questa sequenza narrativa – ed è quella appunto selezionata da Jung nell’*incipit* del suo capitolo – non traduce l’intera scena, ma solo il momento della trasformazione.



F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia 1499, 174.

Come si può osservare, la vergine che occupa il posto all'estrema sinistra è già totalmente albero, e sarebbe "l'ultima", mentre le restanti fanciulle sarebbero in fasi intermedie o iniziali della metamorfosi. Vi è un particolare che colpisce osservando l'immagine e che non si coglie in modo altrettanto evidente nella narrazione. I volti delle figure sono rivolti verso sinistra dove è posto Giove. E la vergine che gli sta immediatamente di fronte e lo guarda ha ancora il proprio sembiante femminile. Non sarebbe più ovvio che fosse lei ad essere già albero e quelle dietro di lei lo stessero diventando? Nella descrizione di Polifilo viene sottolineato il carattere progressivo della metamorfosi, ma qual è propriamente la direzione su cui tale progressione è orientata? In altre parole, osservando l'illustrazione, verrebbe da pensare, o meglio da immaginare, non tanto che le vergini stiano diventando piante, ma, all'opposto, che si stiano liberando da tale condizione e che dalla forma arborea emerga, anziché immergersi, il profilo delle fanciulle. I simboli, si sa, sono entantiodromici, e non si può non esitare nella contemplazione. La ninfa sta svanendo nella pianta o sta finalmente aparendo dall'albero in cui era prigioniera? È una scomparsa o una epifania quella che si sta consumando? Jung, nella sua ripresa, non chiarisce e non commenta. Ma ciò che segue nella trattazione che egli subito dopo sviluppa, riportando una serie di cartelle cliniche, suggerisce che l'effettiva direzione del movimento sia proprio quella che contraddice il dettato del testo a cui dovrebbe servire da illustrazione. Le figlie del Sole in lutto sono figure di Anima. Un'Anima negletta, silenziata, dimenticata, mortificata o rimossa, che torna a farsi sentire, che vuole

palesarsi all'lo e costringerlo a un faccia a faccia, avviandolo al viaggio di una diversa consapevolezza. Anima si libera finalmente dalla corteccia e viene incontro per mostrarsi ed esigere quello che le spetta, per farsi ascoltare ora che non è più muta come un passivo e inerte vegetale. Il che risulta immediatamente evidente quando, dopo un po' di pagine, Jung introduce un'ulteriore illustrazione dalla *Hypnerotomachia*.

Nel brano corrispondente del romanzo, Polifilo è appena giunto in una piazza in cui campeggia la statua colossale di un "prodigioso cavallo alato" che sembra pronto a dispiegarsi in volo. Sul basamento una serie di iscrizioni e di figure. La statua è dedicata al "Dio ambiguo", cioè a Giano bifronte, che, guardando in direzioni opposte, custodisce la soglia dell'anno, ma insieme sorveglia la soglia da cui la via iniziatica principia. Ancora vicino campeggia la parola "Tempo" che scandisce il cosmo sensibile, ma da cui occorre destreggiarsi per raggiungere l'Eterno dell'essere. Su un lato l'immagine di un gruppo di giovinetti intenti a raccogliere fiori e arboscelli sul prato. Intorno ad essi vi è un gruppo di ninfe che, giocando e scherzando, sottraggono loro i fiori dalle mani. E una scritta: *Amissio*, "Perdita". Nell'ottica dell'allegoria morale, la figurazione suggerirebbe come le attrattive delle bellezze sensibili, avidamente perseguite e raccolte dagli adolescenti, non siano che oggetti in perdita, rispetto a un altro genere di bellezza che essi non sarebbe ancora in grado di intendere, ma a cui pure dovrebbero elevarsi. Ciò che sul piano del sensibile si afferra e si conquista non dura, ma è cosa inconsistente che dilegua. Di qui il gesto delle Ninfe che tolgono quei fiori vani dalle mani come ad educare quei giovani. Il cavallo alato, il prato e le ninfe, d'altro canto, richiamano alla memoria, per istantanea suggestione, il *Fedro* di Platone, ove la conversazione che indica la radice iperurania dell'amore e la natura celeste dell'anima si svolge, per l'appunto, in un prato assolato presso un santuario dedicato a Pan e alle Ninfe. Il volo della *psyché* alata è la sottotraccia complessiva della scena in cui Polifilo è immerso, la direzione cui essa fa cenno all'ancora ignaro viandante sul cammino di Amore. Ed è appena il caso di ricordare che la scena del *Fedro* è collocata da Platone in prossimità del santuario di Persefone che, in un giorno lontano, fu rapita da Ade mentre stava raccogliendo, anche lei, fiori su un prato. Si fa menzione qui del *Fedro* platonico come dato archetipico, e cronologicamente primario, dell'incontro ninfale nello scenario agreste di un prato fiorito: elemento che di per sé la letteratura classica e

umanistica ha poi variamente declinato e ripetuto. Fra i tanti esempi possibili di tale filiera, ulteriori passaggi significativi si rinvencono nella poesia di Virgilio (vedi ad es. *Bucoliche* II, 45 ss.; *Eneide* I, 310 ss.), passaggi che in età medioevale e umanistica furono oggetto di letture allegorizzanti (v. Nadler 2021, 30 ss., nonché 111, n. 10 per il rinvio all'esegesi allegorica di Bernardo Silvestre).



Le tableau des riches inventions couvertes du voile des feintes amoureuses, qui sont représentées dans le Songe de Poliphile, dévoilées... par Beroalde de Verville, Paris 1600, 49; Jung [1944] 1992, 90.

Sulla pagina l'illustrazione relativa a questo passo mostra, in primo piano, due giovinetti che sembrano, a dire il vero, il medesimo soggetto in due momenti diversi. Il primo si inchina a raccogliere il fiore. Il secondo è preso per un braccio dalla Ninfa e bloccato in ciò che sta facendo. E il *Fedro* non parla appunto dei *nympholeptoi*, di "coloro che sono afferrati dalle Ninfe", presi dal vortice di una *mania* che apre altre e diverse dimensioni della realtà rispetto all'umano? Nel riprendere l'illustrazione, Jung questa volta la mette in rapporto al proprio testo, agganciandola, per

così dire, in modo secco – con un semplice rimando numerico – al sogno riferito da un paziente, come se ne fosse la corrispettiva resa:

Il sognante è circondato da ninfe. Una voce dice: “Noi siamo sempre esistite. È che tu non ti sei mai accordato di noi” [...] riconoscimento allucinatorio che si tratta di uno stato di fatto che è da sempre esistito, anche se finora è passato inosservato. Con questa constatazione la psiche inconscia viene congiunta come coesistente alla coscienza [...]. Il fatto che sia avvenuta una presa di contatto con tempi lontani, con stati profondi della psiche, viene accettato dalla personalità inconscia del sognatore [...]. La scomposizione dell'anima in parecchie figure è equivalente a una dissoluzione nell'indeterminato, cioè nell'inconscio (Jung [1944] 1992, 89-90).

Con un ulteriore giro di vite, Jung quindi associa, poche righe dopo, l'immagine di Polifilo e la voce intesa nel sogno con un'altra visione onirica in cui compare una donna sconosciuta al cospetto del globo solare: “l'Anima come adoratrice del sole”, spiega. Quel sole che è il nucleo da conquistare, la luce di un'individuazione cui la psiche, ancora a tentoni, si protende.

Nel resto dei capitoli del volume junghiano, il lettore incontrerà le immagini del Mercurio e dello Zolfo, della Montagna che custodisce nel suo cuore la miniera d'oro, del Rebis che unisce maschile e femminile, delle nozze sacre del Re e della Regina, della Fenice che risorge dalle ceneri, del Cristo-Lapis miracoloso, insieme a tutto ciò che costituisce, in senso proprio, il repertorio figurale della Grande Opera alchemica, con il pendant del *mandala* che, in altro codice, ne costituirebbe il simbolico esito. Ma, grazie alla discreta citazione dell'*Hypnerotomachia*, l'intero viaggio è posto, in modo sintomatico e archetipale, sotto il segno della psiche ninfale nell'inanellarsi delle sue erratiche avventure. Le Eliadi a lutto, la morte del Sole, la fanciulla che si trasforma e si palesa, l'Anima che prende a parlare. La traiettoria che conduce all'individuazione è – prima ancora che laboratorio alchemico – riattivazione, a tutti gli effetti, di un mistero pagano (Wind [1968] 1974, 3-20), sogno iniziatico che conduce nell'aldilà, incontro con la Ninfa che è sempre stata lì, inosservata e tacita, ma a un certo punto desta e attiva. La Ninfa svolazzante di Warburg e quella di Jung si fanno cenno da lontano, additando a un'analogia direzione e a una medesima possibilità assopita nella mente.

Spetterà poi a James Hillman, proseguendo il lavoro di Jung, esplicitare questa dimensione infera dell'esperienza onirica e connetterla, con dovizia di argomentazioni, a quella dimensione iniziatica prima greca e poi rinascimentale (vedi, in particolare, Hillman [1979] 2003, 36-89) che qui è solo un'allusione simbolica. Un'allusione gravida di efficacia a chi si faccia catturare dall'immagine prima ancora che dalle parole.

Riferimenti bibliografici

Ariani, Gabriele 1998

M. Ariani, M. Gabriele (a cura di), F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Milano 1998.

Bertuzzi 2014.

F. Bertuzzi, *Il frontespizio alchimistico di François Béroalde de Verville per l'edizione francese dell'Hypnerotomachia Poliphili*, in S. Colonna (a cura di), *Arte e committenza a Roma e nel Lazio tra Umanesimo e Rinascimento maturo*, Campisano 2014, 203-259.

Grossato 2009

A. Grossato, *Del sogno iniziatico di Polifilo e di alcuni suoi paralleli orientali*, "Quaderni di Studi Indo-Mediterranei" 2 (2009), 227-247.

Hillman [1979] 2003

J. Hillman, *Il sogno e il mondo infero*, trad. it. di A. Bottini, Milano 2003.

Jung [1944] 1992

C.G. Jung, *Psicologia e Alchimia*, trad. it. di B. Bazlen, Torino 1992.

Nadler 2021

J. Nadler, *Gardening as a Secret Art*, Edinburgh 2021.

Pereira 2001

M. Pereira, *Arcana Sapienza. L'alchimia dalle origini a Jung*, Roma 2001.

Pozzi, Ciapponi 1964

G. Pozzi, L.A. Ciapponi (a cura di), F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Padova 1964.

Pozzi 1981

G. Pozzi, *Il Polifilo nella storia del libro illustrato veneziano*, in R. Pallucchini (a cura di), *Giorgione e l'umanesimo veneziano*, Firenze 1981, 71-107.

Refini 2009

E. Refini, *Leggere vedendo, vedere leggendo: Osservazioni su testo iconico e verbale nella struttura della Hypnerotomachia Poliphili*, "Italianistica" 38, 2 (2009), 141-164.

Susanetti 2021

D. Susanetti, *Il talismano di Fedro. Desiderare, vedere, essere*, Roma 2021.

Wind [1968] 1974

E. Wind, *Misteri pagani nel Rinascimento* [1968], Milano 1974.

Zolla 2001

E. Zolla, *L'amante invisibile. L'erotica sciamanica nelle religioni, nella letteratura e nella legittimazione politica*, Venezia 2001.

English abstract

The fleeting profiles of Nymphs haunted Warburg's mind, but also played a central role in Jung's psychoanalytic theory. Two images in particular, from Colonna's *Hypnerotomachia Poliphili* have been recalled in the opening pages of *Psychology and Alchemy* in order to describe the process which allows the unconscious to emerge into consciousness.

keywords | *Hypnerotomachia Poliphili*; Nymph; Jung.

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.

(v. Albo dei referee di Engramma)

The Editorial Board of Engramma is grateful to the colleagues – friends and scholars – who have double-blind peer reviewed this essay.

(cf. Albo dei referee di Engramma)

Ade e Barbablù. Una genealogia?

Nicola Giaccone*



1 | Testa di Ade in terracotta, da Morgantina, IV secolo a.C., Museo archeologico di Aidone (Enna).

Questo lavoro intende proporre un confronto tra la testa fittile di Ade proveniente dal santuario di San Francesco Bisconti a Morgantina [Fig. 1] e il personaggio della celebre fiaba di Perrault. Il *trait d'union*, in apparenza superficiale, è dato da una caratteristica che ricorre in entrambi: il colore della barba. L'analisi partirà dall'esame di questo motivo iconografico della testa di Morgantina, rintracciandone lo sviluppo diacronico. Successivamente se ne discuteranno i rapporti con la favola, delineando un ipotetico rapporto.

La testa fittile di Morgantina è stata recentemente restituita all'Italia dal Getty Museum di Los Angeles, dove era stata illegalmente esportata (Greco, Raffiotta 2020, 201-220; Raffiotta 2013, 169-189). Si tratta di un gioiello della coroplastica siceliota, ascrivibile al IV secolo a.C., proveniente dal santuario extraurbano di San Francesco Bisconti, dedicato a Demetra e Persefone (Ferruzza 2016, 208-213). La testa si caratterizza per una folta capigliatura e una sontuosa barba, entrambe rese con grosse ciocche rifinite a stecca, che conservano tracce della cromia originaria. In particolare, la chioma era dipinta di rosso, mentre la barba presenta ancora tracce di blu (o azzurro, per essere più precisi). Le superfici mosse di questi elementi contrastano magnificamente con le superfici lisce della fronte, del naso e degli zigomi, contribuendo all'espressione intensa del

dio, sottolineata dal leggero inarcamento del labbro superiore. L'identificazione con la divinità dell'Oltretomba è suffragata da considerazioni archeologiche relative al luogo e al contesto del ritrovamento (il santuario delle divinità ctonie; l'associazione del reperto con una testa di Persefone, probabilmente rinvenuta nello stesso momento), nonché da elementi iconografici (Ferruzza 2016, 209-212). Uno stringente parallelo iconografico è rappresentato dalla testa di divinità infera barbata proveniente dal santuario etrusco di Campo della Fiera a Orvieto (Stopponi 2014, 83-87). L'esemplare etrusco presenta dei tratti che lo accomunano alla testa siceliota: è dotato di una capigliatura particolarmente folta, a grosse ciocche, che anche in questo caso conservano tracce di colorazione rossa; simili sono anche la struttura piuttosto snella del volto, il naso diritto e gli occhi dal contorno regolare.

Tornando alla testa da Morgantina, di particolare interesse per questa trattazione è la singolare colorazione della barba. Prima di inoltrarsi nella valutazione di questo aspetto, è necessario stabilire alcune premesse metodologiche. La semantica del colore nelle diverse culture è un argomento alquanto problematico, dato che è questione dibattuta la misura in cui il linguaggio di una data comunità umana influenzi la classificazione, la struttura e la comunicazione degli aspetti del mondo reale (tra cui naturalmente il colore): è la cosiddetta ipotesi della relatività linguistica di Sapir-Whorf (Biggam 2012, 17-20). Non si può pertanto stabilire se ciò che oggi viene definito come blu avesse la stessa corrispondenza presso le culture antiche e la Francia del XVII secolo. In realtà gli studi più recenti (Berlin, Kay 1969) hanno contribuito a ridimensionare il relativismo di Sapir e Whorf, anche se tuttora non è stato raggiunto un consenso unanime degli studiosi (Biggam 2012, 19-20). Occorrerà dunque usare estrema cautela nell'accostare i lessici cromatici di culture ed epoche diverse.

Un aiuto in tal senso può essere fornito dai dati archeologici: possiamo avere dubbi sul termine che i Greci utilizzassero per descrivere il colore della barba della testa di Morgantina, cionondimeno esso appare alla nostra percezione come appartenente alla gamma del colore blu/azzurro; lo stesso ragionamento si potrà applicare alle altre testimonianze archeologiche che verranno presentate di seguito. Se quindi gli antichi selezionarono quello che a noi appare come lo stesso colore (o pertinente

alla stessa gamma di colore), possiamo ragionevolmente inferire, almeno con un certo grado di probabilità, che volessero utilizzare proprio quel determinato colore, comunque lo chiamassero.

Più complicato sarà il confronto lessicale, cosa che costringerà a operare scelte drastiche nella trattazione seguente, come nel caso dei termini greci *κυάνεος* e *γλαυκός*. Queste parole non sono infatti traducibili con gli stessi colori: con la prima si possono indicare tanto il blu chiaro quanto il nero, mentre la seconda può essere resa talora con il verde, talora con il grigio, il blu e persino il giallo e il bruno (Pastoureau [2000] 2017, 23-27). Per tale motivo sarà più prudente espungere dal nostro confronto tutti i numerosi passi della letteratura greca che associano questi termini ad ambiti inferi, dato che non è possibile stabilire di quale colore si tratti di volta in volta.

Un'argomentazione di carattere tecnico-archeologico, tuttavia, aiuterà a valutare meglio questa ambiguità cromatica, perlomeno riguardo le testimonianze archeologiche. Infatti se da un punto di vista lessicale i termini greci riferibili alla gamma del blu possono riferirsi a colori completamente diversi, archeologicamente è ben attestato il fatto che il pigmento blu fosse difficile da reperire, visto che veniva ricavato dal lapislazzuli, una pietra considerata preziosa nell'antichità, in ragione della sua provenienza dal lontano Afghanistan e della complessità della sua lavorazione. Altri sostituti, ricavati da piante (indaco) o minerali (azzurrite) non avevano la stessa qualità e stabilità del pigmento ricavato dal lapislazzuli (Pastoureau [2000] 2017, 16-23). Ne consegue che se i Greci avessero voluto dipingere una barba del colore che per noi corrisponde al nero, avrebbero potuto ottenere questo risultato in maniera incomparabilmente più semplice rispetto alla tinta del blu: il nero è uno dei primi colori a essere padroneggiati tecnologicamente dall'uomo (Luzzatto, Pompas 2010, 43-45). Ma non lo fecero: nella trattazione che seguirà si faranno riferimenti a opere d'arte o artigianato contraddistinte da barbe che a noi appaiono incontrovertibilmente blu/azzurre. Un punto metodologicamente imprescindibile del presente lavoro è che l'associazione del colore blu con le barbe di singoli reperti archeologici abbia un significato, considerata la difficoltà nell'ottenere questo pigmento rispetto al più ovvio nero. A paragone dei termini greci, meno problematico è il latino *caeruleus*, considerando che lo stesso Pastoureau

gli riconosce, dopo un'iniziale oscillazione semantica, una specializzazione nella gamma dei blu (Pastoureau [2000] 2017, 26).

È stata già richiamata la valenza simbolica del colore blu, che richiama l'idea di eternità (visto il chiaro parallelismo con il cielo), ma anche di potere e ricchezza; ciò rendeva naturale, dunque, una connessione con gli dei (Ferruzza 2016, 212; Luzzatto, Pompas 2010, 130-142). Ma i colori, in quanto simboli appartenenti a un immaginario, potevano ricoprire più di un significato presso una stessa cultura (Luzzatto, Pompas 2010). Quindi il blu aveva, talora, connotazioni più specifiche, denotando un legame con il mondo ctonio. Il precedente forse più famoso è il mostro tricorpore (anch'esso battezzato Barbablù) pertinente al frontone dell'Hekatompedon sull'Acropoli di Atene [Fig. 2], databile intorno al 570-560 a.C. (Stewart 1990, 114-115; Bejor, Castoldi, Lambrugo 2013, 115-116): la parte superiore del mostro, dalla vita in su, è costituita da tre figure antropomorfe dotate di barbe blu; la parte inferiore è invece anguiforme: quest'ultimo dettaglio, nella cultura greca, rimanda puntualmente a una caratterizzazione ctonia (Burkert [1977] 2003, 105, 373, 392). Colore blu (in particolare della barba) e sfera ctonia appaiono legati, perciò non stupisce ritrovare la stessa associazione nella bella testa di Morgantina pochi secoli dopo. Ma è possibile rilevare altri confronti che rafforzano questo legame. Infatti in alcuni dei *pinakes* di epoca severa conservati al Museo Nazionale di Locri Epizefiri che raffigurano il ratto di Persefone, Ade è rappresentato con la barba dipinta di blu. Un'ulteriore conferma di come tale dato iconografico avesse ottenuto una certa fortuna nel mondo greco. Ma il rapporto tra questo colore e il mondo dell'Oltretomba è attestato anche in altre culture: con tutta probabilità si tratta di un lascito di civiltà più antiche, dato che presso gli Egizi il blu era associato ai rituali funerari e alla morte (Pastoureau [2000] 2017, 22-23). Nell'arte etrusca diverse divinità degli Inferi sono caratterizzate da incarnati azzurri, per esempio nella Tomba dei Demoni Azzurri e nella Tomba dell'Orco a Tarquinia (databili rispettivamente al V e al IV sec. a.C.). Qui però il colore delle carni fa riferimento piuttosto al disfacimento dei corpi che segue il decesso, come indicato da Marcattili nel suo lavoro dedicato a tale aspetto della pittura funeraria etrusca (Marcattili 2012, 69-78). Tuttavia Marcattili precisa il significato più generale del blu: "Il blu ceruleo o il blu ciano, dunque, colori simbolici del passaggio e del lutto, secondo un simbolismo che si è trasmesso e/o affermato anche nei secoli successivi" (Marcattili

2012, 75); non a caso l'autore (Marcattili 2012, 71, 72, 74) riferisce allo stesso colore le vesti del lutto, i cavalli di Pluto (Ovid., *Fast.* IV, 446) e la barca di Caronte (Verg., *Aen.* VII, 346).



2 | Frontone dell'Hekatompedon sull'Acropoli di Atene, 570-560 a.C. ca.

Come tutti i tratti iconografici, l'associazione blu-Ade non si ripresenta sistematicamente, anzi sembra essere un motivo decisamente sporadico dalla fine del V secolo a.C. in poi, tant'è vero che è già assente nell'affresco del ratto di Persefone a Vergina (Bejor, Castoldi, Lambrugo 2013, 350), mentre mancano attestazioni nell'arte romana. Si potrebbe ipotizzare che il motivo antinaturalistico della barba blu non abbia trovato posto in quel processo di progressiva umanizzazione della divinità messo in atto dall'arte ellenistica e romana. Si tratterebbe quindi di un elemento iconografico antichissimo, più adatto ai simbolismi dell'arcaismo (come nel caso del Barbablù dell'Acropoli), diventato via via minoritario fino a scomparire del tutto, per lo meno nella nostra documentazione. In realtà residui di questa arcaica semantica del blu si possono rintracciare anche nella cultura romana, presso la grande letteratura: infatti Virgilio parla di Aletto "dai crini cerulei" (Verg., *Aen.* VII 346). Una divinità femminile infera, dunque, ancora caratterizzata dal blu, stavolta della capigliatura (ma si ricordino anche gli esempi richiamati sopra da Marcattili riguardo i cavalli di Pluto e la barca di Caronte). Qualcosa di questa lunga tradizione dovette quindi sopravvivere anche in epoca romana, nonostante manchino ulteriori esempi: del resto i danni del tempo infieriscono con maggiore gravità proprio sui colori e raramente lo studioso riesce a percepirne le tracce nella documentazione artistica arrivata sino a noi. In effetti, anche i casi sopra discussi vanno considerati come fortunate occorrenze di un motivo che non dovette mai essere molto diffuso.

Se ora passiamo al personaggio di Perrault, sarà bene richiamare brevemente la trama della favola: un ricco signore cerca moglie, ma la sua peculiare barba fa fuggire qualsiasi donna. Si racconta tuttavia che avesse già avuto delle mogli, sparite senza che se ne sapesse più nulla. L'uomo si sposa finalmente con la figlia di una gentildonna sua vicina e, in un primo momento, tutto sembra andare per il meglio. Un giorno però deve assentarsi a causa di alcuni affari e lascia alla moglie le chiavi che aprono le stanze della casa, colme di ricchezze. Barbablù le dice che è libera di usarle tutte per girare a suo piacimento, a eccezione di una, che apre un piccolo stanzino: se dovesse trasgredire, la collera del marito sarà terribile. La giovane non resiste alla tentazione e, all'interno dello stanzino, scopre i cadaveri delle mogli precedenti, uccise dal marito. La chiave, cadendo per terra, si macchia di sangue e la protagonista, sconvolta, richiude la porta. La donna cerca di pulire le tracce di sangue, ma la chiave è fatata e non è possibile pulirla del tutto. In questo modo il marito, al suo ritorno, capisce che la moglie ha disubbidito. Preso dalla collera, decide di ucciderla come ha fatto con le mogli precedenti. La fiaba si conclude con il provvido arrivo dei due fratelli della giovane, che uccidono il malvagio Barbablù, permettendo alla sorella di cominciare una nuova vita (Perrault [1697] 2002, 34-47).

Sono stati condotti innumerevoli studi su questa fiaba, rintracciandone gli antecedenti ora in personaggi storici (come Gilles de Rais), ora in tradizioni più o meno moderne, ora nelle profondità dell'inconscio. Al di là della questione sulle origini e sulle possibili fonti di ispirazione, l'interesse per tutte le tematiche che riguardano questo testo è particolarmente vivo, segno indubitabile di una grande attualità (recenti due importanti iniziative sul tema all'Università di Pisa: il seminario "Barbablù europei", 31 ottobre 2018, e il convegno internazionale "Barbablù. Trasposizioni del mito in letteratura e nelle arti", 9-11 ottobre 2019). Si vuole proporre ora un'ulteriore prospettiva negli studi su tale favola. Il colore della barba associa, a occhi moderni, il Barbablù seicentesco con la divinità infera di epoca greca, ma l'elemento, di per sé, è isolato e poco coerente. Possibile quindi che dietro Barbablù si nasconda Ade? Indubbiamente ci si può chiedere se il colore blu sia realmente rilevante in questa comparazione. Innanzi tutto nel lessico francese del XVII secolo non si trova, riguardo al blu, quell'incertezza terminologica che si riscontra nell'Antichità (Pastoureau [2000] 2017, 114-121): il colore scelto da Perrault sarebbe

effettivamente il blu. Un dubbio legittimo è se il nome “Barbebleu” possa essere la storpiatura allitterante di un nome diverso, che nulla abbia a che spartire con il colore. Si potrebbe trattare, quindi, di un caso simile alla favola di Cenerentola, in cui secondo alcuni interpreti la scarpetta di “vetro” deriverebbe dal fraintendimento del francese “vair” (in italiano “vaio”), omofono di “verre” (“vetro”). Si deve rilevare però come nel caso di Barbablù gli studiosi non abbiano sinora identificato alcun termine francese che possa dare origine a un tale equivoco. Resta la possibilità che la scelta del colore blu per la barba sia meramente casuale. Per escludere, almeno con un certo margine di ragionevolezza, il fattore aleatorio, proveremo ora ad analizzare la fiaba in alcune sue componenti, per far affiorare possibili punti di contatto con il mito antico.

Alcuni elementi della favola fanno riflettere: il colore della barba è un dato importante; rende il protagonista “laid” e “terrible”, facendo fuggire le fanciulle al solo vederlo (Perrault [1697] 2002, 34); più che a un minaccioso signore di campagna, sembra di trovarsi di fronte a un personaggio ancora più inquietante, cui la barba conferisce un carattere extra-umano. Non è infatti un colore umano, una semplice bizzarra cromatica realmente possibile nel mondo reale, ma una caratteristica che induce autentico terrore e, fattore fondamentale, definisce il nome stesso del personaggio.

Le chiavi di casa e soprattutto la chiave dello stanzino cui è interdetto l'accesso sembrano particolarmente allusive: una metafora dell'accesso agli Inferi? Infatti nello stanzino sono presenti i cadaveri delle mogli precedenti, ricreando una specie di piccolo mondo dei morti. È uno spazio cui è proibito accedere, esattamente come raccontava la mitologia greca a proposito del regno di Ade: solo i più grandi eroi poterono entrarvi, al prezzo di grandi pericoli (tra gli altri, Eracle e Orfeo). Non a caso, la chiave che apre lo stanzino è diversa da tutte le altre, è magica: essa consente l'accesso agli “Inferi” della fiaba.

Quando poi Barbablù scopre la disubbidienza della moglie, emerge prepotentemente il carattere del protagonista come “dispensatore di morte”, insensibile alle suppliche della moglie: “avait le cœur plus dur qu'un rocher”, “aveva il cuore più duro di una pietra” (Perrault [1697] 2002, 40) e ripete due volte “il faut mourir”, “dovete morire” (Perrault

[1697] 2002, 40, 42). Ciò si aggiunge alla precedente scoperta che il marito aveva già ucciso più volte, anche se non è specificato il numero delle mogli assassinate. Un assassino seriale, sordo alle preghiere, che indica la morte come destino ineluttabile ("dovete morire"): questo ritratto non si attaglia anche a Ade? Certo, Ade non è un vero assassino, la metafora è piuttosto quella del Signore della Morte, ma l'insensibilità alle suppliche e l'ineluttabilità della morte è qualcosa che si ritrova anche nell'immaginario greco.

Infine, nel mito, il contrasto fra Demetra e Ade si risolve con un'eterna ciclicità: la figlia Persefone trascorrerà una parte dell'anno con sua madre nell'Olimpo e il resto con il marito negli Inferi, originando così il ciclo di morte e rinnovamento della vegetazione. Nel mito greco, lo stesso "personaggio", Persefone, si recava periodicamente nell'Oltretomba (a significare metaforicamente la sua morte). Nel testo di Perrault, le mogli assassinate da Barbablù non conservano forse qualcosa di questa periodicità, che viene interrotta dal rassicurante happy end favolistico introdotto dall'ultima moglie? Queste anonime mogli (come anonima è la protagonista femminile) sembrano la moltiplicazione del medesimo personaggio, quello dell'ultima moglie. Nel mito l'alternanza Persefone sull'Olimpo/Persefone negli Inferi che si ripete per l'eternità corrisponde alla ciclica nascita/morte della vegetazione del mondo terreno. Nella fiaba lo schema matrimonio/uccisione della moglie si ripete con analogia fissità, con la differenza che il personaggio femminile (per esigenze narrative) cambia a ogni matrimonio, fino alla rottura del ciclo con l'ultima moglie: questo perché la favola è ormai slegata dal mito della vegetazione ed è piuttosto condizionata dalla necessità del buon finale. Ma in sostanza si può vedere come l'alternanza di vita e morte caratterizzi entrambi gli intrecci.

Nel motif-index di Aarne-Thompson-Uther la favola di Barbablù è classificata tra i "Supernatural Adversaries", a riprova che il protagonista maschile non è un comune signorotto di campagna. L'impiego nella fiaba dei motivi dello spozalizio con un essere soprannaturale, del mondo dei morti (dove sono confinate le mogli defunte), della chiave magica, della morte "periodica" della moglie, sono coerenti con una interpretazione non solo soprannaturale, ma specificamente infera di Barbablù. Se la lettura proposta per l'Antichità dell'associazione barba/colore blu coglie nel

segno, sorge il sospetto che anche nella favola francese questo motivo non sia casuale. Ciò non significa che si possa far automaticamente derivare Barbablù dal mito antico. Il mito e la fiaba sono separati da più di mille anni e non siamo attualmente in grado di specificare quale fu la storia formativa del testo di Perrault: se cioè fu un'invenzione colta, una rielaborazione di un racconto popolare o che altro. Non sappiamo insomma quali furono le fonti di Perrault e il quadro qui tracciato non permette di stabilire in che modo, esattamente, un Ade dalla barba blu entrò in una fiaba francese del tardo Seicento. Certo è possibile che alla definizione del personaggio della favola abbiano concorso anche altre influenze, decisamente più recenti. Abbiamo visto però che alcuni elementi iconografici delle creature dell'Oltretomba pagano arrivarono al mondo romano. È possibile che alcuni tratti dell'Ade greco, il Plutone romano, siano sopravvissuti al Cristianesimo e che siano stati trasfigurati in qualche racconto popolare, attraversando i secoli?

Bibliografia

Bejor, Castoldi, Lambrugo 2013

G. Bejor, M. Castoldi, C. Lambrugo, *Arte greca*, Milano 2013.

Berlin, Kay 1969

B. Berlin, P. Kay, *Basic Colour Terms. Their Universality and Evolution*, Berkeley Los Angeles 1969.

Biggam 2012

C.P. Biggam, *The Semantics of Colour. A Historical Approach*, Cambridge 2012.

Burkert [1977] 2003

W. Burkert, *La religione greca [Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche]*, Stuttgart-Berlin-Köln 1977], trad. it. P. Pavanini, Milano 2003.

Ferruzza 2016

M.L. Ferruzza, *Ancient Terracottas from South Italy and Sicily in the J. Paul Getty Museum*, Los Angeles 2016.

Greco, Raffiotta 2020

C. Greco, S. Raffiotta, *Demetra a Morgantina: topografia e culti nel thesmophorion di contrada San Francesco Bisconti*, in L. Grasso, F. Caruso, R. Gigli Patanè (a cura di), *Sikelikà Hierà. Approcci multidisciplinari allo studio del sacro nella Sicilia greca*, Catania 2020, 201-220.

Luzzatto, Pompas 2010

L. Luzzatto, R. Pompas, *Il significato dei colori nelle civiltà antiche*, Bologna 2010.

Marcattili 2012

F. Marcattili, *Il colore di Caronte e le porte dell'Ade*, in M. Harari, S. Paltrineri (a cura di), *Segni e colore. Dialoghi sulla pittura tardoclassica ed ellenistica*, Roma 2012, 69-78.

Pastoureau [2000] 2017

M. Pastoureau, *Blu. Storia di un colore [Bleu. Histoire d'une couleur*, Paris 2000], trad. it. F. Ascari, Milano 2017.

Perrault 2002

C. Perrault, *Fiabe [Histoires ou contes du temps passé avec des moralités*, Paris 1697], trad. it. I. Porfido, Venezia 2002.

Raffiotta 2013

S. Raffiotta, *Caccia ai tesori di Morgantina*, Caltanissetta 2013.

Stewart 1990

A. Stewart, *Greek Sculpture: An Exploration*, New Haven 1990.

Stopponi 2014

S. Stopponi, *Un santuario e i suoi artisti*, in G.M. Della Fina (a cura di), *Artisti, committenti e fruitori in Etruria tra VIII e V secolo a.C.*, Roma 2014, 75-98.

English abstract

This contribution investigates the connection between the iconography of a terracotta head of Hades from Morgantina and the famous tale by Perrault. Such a link is found in the blue beard. The article examines the symbolic meaning of the colour blue in Ancient Greece as well as other ancient cultures, and particularly its association with the Greek underworld. A careful analysis of the archaeological documentation allows the reconstruction of deities' iconography in connection with the chthonic world. It also reveals a symbolic character of the blue colour never adequately highlighted hitherto. The comparison of these results with Perrault's tale gives a new possible insight into the origin of *Bluebeard*, providing greater depth to the cultural roots of this early-modern myth.

keywords | Hades; Bluebeard; Perrault.

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.
(v. *Albo dei referee di Engramma*)

The Editorial Board of Engramma is grateful to the colleagues – friends and scholars – who have double-blind peer reviewed this essay.
(cf. *Albo dei referee di Engramma*)

*Desidero ringraziare Anna Anguissola e Domitilla Campanile per i preziosissimi scambi di idee che ho potuto avere con loro sull'argomento. Naturalmente è mia la responsabilità di eventuali errori.

Dictator o tyrannus?

Propaganda in figura, in un denario di Bruto*

Orazio Licandro



Appiano, *Le guerre civili* 2.110.459, 2.111.462: “Egli, deluso, o stanco lasciando perdere ormai questo tentativo ed evitando l'accusa, o per staccarsi dalla città per via di certi nemici, o per curare una sua malattia, cioè l'epilessia e le improvvise convulsioni che lo coglievano soprattutto nei periodi di inattività, decise

di fare una lunga spedizione contro Geti e Parti. [...] Quattro giorni prima che partisse, i nemici lo uccisero in Senato perché invidiosi della sua buona sorte e del suo potere, divenuto veramente eccessivo o, come dicevano loro, per nostalgia della costituzione dei padri, affinché egli (giacché lo conoscevano bene), una volta sottomesse anche queste genti, non diventasse senza alcuna opposizione re.”

Gelosie, invidie, rancori, paura di ulteriori concentrazioni di potere, onori e gloria, misero in moto una spietata macchina che in due tempi stritolò Cesare. Prima, con la demolizione dell'uomo condotta sul piano morale, privato e pubblico: sodomita, sessualmente irrefrenabile verso le donne, superbo e ambizioso oltremisura, un autentico campione di *hybris*, soggiogato da una perfida regina straniera, Cleopatra, e aspirante al *regnum*. E dopo, una volta indebolita l'immagine e sparso il veleno sulla sua pericolosità, con la soppressione fisica: poiché Cesare voleva farsi re, o forse – sostenevano – lo era già in quanto dittatore a vita, bisognava eliminarlo. Con efficace slittamento semantico da *dictator* a *tyrannus*, si costruì una propaganda e una retorica contro Cesare culminante appunto nelle Idi di marzo del 44 a.C. La Tavola di *Privernum* oggi dimostra la totale infondatezza di questa rappresentazione. Cesare non fu dittatore a

vita, accanto a lui vi era Lepido *magister equitum* anch'egli *perpetuus*, termine che esprimeva la deroga temporale alla durata massima della magistratura perché fondata sulla durata incerta della missione orientale.

Propaganda o, come va di moda oggi dire, *fake news*, un documento straordinario è il *denarius* del 43-42 a.C., tanto eloquente da renderne quasi superficiale un commento. Sul *recto* è effigiato il volto di Bruto (e non di Cassio) in quanto *leader* (e tra tutti il più nobile) della congiura, mentre il *verso* reca un *pileus*, tipico copricapo di matrice orientale/persiana divenuto in ambito romano il berretto donato dai padroni agli schiavi al momento della manomissione, dunque un simbolo di libertà, tra due pugnali con la sottostante legenda EID · MAR. Vi è soltanto da osservare, che proprio coloro che accusavano Cesare di avere tendenze autocratiche di marca orientale attingevano alla relativa simbologia, piuttosto che alla tradizione romana; una scelta persino umiliante, quella di paragonare se stessi e il popolo romano a dei liberti, e tuttavia assai efficace nel rappresentare un Cesare in vesti tiranniche secondo il *cliché* ellenistico.

Un vero paradosso. A dispetto dell'infondata accusa di adesione a concezioni e tratti dell'ellenismo orientale, quel sincero romano dietro una precisa opzione ideologica, per legittimare il crimine, fu fatto morire come un qualunque tiranno greco, abbattuto dai pugnali di aristocratici sedicenti difensori della libertà. Due secoli fa già Napoleone con assoluta acutezza aveva visto la reale sostanza politica della vicenda, tanto da scrivere così nei suoi *Précis des guerres de César*: "Bruto assimilò Cesare a quegli oscuri tiranni delle città del Peloponneso che, godendo del favore di alcuni intriganti, usurpavano l'autorità nelle loro città". Fu propaganda, dunque; propaganda politica e null'altro, sapientemente elaborata, costruita sull'equazione *dictator = tyrannus* e condotta con ogni mezzo di comunicazione soprattutto pubblica e istituzionale, i cui opposti simboli erano il *diadema* del tiranno e il *pileus* dei liberatori/liberati. La figura del *dictator* romano non aveva niente in comune con il *tyrannus* greco e soltanto negli ultimi tempi la commistione di elementi differenti aveva portato a una confusione, una sorta di figura ibrida che permetteva, per esempio, a Dionigi di Alicarnasso di parlare della dittatura come di una tirannia elettiva (Dion. Hal. V, 73, 1-3). E questa confusione dall'antichità si

è trasmessa integra sino ai nostri giorni, ma non vi è più alcuna ragione di perpetuarla ancora.

*Il denario di Bruto oggetto di questa nota è l'immagine che compare nella quarta di copertina di Orazio Licandro, *Cesare deve morire. L'enigma delle Idi di marzo*, Milano 2022.

English abstract

The new inscription of the *Fasti of Privernum* mentions both Caesar's *dictatura perpetua* in 44 BC and Lepidus's office of *magister equitum perpetuus*. The epigraph allows to reconsider the thesis according to which Caesar wanted a dictatorship for life, or a Hellenistic monarchy, since *perpetuus* may also mean 'in power until the end of Parthian war'.

keywords | Julius Caesar; *dictator perpetuus*; *tyrannus*; *adfectatio regni*; *res publica*.

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.

(v. Albo dei referee di Engramma)

The Editorial Board of Engramma is grateful to the colleagues – friends and scholars – who have double-blind peer reviewed this essay.

(cf. Albo dei referee di Engramma)

Caterina / Ipazia. La Santa fantasma

Silvia Ronchey



Barna da Siena (?), *Matrimonio mistico di Santa Caterina*, 1340 circa, Boston, Museum of Fine Arts.

It is a curious fact connected with the history of St. Catherine, that the real martyr, the only one of whom there is any certain record, was not a Christian, but a heathen; and that her oppressors were not Pagan tyrants, but Christian fanatics. Hypatia of Alexandria, daughter of Theon, a celebrated mathematician, had applied herself from childhood to the study of philosophy and science, and with such success that, while still a young woman, she was invited by the magistrates to preside over one of the principal schools in the city. She, like St. Catherine, was particularly addicted to the study of Plato, whom she preferred to Aristotle. She was also profoundly versed in

the works of Euclid and Apollonius of Pergamus; and composed a treatise on Conic Sections, and other scientific works. She was remarkable, also, for her beauty, her contempt for feminine vanities, and the unblemished purity of her conduct. As, however, she resolutely refused to declare herself a Christian, and was on terms of friendship with Orestes, the Pagan governor of Alexandria, she was marked out by the Christian populace as an object of vengeance. One day she was proceeding to lecture in her school, a party of these wretched fanatics dragged her out of her chariot into a neighboring church, and murdered her there with circumstances of revolting barbarity (Jameson [1874] 1904, II, 467-468).

[C'è un fatto curioso legato alla storia di Santa Caterina: che la vera martire, la sola di cui esistano dati certi, non era una cristiana, ma una pagana; e che i suoi oppressori non erano pagani tirannici ma cristiani fanatici. Ipazia di Alessandria, figlia di Teone, un celebre matematico, si era applicata fin da bambina allo studio della filosofia e della scienza, e con tanto successo che, ancora ragazza, le autorità cittadine le offrirono la cattedra di una delle più importanti scuole di Alessandria. Come Santa Caterina era particolarmente affezionata allo studio di Platone, che preferiva ad Aristotele. Era anche una profonda conoscitrice delle opere di Euclide e di Apollonio di Pergamo, e aveva scritto un trattato sulle sezioni coniche e altri libri scientifici. Era notevole, inoltre, per la sua bellezza, il suo disprezzo delle vanità femminili e l'irreprensibile purezza della sua condotta. Poiché, tuttavia, rifiutava risolutamente di proclamarsi cristiana, ed era molto amica di Oreste, il governatore pagano [sic] di Alessandria, entrò nel mirino della plebe cristiana. Un giorno, mentre stava andando a fare lezione nella sua scuola, un manipolo di quei fanatici sciagurati la tirò giù dalla carrozza, la trascinò in una chiesa vicina e lì la assassinò con rivoltante barbarie (traduzione dell'autore)].

Così scrive Anna Jameson, scrittrice irlandese, storica profemminista e pioniera dei Female Studies, che per incoraggiamento di Charles Eastlake, lo scopritore della Flagellazione di Piero della Francesca, nella sua opera principale e fondamentale, la prima sistematicamente dedicata all'iconografia dei santi (e forse all'iconografia *tout court*), si era messa a fare le bucce all'antica arte sacra.

Crediamo sia appartenuta a lei questa immagine, conservata a Boston, che, tra le tante e notissime che compongono l'iconografia di Caterina d'Alessandria, da Masolino a Caravaggio, è una delle più belle e delle meno note. Dobbiamo la sua conoscenza ad Alessio Massari, che all'iconografia della Santa fantasma ha dedicato un'eccellente tesi di laurea (Massari 2021). Ma è nostra - e ce ne prendiamo la responsabilità - l'ipotesi, cui dedicheremo un contributo approfondito in altra sede, di un legame diretto con la scopritrice della vera identità del mito femminile pagano che si cela dietro quello cristiano della santa che raffigura.

Quel che preme sottolineare qui è la genialità dell'intuizione della pioniera dell'iconografia: nell'identificare con prontezza la figura di santa

martire pagana che si cela dietro quella cristiana; nell'esplicitare con chiarezza che la storia del personaggio e del martirio e anche del culto di Caterina erano fin dall'inizio una trasposizione e un reimpiego di quelli, evidentemente preesistenti e probabilmente ben presenti alla memoria collettiva e devozionale egiziana, del culto di Ipazia; e nel decretare con sicurezza che alla santa cristiana erano stati prestatati i tratti della santa laica – e vergine e martire laica – massacrata non dall'imperatore romano Massimino, insidiatore del legittimo scettro di Costantino, ma dal 'faraone' del monofisismo egizio, il vescovo Cirillo, usurpatore del legittimo potere statale emanante dal governo centrale di Costantinopoli, la capitale che Costantino avrebbe fondato (sul tema rimando a Ronchey 2021).

A buon diritto, dunque, per accezione letterale e ascendenza etimologica, possiamo definire Caterina d'Alessandria una Santa fantasma: non tanto per la sua inesistenza storica – poiché storicamente esistette anche se con altro nome e fu martire anche se in un'altra epoca e di un altro, antitetico potere – quanto per la sua natura di *phantasma*, nel senso che questa parola ha nella lingua greca. Il manifestarsi di un rimosso, un simulacro della *phantasia* che vive nell'iconografia.

Riferimenti bibliografici

Jameson [1874] 1904

A.B. Jameson, *Sacred and Legendary Art*, voll. I-II, London 1874. II edizione: *Sacred and Legendary Art, with additional notes by E.M. Hurl, and abundantly illustrated with designs from ancient and modern art [...]*, voll. I-II, Boston-New York 1904.

Massari 2021

A. Massari, *Santa Caterina d'Alessandria: culto e attestazioni iconografiche a Roma (sec. X-XV)*, Tesi di laurea magistrale discussa presso l'Università di Roma Tre, AA 2020/2021, Relatore Silvia Ronchey.

Ronchey 2021

S. Ronchey, *Hypatia. The True Story*, Berlin-Boston 2021.

English abstract

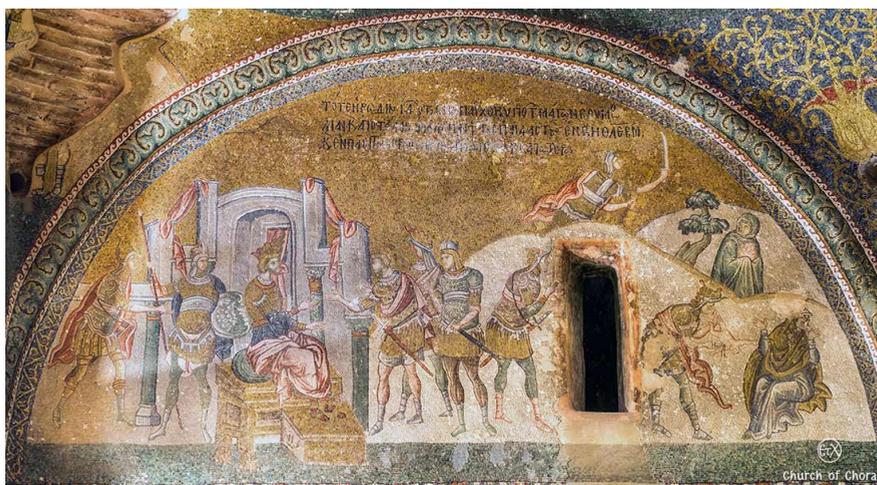
This brief note illustrates a passage from *Sacred and Legendary Art on Saint Catherine of Alexandria and Hypatia*, by nineteenth-century art historian Anna

Jameson. The author of the contribution suggests that Anna Jameson may have owned the *Mystic Marriage of Saint Catherine of Alexandria*, a painting attributed to Barna da Siena, nowadays housed at the Museum of Fine Arts in Boston.

keywords | Hypatia; Saint Catherine of Alexandria; Barna da Siena; Anna Jameson.

Παῖδας ἐγὼ λόγους ἐγεννησάμην. **Libri come figli** Produzione culturale fra testo e figura in Teodoro Metochita e Sinesio di Cirene

Francesco Monticini



1 | *Strage degli innocenti, L'ordine di Erode*, mosaico, Kariye Camii, Istanbul, XIV sec.

1. Preludio. Nella mente di Funes

Lo ricordo (io non ho il diritto di pronunciare questo verbo sacro, solo un uomo sulla terra ne ebbe il diritto e quell'uomo è morto) con un'oscura passiflora in mano, mentre la vede come nessuno l'ha vista, anche se l'avesse guardata dal crepuscolo del giorno fino a quello della notte, per tutta un'intera vita. Lo ricordo, la faccia taciturna e dai tratti indigeni e singolarmente *remota*, dietro alla sigaretta. Ricordo (credo) le sue mani affilate da intrecciatore. Ricordo accanto a quelle mani un *mate*, con le insegne dell'Uruguay; ricordo alla finestra della casa una stuoia gialla, con un vago paesaggio lacustre. Ricordo chiaramente la sua voce; la voce lenta, aspra e nasale dell'antico abitante dei sobborghi, senza le sibilanti italiane di adesso. Non l'ho visto più di tre volte; l'ultima nel 1887...

Cittadina uruguaiana di Fray Bentos: Ireneo Funes era un diciannovenne dalla memoria prodigiosa, sviluppata dopo un incidente a cavallo, lo stesso che gli aveva provocato una paralisi irreversibile. Funes

era quasi incapace di idee generali, platoniche. Non solo gli costava comprendere che il simbolo generico *cane* abbracciasse tanti individui differenti di diversa grandezza e forma diversa; gli dava fastidio che il cane delle tre e quattordici (visto di profilo) avesse lo stesso nome del cane delle tre e un quarto (visto di fronte). La sua stessa faccia nello specchio, le sue stesse mani lo sorprendeivano ogni volta. Racconta Swift che l'imperatore di Lilliput discerneva il movimento della lancetta dei minuti; Funes discerneva continuamente l'avanzata tranquilla della corruzione, delle carie, della stanchezza. Notava il progredire della morte, dell'umidità. [...] Aveva imparato senza sforzo l'inglese, il francese, il portoghese, il latino. Sospetto, tuttavia, che non fosse molto capace di pensare. Pensare significa dimenticare differenze, significa generalizzare, astrarre. Nel mondo stipato di Funes, non c'erano altro che dettagli, quasi immediati.

La memoria di questo straordinario personaggio di un racconto di Jorge Luis Borges (per i passi citati: Borges 2003, 95, 102-103) altro non era che un enorme serbatoio di immagini. Secondo la filosofia aristotelica, la mente umana non sarebbe in grado di elaborare pensieri (*noein*), intesi come forme astratte (*eide*), senza fare ricorso a delle immagini, ovvero a delle visioni interiori (*phantasmata*). Come si legge nel settimo capitolo del *De anima* (431a-b; Hett 1936, 176, ll. 5-6, 23-24; tutte le traduzioni dei passi greci citati sono nostre):

[...] οὐδέποτε νοεῖ ἄνευ φαντάσματος ἢ ψυχῆ. [...] Τὰ μὲν οὖν εἶδη τὸ νοητικὸν ἐν τοῖς φαντάσμασι νοεῖ.

L'anima non pensa mai senza ricorrere a un'immagine. [...] La facoltà intellettuale pensa le forme nelle immagini.

E, di nuovo, al principio del *De memoria et reminiscentia* (449b-450a; Hett 1936, 290, ll. 16-22):

Ἐπεὶ δὲ περὶ φαντασίας εἴρηται πρότερον ἐν τοῖς περὶ ψυχῆς, καὶ νοεῖν οὐκ ἔστιν ἄνευ φαντάσματος· συμβαίνει γὰρ τὸ αὐτὸ πάθος ἐν τῷ νοεῖν ὅπερ καὶ ἐν τῷ διαγράφειν· ἐκεῖ τε γὰρ οὐθὲν προσχρῶμενοι τῷ τὸ ποσὸν

ὠρισμένον εἶναι τὸ τριγώνου, ὅμως γράφομεν ὠρισμένον κατὰ τὸ ποσὸν [...].

Dell'immaginazione si è già trattato in precedenza, nei libri del *De anima*, sostenendo che non è possibile pensare senza ricorrere a un'immagine. Nel pensare, infatti, avviene lo stesso fenomeno che si ha nel disegnare una figura: anche in quel caso, pur non avendo necessità che un triangolo abbia una determinata grandezza, ugualmente lo raffiguriamo di una determinata grandezza [...].

Secondo lo Stagirita – stando a quanto si legge ancora in quest'ultima opera (Arist. *Mem.* 450b-451a) – a partire dai dati sensibili forniti dall'esperienza, l'immaginazione umana elaborerebbe due diverse categorie di immagini persistenti: da un lato, delle riproduzioni mnemoniche di elementi individuali (*eikones* e *mnemoneumata*); dall'altro, delle rappresentazioni di pura forma (*theoremata* o *phantasmata*), come ad esempio l'immagine generale di uomo (Linguiti 2004/2005, 70-71). Adottando questa chiave di lettura, il povero Funes sarebbe stato condannato ad accumulare uno spropositato numero di *mnemoneumata*, ma sarebbe stato del tutto incapace di elaborare *phantasmata*. La drammaticità del racconto di Borges, in effetti, si sostanzia integralmente nel disperato stato di solitudine del suo protagonista: privato di qualunque accesso all'universale – ovvero a un terreno comune ad altri su cui stabilire una dialettica – il giovane Funes non rileva che continue immagini individuali, che, in quanto uniche e irripetibili, non gli consentono di pensare davvero, di elevarsi sino al concetto (Arist. *Mem.* 450b; Hett 1936, 296, ll. 6-8):

Ὅστε καὶ ὅταν ἐνεργῇ ἡ κίνησις αὐτοῦ, ὦν μὲν, ἢ καθ' αὐτὸ ἐστὶ, ταύτην αἰσθητὰ ἢ ψυχὴ αὐτοῦ, οἷον νόημά τι ἢ φάντασμα φαίνεται ἐπελθεῖν.

Quando il movimento dell'immagine interiore è in atto, qualora questa sussista in quanto tale [e non come rimando a un ente individuale esterno], così l'anima la percepirà, ovvero apparirà all'anima un concetto o una rappresentazione di pura forma.

Molti secoli dopo Aristotele, Plotino, sebbene in un contesto filosofico platonico, riafferma il principio che non possa esservi pensiero –

quantomeno pensiero consapevole (Linguiti 2004/2005, 74-78) – senza immagine. Solo per mezzo di rappresentazioni mentali di tipo visivo, secondo il filosofo di Licopoli, l'uomo può prendere coscienza, in questo mondo materiale, dell'ininterrotta attività noetica dell'anima superiore (Plot. *Enn.* IV, 3, 30). Nella Damasco altomedievale dei califfi omayyadi, uno dei più importanti Padri della Chiesa d'Oriente, Giovanni Damasceno, in tre suoi discorsi prende le difese delle immagini sacre, colpite, in territorio bizantino, dalla politica iconoclasta di alcuni *basileis* (Besançon [1994] 2009, 151-153). Nel corso della sua argomentazione, Giovanni sostanzialmente assimila nel concetto di icona la scrittura all'immagine, in quanto entrambe mezzo necessario all'uomo per approcciarsi a ciò che, in sé, non risulta visibile poichè privo di figura (Io. Dam. *Or. im.* I, 11; Kotter 1975, 84-85, II. 22-25, 5-11):

Εἶτα πάλιν εἰκόνες εἰσι τῶν ἀοράτων καὶ ἀτυπώτων, σωματικῶς τυπουμένων πρὸς ἀμυδρὰν κατανόησιν. Καὶ γὰρ ἡ θεία γραφή τύπους θεῶ καὶ ἀγγέλοις περιτίθησι [...]. Εἰ τοίνυν τῆς ἡμῶν προνοῶν ἀναλογίας ὁ θεῖος λόγος πάντοθεν τὸ ἀνατακτικὸν ἡμῖν ποριζόμενος καὶ τοῖς ἀπλοῖς καὶ ἀτυπώτοις τύπους τινὰς περιτίθησι, πῶς μὴ εἰκονίσει τὰ σχήμασι μεμορφωμένα κατὰ τὴν οἰκείαν φύσιν καὶ ποθοῦμενα μὲν, διὰ δὲ τὸ μὴ παρεῖναι ὀρᾶσθαι μὴ δυνάμενα;

Vi sono poi immagini di enti invisibili e privi di figura, che sono però rappresentati in forma corporea per permettere una contemplazione indiretta. In effetti, la divina *Scrittura* assegna delle forme a Dio e agli angeli [...]. Se, dunque, la parola divina, provvedendo alla nostra capacità analogica, ci procura da ogni luogo degli spunti per elevarci e riveste di forme esseri puri e privi di figura, come non si potranno rappresentare entità cui è stato assegnato un aspetto conforme alla loro natura e che sono oggetto d'amore, ma che non possono essere viste poichè non ci sono prossime?

E ancora (Io. Dam. *Or. im.* I, 13; Kotter 1975, 86, II. 12-17):

Διπλὴ δὲ αὕτη διὰ τε λόγου ταῖς βίβλοις ἐγγραφομένου, ὡς ὁ θεὸς τὸν νόμον ταῖς πλαξίν ἐνεκόλαψε καὶ τοὺς τῶν θεοφιλῶν ἀνδρῶν βίου ἀναγράπτους γενέσθαι προσέταξε, καὶ διὰ θεωρίας αἰσθητῆς, ὡς τὴν στάμνον καὶ τὴν ράβδον ἐν τῇ κιβωτῇ τεθῆναι προσέταξεν εἰς μνημόσυνον.

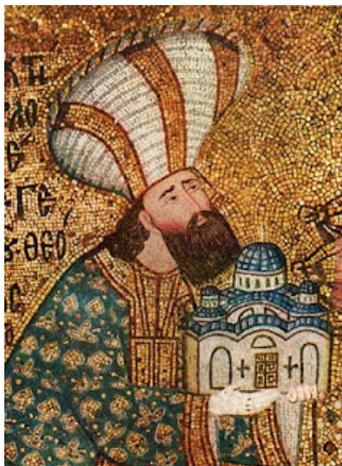
Questo tipo di immagine è duplice. Da un lato, si manifesta attraverso la parola scritta nei libri, come Dio incise la legge sulle tavole e comandò che fossero messe per iscritto le vite degli uomini a lui cari; dall'altro, si manifesta attraverso una visione sensibile, come Dio comandò che l'urna e la verga fossero poste nell'arca a perenne memoria.

'Icona', insomma, è tanto il segno grafico della *Scrittura* quanto la raffigurazione sacra (Ronchey 2017, 196; si veda anche Belting [1990] 2001, 195-196). In questa prospettiva, il testo scritto e la rappresentazione artistica possono intrinsecamente convergere, giocando il medesimo ruolo di *phainomenon*, ovvero di ente sensibile capace di rinviare a una realtà ulteriore. In questo senso, le icone non hanno mai uno statuto propriamente figurativo, poichè i loro autori non si prefiggono – non possono prefiggersi – il compito di ritrarre realisticamente il loro autentico soggetto. Piuttosto, la riflessione teologica che ammette il ricorso all'icona anticipa la moderna arte astratta: l'avanguardia russa di inizio Novecento, in effetti, proprio da simili riflessioni prende le sue mosse (Besançon [1994] 2009, 361-423; Foletti 2013, 230-239; Ronchey 2017, 193-200).

2. I mosaici di Chora e il poema di Metochita

All'analisi del possibile rapporto fra un testo scritto (un poema redatto da uno degli uomini più potenti e colti della tarda Bisanzio, Teodoro Metochita) e due immagini (una composizione musiva e una miniatura) è dedicato il presente contributo. Negli anni dieci del XIV secolo, l'allora logoteta Metochita venne invitato dall'imperatore Andronico II Paleologo a finanziare i lavori di restauro di un antico monastero costantinopolitano (Ševčenko 1975, 29). Si trattava di San Salvatore in Chora: il complesso, fondato in età tardoantica, si trovava nei pressi del palazzo imperiale delle Blacherne e, benchè fosse stato più volte ristrutturato in età comnena, versava in pessime condizioni per varie concause quali, probabilmente, l'occupazione latina della città, il terremoto del 1296 e la rivolta dei Catalani del 1302 (Underwood 1966, 3 ss.; Ousterhout 1987, 12-36; Monticini 2020, 188-194). Metochita si fece carico del costo dei lavori, promuovendo una vera e propria opera di rifondazione del monastero: a esso furono trasferite proprietà fondiari poste nei pressi della Polis e in zone più distanti; questo permise alla comunità di possedere un suo ospedale pubblico, una mensa popolare, una vera e propria

amministrazione per la gestione dei beni (Ševčenko 1975, 32). In più, nella sua veste di *ktetor*, Metochita commissionò vari cicli di affreschi e mosaici nel *katholikon* del monastero. Celeberrimo è quello in cui un personaggio, in cui è stato riconosciuto lo stesso Metochita, è ritratto nell'atto di porgere la chiesa al Cristo *pantokrator* (fig. 2).



2 | Teodoro Metochita, mosaico, Kariye Camii, Istanbul, XIV sec., dettaglio.

A seguito della conquista turca di Costantinopoli, agli inizi del XVI secolo, la chiesa di San Salvatore in Chora fu convertita in moschea - con il nome di Kariye Camii - da Atik Ali Paşa, gran visir del sultano Beyazid II. Gli affreschi e i mosaici furono integralmente scialbati, scomparendo alla vista fino alla seconda metà dell'Ottocento, quando, riscoperti, poterono essere ammirati dal fondatore della bizantinistica accademica tedesca, Karl Krumbacher (Ronchey, Braccini 2010, 701-702). Nel 1958 la moschea fu convertita in un complesso museale, per poi essere nuovamente adibita al culto islamico nell'agosto del 2020: per questo,

da allora, le decorazioni bizantine sono state nuovamente coperte, ricorrendo all'uso di pannelli.

Fra le opere musive riconducibili all'intervento di Metochita spicca il ciclo dedicato all'episodio evangelico della strage degli innocenti, suddiviso in quattro atti all'interno dell'esonartece. Come noto, la *Scrittura* fornisce una descrizione estremamente sintetica del tragico evento (NT, Mt 2, 16-18); versioni apocrife o rielaborazioni omiletiche successive hanno, d'altronde, aggiunto numerosi particolari (come nel caso, ad esempio, del *De infantibus* di Basilio di Seleucia: Semoglou 2010, 46). Il ciclo presente a San Salvatore in Chora, si diceva, si articola in quattro atti, disposti su altrettante lunette. La prima scena, collocata sulla parete ovest dell'esonartece, ritrae il re Erode nell'atto di impartire lo sciagurato ordine ai propri soldati (fig. 1); le altre tre scene si trovano invece tutte sulla parete sud della struttura e rappresentano, rispettivamente, l'attuazione della strage, le madri piangenti, il miracoloso scampo - trovato in una

grotta – del piccolo Giovanni Battista, protetto dalla madre Elisabetta (Semoglou 2010, 48).

In un articolo pubblicato nel 2010, Athanassios Semoglou ha proposto di mettere in relazione questo ciclo di mosaici con un poema scritto da Metochita (il quarto del suo *corpus* in versi), intitolato Εἰς τὸν σοφὸν Νικηφόρον τὸν Γρηγορῶν ὑποθῆκαι καὶ περὶ τῶν οἰκείων συνταγμάτων (per un primo testo critico e per una traduzione inglese: Ševčenko, Featherstone 1981, 28-45; per la più recente edizione critica: Polemis 2015, 85-97 [tutti i passi citati nel prosieguo sono tratti da questa edizione]; per una diversa traduzione inglese: Polemis 2017, 123-135). Come si evince, l'opera, composta di trecentosessantuno esametri e redatta in dialetto epico, si rivolge all'allievo prediletto di Metochita, Niceforo Gregora, e ha come oggetto principale la produzione letteraria del suo autore. Prima di commentare e valutare l'ipotesi avanzata da Semoglou, si veda adesso in sintesi il contenuto del poema.

Metochita esordisce ricorrendo ad alcune espressioni parenetiche (Polemis 2017, 123, n. b; vedi anche Polemis 2015, LXXXIX) e determinando esplicitamente il poema come suo testamento intellettuale (1-12). Si rivolge appunto a Gregora, designato come l'unico in grado di raccogliere il lascito sapienziale del maestro, in mancanza di un erede naturale altrettanto capace (13-18; sia detto per inciso, Gregora fu precettore per alcuni anni di due dei figli di Metochita, Niceforo e Irene). L'allievo prediletto è descritto da Metochita come una *eikon*, un'immagine, una copia, della sua stessa sapienza (σε γ' ἐμῆς σοφίης εἰκό: 20, Polemis 2015, 85). Nei passaggi successivi, Metochita mette per iscritto alcuni precetti paideutici che – già evidentemente fatti propri e trasmessi a Gregora – sente in questa sede il bisogno di ribadire. Il primo passo di un'eccellente formazione consiste, a suo avviso, nel modellare lo stile letterario su quello degli autori del passato, in maniera continua e costante (24-82); dopodiché, ci si deve dedicare allo studio della natura, attraverso la lettura e l'analisi del patrimonio sapienziale antico (83-164), dedicando particolare attenzione alle opere di Aristotele, definito il massimo filosofo in materia di fisica e di logica (150-155). Il passo successivo è lo studio del cosiddetto *quadrivium* (τετάρων/ βιβλίων μαθηματικῶν εὐμαθίαν: 165-166, Polemis 2015, 90), il cui punto apicale è rappresentato dall'astronomia, che, dopo una fase di oblio, è tornata una scienza centrale nella

formazione bizantina proprio grazie a Metochita, che l'ha trasmessa con profitto anche a Gregora (165-203).

In effetti, come noto – seppure in un contesto di recupero delle nozioni astronomiche più ampio (Tihon 1981, 612-619; Monticini 2019, con l'ulteriore bibliografia ivi citata) – Metochita fu il massimo restauratore dell'astronomia tolemaica nella Bisanzio dei Paleologi. Dopo averla appresa da Manuele Briennio, Metochita aveva pubblicato nel 1316 la sua *Stoicheiosis astronomike* (Bydén 2003; Paschos, Simelidis 2017), nella quale aveva cercato di presentare ed esplicitare ai contemporanei e alla posterità, con evidente intento didattico, i capisaldi del pensiero di Tolomeo e del suo commentatore Teone. A questo punto del poema, Metochita esplicita in che cosa consista effettivamente il suo lascito intellettuale. Si tratta, *in primis*, delle opere che ha concepito e redatto; il suo desiderio è che queste possano conservarsi illese nel tempo, a beneficio delle generazioni future (204-232; di seguito i versi 209-221, Polemis 2015, 92):

[...] καὶ σοὶ παρτίθεμ' αὐτὸς ἃ συντέταχ' ἄλλυδις ἄλλα,
βιβλί' ἄπερ γ' οἴσθ' ἡμέτερ' ἃ μοι φίλτατα πάντων,
ἄττ' ἔραμ' ἄσυλά μοι μενέειν ἀνὰ πάντα αἰῶ,
τάων δὴ πολὺ γ' ἀμφιμέμηλα, φίλων ἄτε τέκνων,
ἄττα μογοστόκοισ' ὠδίσι γέροντ' ἄρ ἔμοιγε,
ἄφθιτα τ' εἶραμαι βιόειν ἀζήμια τ' αἰέν,
μήποτ' ἐρωῆσι χρόνοιο παρραρρύαντα
ἠύτε πάνθ' ἄμαδις χρόνος ἃ τ' ἐσθλά, ἃ τ' ἄρα μή,
ῥείων ἄσχετα παρασύρητ' ἂν βένθεσι λήθης.
Ἄλλ' ἄρ' ἐγὼ σε μέγαν πολυωρὸν ἂν' ἡμετέροισι
τοῖσδε τέκεσσ' ἐπιτέλλομ' ὑστατίοισιν ἔτεσσιν
ἔμμεν' ἐπιμελέα φρουνησιτήν, ὥς κε σαώσεις
ἧ μάλ' ἀτειρέα τιμήεντ' ἐσουμένοισι.

Ti affido dunque quanto per me esiste di più prezioso, i miei libri, composti in varie circostanze e a te ben noti, poichè il mio desiderio è che rimangano per sempre al sicuro. Mi stanno molto a cuore questi libri – cari come figli partoriti a seguito di dolorose doglie – e voglio che si conservino immortali, per sempre indenni, e non siano trascinati via dalle correnti del tempo (quel tempo che, nel suo irresistibile corso, tutto travolge, indistintamente – ciò che è positivo come ciò che non lo è – trascinandolo nei recessi dell'oblio). Ti

intimo di essere per questi miei figli un guardiano assai zelante e attento fino alla fine dei tuoi giorni, così da poterli preservare illesi, degni di essere onorati da coloro che verranno.

Metochita afferma di avere scritto opere dedicate a tutte le branche del sapere (233-243; Τῷ γ' ἄρα κάμῃ θυμὸς νύ τ' ἄνωγε δι' εἶδεα πάντα/ σουφίας ἀμφοδίην πουνάματα εἰνέγκασθαι: 242-243, Polemis 2015, 93), dimostrando il proprio stile nei testi retorici; occupandosi, con prosa più disadorna, di filosofia, ad esempio nel caso della spiegazione della logica aristotelica; affrontando infine i temi scientifici e anzitutto quelli astronomici (244-255). Che la sua illustrazione di Tolomeo è chiara e ben fatta è dimostrato *in primis*, a suo dire, dal fatto che proprio Gregora ha perfettamente appreso quelle nozioni, non attingendo direttamente ai testi dell'antico astronomo, ma alle esposizioni del maestro (256-279). Gregora, dunque, è la persona più adatta a custodire quel bagaglio di sapere, non potendo peraltro rifiutare poiché si trova in debito nei confronti di Metochita (296-297; è questo un tema tipico della letteratura testamentaria bizantina: Polemis 2017, 133, n. g). Nella chiusa, il gran logoteta riprende la similitudine dei libri-figli (327-331; τέκεα φίλτατα: 330, Polemis 2015, 96), affidando definitivamente all'allievo prediletto non solo tutte le opere redatte di suo pugno, sulle quali si è profuso sin qui, ma anche le altre che, in una vita, ha raccolto nella biblioteca del monastero di San Salvatore in Chora (340-361, Polemis 2015, 97):

Τῷ γ' ἄρα κἀνθάδε τόνδ' ἔρον ἀπόπλησον ἐμεῖο,
χώρα τέ μοι γένε' ἄσυλος ἀμφὶ τεκέεσσ' ἀμεδαποῖς,
ὥς κ' ἐν ἄρ' ἀσφαλέϊ μενέειν τὰμὰ φίλτατ' ἔσαεί,
Χώραν ἐμὴν περικαλλέα τάνδε σὺ ναίων μουναῖ,
ἦν ἄρ' ἐγὼ σοι αἴσιον ἰδρυσάμην κατὰπαυμα,
εὐδιόον τ' ἀπὸ πάντα χεῖματα, πάντα δὲ λυγρὰ
σεῖ' ἀπερύκουσαν ἀνά βίον αἰεὶ τόνδε,
ἦ σὺ γ' ἀπότροπον ἀπ' ἄρα πάντων ὄχλων ζωῆν
ἀμβιόεις, ἄμ' ἀτειρέ' ἄσυχλον ἀμφὶ σοφίῃ.
Τοῦνεκα καὶ σὺ τάδ' ἐκτόκια σοφίης ἀμεδαπῆς
δέχνοιο, ἠῦτε χώρ' εὐλίμενος, ἀν' ἄρα πάντα
ἐξείης ἀπειρέσιον γ' αἰῶν' ἐρύκουσα
φθοῦρον ἀεικέα τῶνδ' ἐπιγιγνόμενον φθονόεντα,
ὄσσα τε πόλλ' ἔτερα βιβλί' ἀγήοχα τῆδε,

ἤμὲν ἰρὰ ἢ δ' αὖ σοφίης τῆς Ἑλληνίδος,
τοῦτο μὲν ἀμφὶ ῥητορικῆς ἀεθλεύματα,
τοῦτο δ' ἄρ ἀμφὶ φιλοσοφίας θεάματα σεμνά,
τοῦτο δ' ἄρ ἀμφὶ γε ποιήσιος ἱμερτὰ πολλὸν
ἀραρότα μέτροισιν ἐκάστοισι πονάματα,
πάντ' ἄρα μοι καὶ τάδ' ἀμφίεπε τῇ μονᾷ σῶα,
πρόφρονι νῶ, χάριν ἐμάν, ἢ δέ θ' ὅσοι γ' ἐξείης
εἰρασταὶ σοφίης ἐρήηρος ἔσσονται βρουτοὶ.

Quindi, adempi questo mio desiderio a tal proposito e fatti inviolabile contenitore (*chora*) dei miei figli, così che questi miei carissimi rimangano per sempre al sicuro, mentre tu risiedi nel monastero, mia splendida custodia (*chora*), che ho costruito perchè ti risultasse un propizio e pacifico luogo di riposo, in grado di tenerti al riparo da ogni tempesta e dolore nel corso della vita; qui, tu, lontano da ogni fastidio, conduci la tua esistenza, illeso e sempre devoto alla conoscenza. Perciò, accogli questi prodotti della mia sapienza come una regione (*chora*) dotata di porti sicuri, proteggendoli per tutte le innumerevoli età a venire dalla indegna e invidiosa rovina che li colpirà, così come tutti gli altri libri che ho raccolto in questo luogo, appartenenti e alla sapienza sacra e a quella degli Elleni. Alcuni contengono degli agoni retorici, altri le sacre visioni della filosofia, altri delle godibilissime composizioni poetiche, ovvero delle opere composte in ogni tipo di versificazione. Con mente ben disposta, custodisci questi libri nel monastero, nell'interesse mio e di quegli amanti del sapere – fidato compagno – che devono ancora nascere.

È doveroso ricordare che la biblioteca del monastero di Chora – che ancora negli ultimi anni del XIII secolo versava in condizioni non buone, come si può desumere dalla testimonianza di Massimo Planude (Mergiali 1996, 36; Fryde 2000, 227; Bianconi 2005a) – era in effetti, a seguito della rifondazione del complesso a opera di Metochita, una delle più ricche e fornite di Costantinopoli. È opportuno menzionare anche il fatto che la volontà del gran logoteta può dirsi oggi esaudita, poichè tutte le sue opere si sono conservate con la sola eccezione delle lettere, perdute a causa dell'incendio della biblioteca del monastero di San Lorenzo dell'Escorial nel 1671 (Förstel 2011, 241).

3. Una connessione fra testo e figura?

Si accennava prima a un'ipotesi avanzata da Semoglou, stando alla quale il ciclo dei mosaici dedicato alla strage degli innocenti sarebbe da mettere in relazione con il poema di Metochita che si è appena analizzato. Secondo questa interpretazione, il nuovo *ktetor* di San Salvatore in Chora, preoccupato per la sorte della propria produzione letteraria – e, più in generale, di tutto il patrimonio librario che aveva raccolto in quel monastero – avrebbe espresso la sua inquietudine sia commissionando un'opera musiva, sia redigendo un poema in esametri. Due diverse forme artistiche, insomma, per comunicare un medesimo concetto. Il *fil rouge* di tutta l'operazione, naturalmente, sarebbe proprio la similitudine tra libri e figli. Secondo Semoglou, Metochita avrebbe quindi, da un lato, insistito sull'episodio biblico della strage degli innocenti, da intendersi come monito nei confronti della persecuzione delle lettere da lui tanto temuta – insensata, irrazionale e violenta al pari di quella rivolta contro bambini in carne e ossa; dall'altro lato, avrebbe cercato di scongiurarla affidando il proprio patrimonio librario, come in un lascito testamentario vero e proprio, all'allievo prediletto Gregora. Nell'elaborazione della sua teoria, Semoglou si spinge addirittura oltre, immaginando che il ciclo musivo posto nell'esonartece di San Salvatore in Chora suggerisse anche il luogo in cui la biblioteca era effettivamente ubicata, a noi oggi ignoto (Semoglou 2010, 59-62).

L'ipotesi avanzata da Semoglou è indubbiamente suggestiva, soprattutto perchè connette fra di loro un testo e un'immagine, come se, in accordo con le riflessioni di Giovanni Damasceno riportate in apertura, entrambe queste espressioni si equivalessero nel rimando a un principio astratto superiore, da riconoscersi, nel caso specifico, nel rischio di distruzione e censura corso da qualunque produzione e attività culturale. Metochita avrebbe dunque espresso questo concetto in maniera duplice; dimostrando, peraltro, anche una certa lucidità nelle proprie valutazioni, se, come ritiene Semoglou, sia l'opera musiva dell'esonartece che il poema dedicato a Gregora furono cronologicamente anteriori al colpo di stato di Andronico III Paleologo (1328), a seguito del quale Metochita subì una rovinosa caduta in disgrazia, perdendo tutti i propri beni e venendo costretto all'esilio a Didimotico. Il suo fastoso palazzo privato di Costantinopoli, allora, fu depredato e parzialmente distrutto. Solo la collocazione fra le mura sicure del monastero di San Salvatore in Chora

garanti in effetti, in quel frangente, l'incolumità alla sua biblioteca (Ševčenko 1975, 33-37; Fryde 2000, 322-323; Angelov 2004, 16-17).

Il principale punto di debolezza della teoria proposta da Semoglou è, d'altra parte, proprio la cronologia. Siamo certi che l'opera di rifondazione di San Salvatore in Chora si concluse nel 1321, come ci è testimoniato da Niceforo Gregora (*Hist. byz.* VIII, 5). Per quanto riguarda il poema, viceversa, la datazione è tutt'altro che sicura (Polemis 2015, XVI; Polemis 2017, 9-10). Semoglou male interpreta quanto asserito dai primi editori dell'opera, Ihor Ševčenko e Michael Featherstone, scrivendo che "ont proposé que le poème pourrait être composé vers la moitié de 1320 ou un ou deux ans plus tard" (Semoglou 2010, 58, n. 41), laddove i due avevano piuttosto affermato che probabilmente i poemi da loro editati, compreso quello di nostro interesse, "were written in the mid-1320's, perhaps a year or two later" (Ševčenko, Featherstone 1981, 13). La proposta di ricondurre la redazione del poema al 1320, dunque, benchè perfettamente in accordo con l'ipotesi di Semoglou, è il frutto di una lettura sbagliata e non è avallata da Ševčenko e Featherstone, che suggeriscono piuttosto la metà degli anni venti del XIV secolo, sulla scorta di vari elementi, che adesso si dovranno analizzare.

È indubbio, anzitutto, che nei suoi versi Metochita si riferisca alla propria *Semeiosis astronomike* come a un'opera compiuta (fu in effetti terminata, come si è già detto, nel 1316). Ma l'autore fa pure riferimento al profitto che ne avrebbe tratto il suo allievo, la cui prima applicazione degna di nota in campo astronomico è databile al 1324 (si tratta della proposta di riforma del calendario, basata sulla considerazione del fenomeno della precessione degli equinozi, presentata all'imperatore Andronico II Paleologo: Nic. Gr. *Hist. byz.* VIII, 13). Il fatto che Metochita faccia riferimento nel poema alla propria morte non è considerato un elemento dirimente, poichè questo avviene anche nel suo decimo discorso, risalente a molto tempo prima, ovvero all'anno 1305. Al contrario, si dà assoluto risalto a quanto l'autore esprime nei versi 291-293 (vd. *infra*), da cui, a parere degli editori, si dovrebbe ricavare che egli rivestiva ancora una posizione sociale eminente al momento della redazione del poema. Infine, Ševčenko e Featherstone notano come Metochita non faccia alcun riferimento nel testo alla propria caduta in disgrazia (nè a quella, conseguente, di Gregora).

Eppure, neanche questa proposta di datazione risulta essere priva di ambiguità. In un articolo pubblicato alcuni anni prima, lo stesso Ševčenko (Ševčenko 1975, 35, n. 131) aveva piuttosto affermato che il poema di Metochita era senz'altro da ascrivere al periodo dell'esilio (ovvero al biennio 1328-1330), sulla base di un passo dell'opera storica di Gregora (*Hist. byz.* VIII, 5; Schopen, Bekker 1829, 309, ll. 8-11):

[...] διάδοχον τῆς αὐτοῦ σοφίας ἐπεποιήκει με. δείκνυσι δὲ τοῦτο σαφέστερον ἐν τε ταῖς πρὸς ἐμὲ τούτου ἐπιστολαῖς ἔν τε τοῖς ἔπεσιν, ἃ πεποίηκεν ὕστερον ἐν τῇ ἐξορίᾳ αὐτοῦ.

Metochita mi ha reso erede della sua sapienza. Lo ha esplicitato sia nelle sue lettere a me indirizzate sia in un suo poema, che ha composto più tardi, durante il suo esilio.

In seguito Ševčenko, pur avendo mutato parere e ritenendo più probabile una redazione del testo anteriore alla caduta in disgrazia del gran logoteta, dimostrò comunque di non avere dimenticato quanto aveva scritto nell'articolo del 1975, se nel lavoro a quattro mani con Featherstone si legge in nota (Ševčenko, Featherstone 1981, 13, n. 36):

We are aware of the fact that our present dating appears to be in conflict with the statement of Gregoras, *History* (309, 8-11 Bonn): Metochites appointed Gregoras as his spiritual heir; this he did both in his letters, and in poems (ἔπεσιν) which he wrote "later, in his exile".

Riprendendo in esame l'intero *dossier*, pure in mancanza di una prova inconfutabile, riteniamo che l'ipotesi più verosimile sia che Metochita abbia redatto il suo poema indirizzato a Gregora dopo il 1328, nei due anni di esilio a Didimotico. Proprio allora – e per ovvie ragioni – Metochita dimostra di avere provato una certa apprensione per la sorte del complesso monastico, come si ricava anche dalla lettera da lui vergata alla morte del categumeno Luca, uomo di sua massima fiducia proveniente dall'Asia Minore. In quelle righe, il gran logoteta decaduto si rivolge alla comunità monastica di Chora (in seno alla quale avrebbe peraltro trascorso i suoi ultimi due anni di vita, a seguito dell'esilio), affinché questa, pur di recente costituzione, non si sfaldasse e mantenesse la politica di Luca (Ševčenko 1975, 34-35; il testo della lettera, fornito di una traduzione

inglese, è pubblicato in appendice allo stesso contributo, 57-84). In più, se è vero che la proposta di riforma del calendario presentata da Gregora ad Andronico II risale al 1324, è doveroso ricordare che la prima predizione di un'eclissi di sole da parte dell'autore è documentata al 23 settembre 1329, mentre la prima previsione di un'eclissi lunare data al 5 gennaio 1330 (Ševčenko, Featherstone 1981, 13). Per quanto riguarda il riferimento di Metochita, nel poema, a una sua posizione sociale ancora eminente, ci pare che esso sia il frutto, in realtà, di una traduzione imperfetta compiuta da Ševčenko e Featherstone (Ševčenko, Featherstone 1981, 41). Si riporta di seguito, a questo proposito, il testo originale (291-293, Polemis 2015, 95), assieme alla versione inglese dei due autori e a una nostra traduzione, allineata piuttosto a quella approntata da Ioannis Polemis (Polemis 2017, 133):

[...] ἔασι δέ γε συχνοί,
οἱ τὰ μὰ τίμια τ' ἐμφανέα τ' ἐπιλεικῶς νυνὶ
πρήγμασι πᾶσι λόγοισι τε παντοίοισι γνόντες [...].

Many there are at present who have come to know my honored and exalted position through all manner of practical deeds and literary works [...].

Sono numerosi coloro i quali, adesso, mostrano esplicitamente e benevolmente, con ogni loro azione e parola, di reputare le mie opere degne di stima.

Soprattutto, ci pare che il dato centrale per risolvere la questione resti la testimonianza di Gregora, difficilmente equivocabile. In quel passo (come notato anche da Polemis 2017, 123, n. c, e Förstel 2011) l'autore utilizza gli stessi termini che si riscontrano nell'incipit del poema di Metochita (2-3, Polemis 2015, 85: ἐμᾶς σοφίης [...] διάδοχον; Gregora: διάδοχον τῆς αὐτοῦ σοφίας). In definitiva, poichè *entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem* e poichè non si ravvisano, a nostro parere, elementi sufficienti a far dubitare della testimonianza di Gregora, ci sembra che l'ipotesi di gran lunga più probabile sia che il poema sia stato redatto da Metochita nei due anni compresi fra il 1328 e il 1330.

Per tutte queste ragioni - e considerando comunque il fatto che molto difficilmente la datazione dell'opera può essere alzata oltre la metà degli

anni venti del XIV secolo, come si è visto – riteniamo che la teoria di Semoglou perda di verosimiglianza (nonostante il fatto che, molto probabilmente, si debba riscontrare una connessione fra l'autobiografia di Metochita e la pianificazione delle decorazioni a Chora, come sostenuto anche dal recentissimo Zarras 2021, che tratta del ciclo dedicato al ministero di Gesù). Se risulta poco credibile che Metochita temesse una qualche minaccia nei confronti del proprio patrimonio librario al tempo della rifondazione di San Salvatore in Chora (è piuttosto dal 1321 che il neo gran logoteta inizia ad avere presagi inquietanti, causati dallo scoppio della rivolta di Andronico III: de Vries-van der Velden 1987, 98-99), è ancora meno verosimile immaginare un recupero della stessa similitudine dei libri-figli a distanza di anni, magari al tempo dell'esilio, quando la situazione era completamente cambiata e l'apprensione per la sorte dei volumi era certo molto più motivata.

Si deve quindi probabilmente rinunciare alla suggestiva connessione fra gli esametri dedicati da Metochita a Gregora e il ciclo musivo della strage degli innocenti posto nell'esonartece del *katholikon* di Chora. Rimane certo, tuttavia, che il gran logoteta fece ricorso alla similitudine dei libri-figli nel proprio poema: il percorso da compiere nel tentativo di determinare le fonti di questa scelta ci porta a incontrare un'altra immagine.

4. Il profilo di Sinesio

L'idea di paragonare le opere redatte a dei figli affonda le sue radici nella classicità, in particolare nei dialoghi platonici (Pl. *Smp.* 210a; *Phdr.* 278a; *Tht.* 149a-151d). Nell'antichità greca (senza considerare quella latina, che annovera esempi da Ovidio ad Agostino) la similitudine ricorre in numerosi autori, da Aristotele a Libanio e Temistio, passando per Eliano o Ateneo di Naucrati (Garzya, Roques 2000, 81-82, n. 3). Eppure, colui che più di ogni altro pare essere stato il modello di tale *geistige Vaterschaft* per il millennio bizantino è Sinesio di Cirene (Garzya, Roques 2000, 82, n. 3; vedi anche Hunger 1978, 226, n. 101). La ragione di tale ruolo, giocato in seno alla tradizione letteraria greca medievale, è probabilmente da riconoscere nel grande successo di cui il *corpus* epistolare dell'autore godette fino alla fine dell'esperienza storica della *basileia*. Se, infatti, la similitudine ricorre in vari loci della produzione innografica e trattatistica di Sinesio (*H.* IX 50-51, *Di.* 13, *Insomn.* 20), è soprattutto in alcune lettere

che essa assume una valenza particolarmente pregnante (*Ep.* 141). L'esempio senz'altro più notevole è proprio l'incipit della prima epistola dell'intero *corpus* (Garzya, Roques 2000, 1, ll. 1-5), spedita al letterato Nicandro, conosciuto dall'autore a Costantinopoli nel corso del suo soggiorno nella città:

Παιδάς ἐγὼ λόγους ἐγεννησάμην, τοὺς μὲν ἀπὸ τῆς σεμνοτάτης φιλοσοφίας καὶ τῆς συννάου ταύτη ποιητικῆς, τοὺς δὲ ἀπὸ τῆς πανδήμου ῥητορικῆς. ἀλλ' ἐπιγνοίη τις ἂν ὅτι πατρός εἰσιν ἑνὸς ἅπαντες, νῦν μὲν εἰς σπουδῆν, νῦν δὲ εἰς ἡδονὴν ἀποκλίναντος.

Ho generato i miei discorsi come dei figli; alcuni li ho avuti dalla venerabile filosofia e dalla poesia che condivide il suo tempio, altri dalla retorica che si offre a chiunque. Eppure, si avverte che tutti provengono da un unico padre, che talvolta è stato più incline alla scrittura seria, talvolta più a quella dilettevole.

In realtà, a prescindere dal ruolo di modello giocato da Sinesio per questa similitudine rispetto all'intera tradizione bizantina, è molto probabile che proprio il testo del vescovo di Tolemaide sia stato la fonte di Metochita. Il gran logoteta nutrì una considerevole stima per Sinesio, come si evince da un capitolo delle sue *Semeioseis gnomikai* precipuamente dedicato all'autore tardoantico. A questo proposito, si consideri anche che Gregora probabilmente attribuì a Metochita, allo scopo di compiacerlo, dei pregi che lo stesso riconosceva a Sinesio (Bydén 2014, 167-168).

Questo percorso, come si anticipava, porta a considerare un'immagine. L'incipit della prima epistola di Sinesio, in effetti, è strettamente correlato a una miniatura che ritrae l'autore nell'atto di vergarne proprio le parole iniziali: *παῖδας ἐγὼ λόγους ἐγεννησάμην, τοὺς μὲν*. Sinesio è raffigurato come un anziano profeta barbuto, assiso su una cattedra vicino a uno scrittoio, bardato di paramenti episcopali quali lo *sticharion* e l'*omophorion*, con i piedi poggiati su uno sgabello; dietro di lui si erge, stilizzata, un'architettura ecclesiastica (Garzya, Roques 2000, LXXXIV).



3 | Athos, Μονή Βατοπεδίου, 685, f. 4v.

4 | Paris, Bibliothèque nationale de France, *Suppl. gr.* 660, f. 26v (fonte: BnF).

La miniatura ci è trasmessa, con minime differenze (ad esempio, le parole vergate da Sinesio sono spezzate in modo leggermente diverso) da due manoscritti: Athos, Μονή Βατοπεδίου, 685, f. 4v (fig. 3), e Paris, Bibliothèque nationale de France, *Suppl. gr.* 660, f. 26v (fig. 4). La prima versione è riprodotta in Garzya 1989, fra le pagine 96-97, e in Kadas 2008, tavola 41a, mentre la seconda compare nel frontespizio di Lacombrade 1951 e in Rhoby, Stefec 2018, 609. In entrambi i codici la miniatura è preceduta da un epigramma composto da quattro dodecasillabi. Questi presentano Sinesio come modello di stile (1-3) e introducono la rappresentazione sottostante (4); notiamo che le regole prosodiche sono sempre rispettate, a eccezione della lunghezza dell'epsilon in *Συνεσίου* al verso 1 (Rhoby, Stefec 2018, 147; accogliamo la correzione proposta dagli studiosi di *ἐξαιρέτως*, leggibile nei manoscritti, in *ἐξαιρέτων*):

Συνεσίου νοῦν καὶ σθένος περὶ λόγους
 ἐπιστολῶν τε τὴν χάριν ἐξαιρέτων
 αὐτοὶ διδασκέωσαν οἱ τοῦτου λόγοι·
 ὄραν δέ σοι πάρεστι καὶ μορφῆς τύπον.

Dell'intelletto e del vigore espressivo di Sinesio
e della grazia delle straordinarie epistole
diano prova le sue stesse opere;
qui ti è possibile vedere una rappresentazione della sua figura.

Soltanto nel codice athonita, invece, si trova una didascalia posta appena alla sinistra della testa di Sinesio (Lamoureux, Aujoulat 2004, XXVII, n. 21): Ὁ σοφώτατος Συνέσιος ἐπίσκοπος Κυρήνης. Uno studio comparato dei due testimoni ci porta a concludere senza alcun dubbio che la versione del codice parigino è una copia di quella contenuta nel manoscritto athonita. Se infatti anche il *Suppl. gr.* 660 risale all'epoca bizantina e più precisamente al XIV secolo (Omont 1888, 292; Rhoby, Stefec 2018, 146; Gioffreda 2019, 199-200), la mano che ha disegnato la miniatura e copiato i versi dell'epigramma è moderna, probabilmente ottocentesca (Terzaghi 1944, XXIV; Stefec 2014, 139; Rhoby, Stefec 2018, 146-147). Del resto, il manoscritto è entrato nella sezione più recente della collezione dei codici greci della Bibliothèque nationale de France (il *Supplément grec*, appunto) proprio nel XIX secolo, avendo fatto parte di quel carico di testi portati in Francia dalla Santa Montagna dal celebre falsario e cleptomane Minoide Mynas (Canfora 2010), a seguito di una delle sue missioni in Oriente (Omont 1916, 417).

La miniatura più antica fra le due note è dunque senz'altro quella conservata nel *Vatop.* 685. Se la menzionata correzione al testo dell'epigramma fosse corretta, tuttavia, si dovrebbe concludere che anche la raffigurazione di Sinesio non è originale, ma copia di un modello a noi ignoto. Anche in quel caso, d'altronde, è su questo manoscritto che ci si dovrebbe concentrare, poichè esso andrebbe comunque verosimilmente inteso come copia più o meno fedele di un 'tutto Sinesio' che altrettanto doveva presentare la miniatura e l'epigramma in apertura.

Posto all'attenzione della comunità scientifica soltanto nella seconda metà del Novecento, il codice athonita è stato inizialmente datato all'inizio del XIII secolo (anche sulla scorta di quanto indicato nel catalogo di Sophronios Eustratiadis e Arcadios Vatopedinos: Eustratiadis, Arcadios 1924, 136), se non addirittura alla fine del XII (Pignani 1970, 1; Criscuolo 1972/1973, 322; Garzya 1974, n° XXI, 5; Lacombrade 1978, 29; Lamoureux, Aujoulat 2004, XXVI). In tempi più recenti, tuttavia, la

datazione è stata abbassata di circa un secolo e il codice è stato ascritto alla prima età paleologa (Baldi 2012, 14; Stefec 2014, 137-138).

Ora, se a quest'ultimo elemento si aggiunge il fatto che il manoscritto athonita – contenente l'intera produzione letteraria di Sinesio, sia in prosa sia in versi, e null'altro – risulta essere una vera e propria *editio* delle opere del vescovo di Tolemaide, basata su un confronto con i codici più autorevoli della tradizione eppure da essi indipendente (Criscuolo 1972/1973, 322, il quale si concentra soprattutto sulla tradizione del *Dione*), si finisce per farsi tentare dall'idea che esso possa essere il frutto di un lavoro filologico da ricondurre alla scuola di Metochita e Gregora, che sappiamo avere dedicato tante energie a Sinesio (Gregora, probabilmente su commissione del maestro, redasse anche un commento al suo *Trattato sui sogni*; Monticini 2021, 120-125; parte di quest'opera esegetica si ritrova anche nel manoscritto athonita: Lamoureux, Aujoulat 2004, XXVII). Se così fosse, proprio all'ambiente erudito che gravitava attorno al gran logoteta sarebbe da attribuire anche la miniatura che apre il codice, in cui il vescovo di Tolemaide è ripreso nell'atto di vergare l'incipit della sua prima epistola.

Eppure, indubbiamente, elementi concreti che supportino una tale possibilità non ve ne sono. È noto che Sinesio fu un autore ampiamente letto e studiato nella Bisanzio di età paleologa, anche in circoli eruditi diversi da quello di Metochita e del suo allievo. Il fatto che il *Vatop.* 685 riporti parzialmente il commento di Gregora non può essere considerato un elemento rilevante, data la diffusione dell'opera e la scarsa fortuna dell'altro tentativo esegetico compiuto dall'erudito Eudaimonioannes (Monticini 2021, 125-131), che, peraltro, non fu necessariamente svincolato dal *milieu* erudito in cui si muoveva Gregora. Anche il fatto che il codice athonita non riporti l'epistolario di Sinesio secondo quell'ordine particolare da far risalire a Manuele Moscopulo (Garzya 1974, n° XXV, 56-61) e fornito di quel commentario prodotto in seno alla scuola di Planude e Moscopulo (Garzya 1974, n° XXIII, XXVII) non basta ad accostarlo all'ambiente di Metochita. Lo stesso, non è un elemento dirimente il fatto che il *Vatop.* 685 non sia fra i testimoni di quella revisione del testo del *Trattato sui sogni* risalente alla prima età paleologa e di autore ignoto presente in vari codici (Lamoureux, Aujoulat 2004, LXIII-LXVI), anche

perchè non è affatto certo che essa non possa essere ascritta proprio a Niceforo Gregora.

Neanche dal punto di vista paleografico si hanno per il momento evidenze che permettano di accostare il *Vatop. 685* al circolo erudito riunitosi attorno alla figura del gran logoteta. Il codice contiene almeno quattro diverse mani – benchè la maggior parte degli studiosi non abbia segnalato che una sola mano principale (fino a Baldi 2012, 14-15; fanno parzialmente eccezione Lamoureux, Aujoulat 2004, XXVI, n. 20) – ma nessuna di queste pare, allo stato attuale delle ricerche, potersi ricondurre all'ambiente di Metochita e di Gregora. Non avendo potuto visionare autopicamente il manoscritto, le nostre valutazioni si basano sullo studio condotto da Rudolf Stefec (Stefec 2014, 137-140). Secondo quanto si legge in questo contributo, il codice conterrebbe una prima mano (A: 1r-2r), seguita dalla *Hauptband* (B: 3v, 4v, 5r-217v, l. 11, 218r-240r), intervallata da un breve intervento di diverso pugno (C: 217v, ll. 11-25). Al foglio 240r la mano B si interromperebbe senza un apparente motivo (ma verosimilmente a causa di una mutilazione dell'antigrafo: Baldi 2012, 15), per essere integrata in seguito da una quarta e ultima mano (D: 240v-248v). L'unica di queste grafie a essere stata vagamente ricondotta all'opera di un copista noto è la mano C, che lo stesso Stefec definisce "ähnlich Ioannes Katrares (RGK III 105, Nr. 279)" (Stefec 2014, 138; vedi anche Bianconi 2015, 69). Giovanni Catrario fu un copista e letterato attivo a Tessalonica nel primo quarto del XIV secolo (Bianconi 2005b, 141-156, 250; Bianconi 2006, 70). Tuttavia, per quanto riguarda la mano di nostro principale interesse – la B, autrice dell'epigramma, della didascalia e forse della miniatura che ritrae Sinesio al foglio 4v – non abbiamo informazioni specifiche; Stefec si limita a dire che "die Hauptband (archaisierende Minuskel der frühen Paläologenzeit) kann ins ausgehende 13. oder frühe 14. Jh. datiert werden" (Stefec 2014, 137-138), aggiungendo che il merito di avere per la prima volta correttamente datato questa mano spetta a Erich Lamberz (Lamberz 1996, 574).

In chiusa, ci limitiamo a segnalare, sulla scorta di Jacques Lamoureux (Lamoureux, Aujoulat 2004, XXVII), che due note marginali alla *Catastasi maior* di Sinesio nel *Vatop. 685* (ff. 238v, 239v) confluiscono, condensandosi in una sola, nel codice London, British Library, *Harley 5566*, f. 86r. Data questa connessione, benchè non necessariamente

diretta, fra i due manoscritti, non è escluso che ulteriori studi di natura paleografica apportino nuovi dati al panorama attuale (Brigitte Mondrain individua la mano di un copista che adotta lo stile τῶν Ὀδηγῶν nel codice londinese, ma in una sezione diversa rispetto a quella contenente la *Catastasi maior*, ovvero ai ff. 234r-248v: Mondrain 2007, 188-196).

5. Conclusione. Il sommo fine di una vita

In definitiva, è a nostro avviso piuttosto inverosimile che Metochita abbia inteso ‘tradurre’ in versi ciò che molto tempo prima avrebbe espresso per il tramite di immagini musive nel monastero di Chora. Per quanto riguarda la miniatura raffigurante Sinesio riprodotta in apertura al *Vatop.* 685, solo ulteriori studi paleografici potranno forse fornire alcuni indizi in grado di suggerire, o di escludere, un’elaborazione compiuta in un ambiente prossimo a quello del gran logoteta.

Ciò che è certo, in conclusione, è che chi disegnò quella miniatura creò, più o meno consapevolmente, un’autentica icona. La rappresentazione del vescovo di Tolemaide, infatti, è stereotipata e tutt’altro che ispirata a un qualsiasi dato di realtà: Sinesio morì poco più che quarantenne e, come si evince chiaramente dalla sua produzione letteraria, fu più un uomo di azione che di pura contemplazione, essendosi impegnato per tutta la sua breve vita a respingere invasioni, a contrastare politici corrotti, a sanare faide ecclesiastiche. Chi lo ritrasse nel codice athonita, dunque, non intese consegnare ai fruitori del codice una raffigurazione, anche giocoforza approssimata, del Sinesio storico (uno dei tanti *mnemoneumata* che avrebbe affollato la mente di Funes); intese piuttosto rappresentare, con le sue sembianze (vero e proprio *typon morphes*), quel concetto in virtù del quale quell’autore era ritenuto degno di essere ricordato – lo stesso per il quale Metochita agognava l’immortalità, come ci confessa a più riprese nel suo poema: la consacrazione di un’intera esistenza alla produzione di cultura.

Bibliografia

Angelov 2004

D. Angelov, *Theodore Metochites: Statesman, Intellectual, Poet and Patron of the*

Arts, in H. A. Klein, R. G. Ousterhout (eds.), *Restoring Byzantium: The Kariye Camii in Istanbul and the Byzantine Institute Restoration*, New York 2004, 15-21.

Baldi 2012

I. Baldi, *Gli inni di Sinesio di Cirene. Vicende testuali di un corpus tardoantico*, Berlin, Boston 2012.

Belting [1990] 2001

H. Belting, *Il culto delle immagini: storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo* [*Bild und Kult : eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990], traduzione di Barnaba Maj, Roma 2001.

Besançon [1994] 2009

A. Besançon, *L'immagine proibita. Una storia intellettuale dell'iconoclastia* [*L'image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Paris 1994], traduzione di Silvia Moroni, Genova, Milano 2009.

Bianconi 2005a

D. Bianconi, *La biblioteca di Cora tra Massimo Planude e Niceforo Gregora. Una questione di mani*, "Segno e testo" 3 (2005), 391-438.

Bianconi 2005b

D. Bianconi, *Tessalonica nell'età dei Paleologi. Le pratiche intellettuali nel riflesso della cultura scritta*, Paris 2005.

Bianconi 2006

D. Bianconi, *Qualcosa di nuovo su Giovanni Catrario*, "Medioevo greco" 6 (2006), 69-91.

Bianconi 2015

D. Bianconi, *Sulla tradizione manoscritta delle epistole di Sinesio in età paleologa. Libri e copisti nella cerchia tricliniana*, "Estudios bizantinos" 3 (2015), 45-73.

Borges 2003

J. L. Borges, *Finzioni*, Milano 2003.

Bydén 2003

B. Bydén, *Theodore Metochites Stoicheiosis Astronomike and the Study of Natural Philosophy and Mathematics in Early Palaiologan Byzantium*, Göteborg 2003.

Bydén 2014

B. Bydén, *Nikephoros Gregoras' Commentary on Synesius, De insomniis*, in D.A. Russell, H.G. Nesselrath (eds.), *Synesius, De Insomniis. On Prophecy, Dreams and Human Imagination*, Tübingen 2014, 163-188.

Canfora 2010

L. Canfora, *Il fascino di Costantinopoli. Viaggi e falsificazioni*, "Corriere della Sera" 18.10.2010.

Crisuolo 1972/1973

U. Crisuolo, *Un codice inesplorato delle opere di Sinesio*, Ἐπετηρίς Ἐταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν 39/40 (1972/1973), 322-324.

- de Vries-van der Velden 1987
 E. de Vries-van der Velden, *Théodore Métochite. Une réévaluation*, Amsterdam 1987.
- Eustratiadis, Arcadios 1924
 S. Eustratiadis, Arcadios Vatopedinos, *Catalogue of the Greek Manuscripts in the Library of the Monastery of Vatopedi on Mt. Athos*, Cambridge 1924.
- Foletti 2013
 I. Foletti, *Tra classicismi e avanguardie: la ricezione dell'estetica bizantina in Francia e in Russia tra Otto e Novecento*, in V. Cantone, S. Pedone (a cura di), *Phantazontes. Visioni dell'arte bizantina*, Padova 2013, 175-255.
- Förstel 2011
 C. Förstel, *Metochites and his Books between the Chora and the Renaissance*, in H.A. Klein, R. Ousterhout, B. Pitarakis (eds.), *The Kariye Camii Reconsidered*, Istanbul 2011, 241-266.
- Fryde 2000
 E.B. Fryde, *The Early Palaeologan Renaissance (1261 – c. 1360)*, Leiden, Boston, Köln 2000.
- Garzya 1974
 A. Garzya, *Storia e interpretazione di testi bizantini*, London 1974.
- Garzya 1989
 A. Garzya, *Sinesio, Opere, epistole, operette, inni*, Torino 1989.
- Garzya, Roques 2000
 A. Garzya, D. Roques, *Synésios de Cyrène, Correspondance* (vol. II), Paris 2000.
- Gioffreda 2019
 A. Gioffreda, *Massimo Planude e l'Epitome Logica di Niceforo Blemmida nel ms. Berol. Phillipps 1515*, "Segno e Testo" 17 (2019), 197-215.
- Hett 1936
 W.S. Hett, *Aristotle, On the Soul, Parva Naturalia, On Breath*, Cambridge Mass., London 1936.
- Hunger 1978
 H. Hunger, *Die hochsprachliche byzantinische Literatur der Byzantiner* (vol. I), München 1978.
- Kadas 2008
 S. Kadas, *Τα εικονογραφημένα χειρόγραφα του Αγίου Όρους*, Thessaloniki 2008.
- Kotter 1975
 B. Kotter, *Die Schriften des Johannes von Damaskos* (vol. III), Berlin, New York 1975.
- Lacombrade 1951
 C. Lacombrade, *Synésios de Cyrène, hellène et chrétien*, Paris 1951.

Lacombrade 1978

C. Lacombrade, *Synésios de Cyrène, Hymnes*, Paris 1978.

Lamberz 1996

E. Lamberz, *Η βιβλιοθήκη και τα χειρόγραφα της*, in "Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου. Παράδοση - Ιστορία - Τέχνη" (vol. II), Hagion Oros 1996, 562-574, 672-677.

Lamoureux, Aujoulat 2004

J. Lamoureux, N. Aujoulat, *Synésios de Cyrène, Opuscule I*, Paris 2004.

Linguiti 2004/2005

A. Linguiti, *Immagine e concetto in Aristotele e Plotino*, "Incontri triestini di filologia classica" 4 (2004/2005), 69-80.

Mergiali 1996

S. Mergiali, *L'enseignement et les lettrés pendant l'époque des Paléologues (1261-1453)*, Athina 1996.

Mondrain 2007

B. Mondrain, *Les écritures dans les manuscrits byzantins du XIVe siècle*, "Rivista di Studi Bizantini e Neollenici" 44 (2007), 157-196.

Monticini 2019

F. Monticini, *Fra Bisanzio e l'Islam: lo studio degli astri lungo la Via del Deserto*, in S. Ronchey, F. Monticini (a cura di), *Bisanzio nello spazio e nel tempo. Costantinopoli, la Siria*, Roma 2019, 149-167.

Monticini 2020

F. Monticini, *San Salvatore in Chora e il suo universo intellettuale nell'età dei Paleologi*, "Quaderni di storia" 91 (2020), 187-208.

Monticini 2021

F. Monticini, *Caduta e recupero. La crisi di età paleologa fra umanesimo e mistica*, Paris 2021.

Omont 1888

H. Omont, *Inventaire sommaire des manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale* (vol. III), Paris 1888.

Omont 1916

H. Omont, *Minoïde Mynas et ses missions en Orient (1840-1855)*, "Mémoires de l'Institut national de France" 40 (1916), 337-421.

Ousterhout 1987

R. G. Ousterhout, *The Architecture of the Kariye Camii in Istanbul*, Washington D.C. 1987.

Paschos, Simelidis 2017

E.A. Paschos, C. Simelidis, *Theodore Metochites, Introduction to Astronomy*, Singapore 2017.

Pignani 1970

A. Pignani, *Due codici inesplorati degli inni di Sinesio di Cirene*, "Le parole e le idee" 12/14 (1970), 78-82.

Polemis 2015

I. Polemis, *Theodori Metochitae Carmina*, Turnhout 2015.

Polemis 2017

I. Polemis, *Theodoros Metochites, Poems*, Turnhout 2017.

Rhoby, Stefec 2018

A. Rhoby, R. Stefec, *Ausgewählte byzantinische Epigramme in illuminierten Handschriften : Verse und ihre "inschriftliche" Verwendung in Codices des 9. bis 15. Jahrhunderts*, Wien 2018.

Ronchey 2017

S. Ronchey, *La cattedrale sommersa: alla ricerca del sacro perduto*, Milano 2017.

Ronchey, Braccini 2010

S. Ronchey, T. Braccini, *Il romanzo di Costantinopoli. Guida letteraria alla Roma d'Oriente*, Torino 2010.

Schopen, Bekker 1829

L. Schopen, I. Bekker, *Nicephori Gregorae Historia Byzantina* (vol. I), Bonn 1829.

Semoglou 2010

A. Semoglou, *L'éloquence au service de l'archéologie. Les « enfants aimés » de Théodore Métochite et sa bibliothèque dans le monastère de Chora*, in P. L. Grotowski, S. Skrzyniarz (eds.), *Towards Rewriting? New Approaches to Byzantine Archaeology and Art. Proceedings of the Symposium on Byzantine Art and Archaeology, Cracow, September 8-10, 2008*, Warszawa 2010, 45-65.

Ševčenko 1975

I. Ševčenko, *Theodore Metochites, the Chora, and the Intellectual Trends of His Time*, in P. A. Underwood (ed.), *The Kariye Djami* (vol. IV), London, Princeton 1975, 19-91 (l'articolo compare anche in versione francese, sebbene priva di note e appendici: I. Ševčenko, *Théodore Métochitès, Chora et les courants intellectuels de l'époque*, in *Art et société à Byzance sous les Paléologues. Actes du colloque organisé par l'Association Internationale des Études Byzantines, Venise, septembre 1968*, Venezia 1971, 15-39. Questa versione è stata poi pubblicata in ristampa in I. Ševčenko, *Ideology, Letters and Culture in the Byzantine World*, London 1982, n° VIII).

Ševčenko, Featherstone 1981

I. Ševčenko, M. Featherstone, *Two Poems by Theodore Metochites*, "The Greek Orthodox Theological Review" 26 (1981), 1-45.

Stefec 2014

R. Stefec, *Mitteilungen aus Athos-Handschriften*, "Wiener Studien" 127 (2014), 121-150.

Terzaghi 1944

N. Terzaghi, *Synesii Cyrenensis Opuscula*, Roma 1944.

Tihon 1981

A. Tihon, *L'astronomie byzantine (du Ve au XVe siècle)*, "Byzantion" 51 (1981) (= Ead., *Études d'astronomie byzantine*, Aldershot 1994, n° I), 603-624.

Underwood 1966

P.A. Underwood (ed.), *The Kariye Djami* (vol. I), London, Princeton 1966.

Zarras 2021

N. Zarras, *Illness and Healing: The Ministry Cycle in the Chora Monastery and the Literary Oeuvre of Theodore Metochites*, "Dumbarton Oaks Papers" 75 (2021), 85-120.

English abstract

This article discusses the relationship between Theodore Metochites' *Poem 4* and two images: the mosaic cycle of the *Massacre of the Innocents*, located in the outer narthex of Chora Church, and an illumination portraying Synesius of Cyrene found in two fourteenth-century manuscripts, i.e. *Vatop.* 685 and *Suppl. gr.* 660. On the basis of chronological data, the author rejects a relationship with the first document, while proposing further palaeographic research in order to have a better understanding of the theme.

keywords | Theodore Metochites; Chora; Synesius of Cyrene; Mosaics; Illumination; Icon.

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.

(v. Albo dei referee di Engramma)

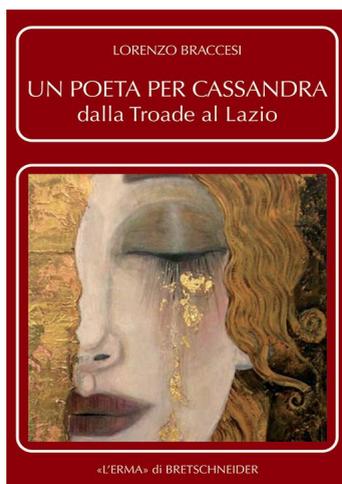
The Editorial Board of Engramma is grateful to the colleagues – friends and scholars – who have double-blind peer reviewed this essay.

(cf. Albo dei referee di Engramma)

Alessandra di Licofrone, una voce nel vento

Recensione a: Lorenzo Braccesi, *Un poeta per Cassandra, dalla Troade al Lazio*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2021*

Maria Grazia Ciani



Un poeta per Cassandra. E il pensiero va subito a Eschilo, alla scena dell'*Agamennone* in cui la giovane schiava, principessa reale figlia di Priamo, ostinatamente tace, per poi esplodere, quando rimane sola sulla scena, nella terrificante "visione" che preannuncia l'assassinio di Agamennone e la sua propria morte.

E invece il poeta scelto da Lorenzo Braccesi è Licofrone. Licofrone: chi era costui? Greco di nascita (da Calcide in Eubea), visse ad Alessandria dove lavorò per la celebre Biblioteca: aveva quindi a

disposizione tutto quel materiale poetico, storico, mitologico, mitografico - tutta quella immensa quantità di fonti, tra le più varie e disparate, tutte quelle di cui sono rimasti solo dei frustuli per lo più enigmatici, oppure niente del tutto. Ed è questo "tutto" che confluisce nel suo monologo epico-lirico, 1474 trimetri giambici in cui si dipana il monologo di Cassandra, da lui chiamata con il nome più dolce e familiare di Alessandra (col quale peraltro è venerata in Laconia e in Beozia).

Rinchiusa in un "carcere di pietra, senza tetto", Alessandra urla le sue parole al vento, tanto chi la sente non le crede; questa è la punizione di Apollo che il mito ci tramanda: la fanciulla, bellissima tra le belle figlie di Priamo, già promessa a degli eroi che però moriranno in battaglia, non cede alle brame di Apollo. Da veggente e indovina qual era, diventerà

profetessa invasata dal dio e conserverà, insieme alla sua verginità che la avvicina ad Athena, il marchio impostole da Apollo: parlerà, urlerà la verità futura, ma non sarà mai creduta.

Il carcere di Alessandra nella casa paterna è probabilmente un'invenzione di Licofrone, così come il servo che la sorveglia e che puntualmente riferisce a Priamo le parole della fanciulla. La profezia di Alessandra copre un lungo arco di eventi, dalla caduta di Troia, attraverso le peripezie degli esuli greci e troiani, fino alle leggende poco note che vedono gli eroi sopravvissuti raggiungere, dopo varie peripezie, le regioni del Lazio. Dalla Troade al Lazio attraverso Licofrone. Il quale raccoglie oltre alle fonti notissime, tutto il materiale perduto dell'epica postomerica e probabilmente attinge anche occasionalmente al repertorio dei poeti tragici: quindi, come giustamente Braccesi precisa determinando la tradizione che fa da sfondo al poema, i *Ritorni* di Agìa, *La piccola Iliade* di Lesche di Lesbo, i *Korinthiaka* di Eumelo, le *Iliouperseis* di Arctino e Stesicoro, la *Telegonia* di Eugammone di Cirene, i *Canti Ciprii*. Non c'è dubbio, afferma Braccesi, che la trama unitaria tipica dei cantari è la fonte di ispirazione principale di Licofrone, ma ciò non toglie che anche dai singoli personaggi o dai singoli episodi trattati dai tragici, egli abbia potuto attingere materiali e informazioni. E allora è altrettanto utile ricordare che di Eschilo ci mancano, tra le altre tragedie, *Il riscatto di Ettore* e *Il giudizio delle armi*, di Sofocle un *Aiace Iocrese*, *Andromaca*, *Ifigenia*, *Polissena*, *Filottete a Troia* ecc., di Euripide *Alessandro*, *Protesilao*, *Filottete*, *Troilo* ecc.; a cui dobbiamo aggiungere tutta l'iconografia che lui poté vedere e che noi possiamo solo immaginare attraverso le descrizioni di Pausania nella sua *Periegesi della Grecia*. Aggiungiamo i frammenti rimasti degli storici Timeo e Lico, che senza dubbio Licofrone poté leggere integralmente.

Qual è dunque il problema? Perché Licofrone non è assunto alla fama dell'ultimo cantore delle vicende passate, l'ultimo vate, il grande epigono di una tradizione famosa? La ragione sta nella forma espositiva scelta dal poeta, il quale – come ricorda Braccesi – è “un poeta dotto, che si compiace di scovare nell'epica arcaica le notizie meno note [...] per riproporcele gravate dal peso di un ingombro allusivo oggi non più percepibile senza una sudata esegesi, ma in realtà già molto faticoso anche all'approccio di contemporanei che non fossero iniziati [...] al credo

estetico dell'autore". Se c'è una definizione, questa sì famosa, per il poema di Alessandra, è quella di *skoteinòn póiema*, "oscuro carne".

È questo "oscuro carne" che Braccesi prende come guida, una scelta ardita e nuova, un'esegesi condotta mettendo in atto tutte le risorse dello storico al pari di quelle del filologo. Ne deriva non solo il lento e accurato scioglimento di un poema enigmatico, ma una serie di scoperte che gli restituiscono il valore di una testimonianza ineludibile. Il merito dell'autore è di aver affrontato con pazienza, battuta per battuta, si può dire, la delirante profezia di Alessandra, di aver scavato nei meandri delle sue allusioni, di aver letteralmente decrittato i suoi messaggi.

Come si è detto, l'ossatura del poemetto è data dai "ritorni", dalle vicende degli esuli greci e troiani, la diaspora dei superstiti, l'approdo in Occidente, le peripezie condensate in una "odissea" che Licofrone ricostruisce secondo la sua interpretazione personale, ma attingendo a fonti per noi perdute o per lo più ignorate e disattese. Un'"odissea" che dall'antica Troia distrutta dalle fiamme ci porta alla nuova Troia edificata in Occidente da Enea, l'esule troiano che fondò Roma. Ed è proprio a Roma che si volge la profezia di Alessandra prefigurando nel tempo a venire i trionfi augustei.

L'"oscuro poema" è dunque finalmente decrittato? Ogni riferimento, ogni allusione trova la sua spiegazione, il suo scioglimento? Non è proprio così: l'esame approfondito di Braccesi ci aiuta a seguire le spirali in cui si snoda la profezia, ma senza un supporto, Licofrone rimane quello che è sempre stato: un poeta oscuro. Di grande aiuto e di grande impatto risulta quindi la traduzione che, se non ci rivela i fatti concreti, ci restituisce forse per la prima volta l'afflato poetico che sorregge il delirio profetico. Una traduzione che si avvale di un linguaggio aulico, ma comprensibile, di soluzioni elaborate ma piene di fascino anche nella loro pregnanza allusiva che nulla ci rivela ma ci seduce con il ritmo e con l'eleganza formale. Mi permetto solo alcune citazioni: l'invasione delle navi greche vista in prospettiva è un *unicum*

Qual bisce serpeggianti,
ch'arrecano alla patria solo morte,
rovina, furia di fuoco di fiamme.

E la ballata della guerra danzata da Ares è un'immagine impressionante ("Già Ares danza la danza della guerra/incendia l'ecumene: / con suono di conchiglia dà l'allarme, / comanda l'aggressione"); la propria morte annunciata rivaleggia con la descrizione eschilea:

Cadrò pur io stroncata, respirando
gli effluvi dei lavacri: dalla lama
calibica trafitta d'una scure.
... Il nome invocando
di chi più non intende,
il mio signore inseguo ribattendone
l'ombratili impronte: trasportata
nel nulla sopra refoli di vento.

E più oltre la sepoltura di Ulisse a Cortona:

Nel rogo di Cortona calcinata
la salma. Sull'alture
del Perge in Tirrenia
le ceneri, disperse, poseranno
per sempre dell'eroe.

Sepoltura seguita da una considerazione insolita:

Migliore sorte avresti conosciuto
in patria rimanendo! Governando
il lento bove, l'asino aggiogando
insieme nel medesimo aratro,
sì da fingerti pazzo per schivare
gli'incerti della vita
che arrecano sì tragiche sciagure.

Singolare intuizione di quello che forse era stato veramente il sogno di Ulisse figlio di Laerte: rimanere nella sua isola, coltivare la sua terra, costruire la sua fortuna. E non possiamo tacere l'exploit finale, quando la profezia "si accende di luce":

Un giorno i discendenti del mio sangue
invitti sempre in guerra
di nuovo renderanno illimitata
la gloria della stirpe,
sul mare sulla terra imponendo
l'imperio, il dominio.

Dove il riferimento ai Romani è esplicito. Molto altro si potrebbe dire su questo saggio e sulla scelta di Licofrone quale guida. Ciò di cui non si può dubitare è l'estrema importanza e singolarità della ricerca. A questo punto mi permetto una piccola aggiunta personale: trovo geniale in Licofrone l'immagine di una Alessandra circondata da mura, a tetto scoperto, che grida al vento la sua verità. Più singolare ancora il fatto che un servo/ guardiano sia incaricato di riferire tutte le profezie al re Priamo: il quale, a questa figlia infelice, ma invasata dal dio, lui, forse, credeva.

English abstract

In this review of Lorenzo Braccesi's *Un poeta per Cassandra, dalla Troade al Lazio*, published by L'Erma di Bretschneider in 2021, Maria Grazia Ciani offers a reading of the "obscure poem", *Alexandra*, written by Lycophron. Braccesi's is a fundamental study which illuminates the role of the cursed prophetess of Troy within the post-Homeric epic tradition.

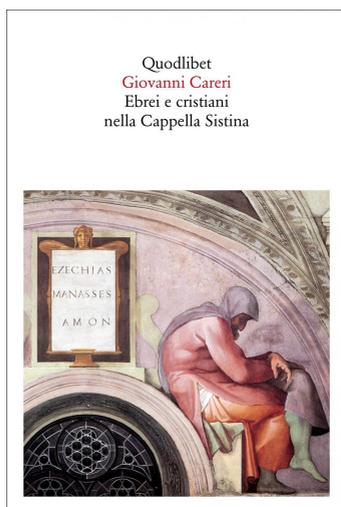
keywords | Lorenzo Braccesi; Cassandra; Lycophon.

**Una versione diversa e ridotta di questa recensione è stata pubblicata in Alias Domenica de "Il Manifesto" del 26.6.2021.*

Una lettura iconologica e antropologica degli affreschi di Michelangelo nella Cappella Sistina

Presentazione di: Giovanni Careri, *Ebrei e cristiani nella Cappella Sistina*, 2020

a cura di Filippo Perfetti



Questo numero di Engramma dedicato al rapporto tra testo e figura ospita la presentazione del volume di Giovanni Careri *Ebrei e cristiani nella Cappella Sistina*. Di scuola francese l'autore, anche il libro si forma in Francia oramai una decina di anni fa, per poi arrivare al pubblico italiano nel 2020 per i tipi dell'editore maceratese Quodlibet che l'ha pubblicato nella traduzione di Giuseppe Lucchesini.

Nell'introduzione l'autore ci pone davanti a un scoglio da dover superare prima di entrare in questo intenso e ampio saggio sulla Cappella Sistina. In effetti sulla cappella papale, e in particolare sugli affreschi di Michelangelo Buonarroti, si è scritto molto (e forse fin troppo), ma d'altra parte la Cappella Sistina ha permesso una così ampia serie di descrizioni e interpretazione poiché è uno dei migliori esempi – scrive l'autore – di quanto Hubert Damisch definisce come “oggetti teorici”. Sulla Cappella come “oggetto teorico” insiste questo libro che dimostra, nel valore del suo contenuto, la validità dell'applicazione della formulazione di Damisch.

Giovanni Careri ci dà una prima prova di quale sia il punto di vista e il modo in cui utilizza questo oggetto teorico, a partire proprio dall'assunzione stessa della teoria di Damisch: uno degli approcci utilizzati è infatti quello dello strutturalismo applicato alla storia dell'arte di cui

Damisch è tra i più importanti esponenti. Un secondo approccio per il libro viene dall'iconologia warburghiana e infine, il terzo, è l'applicazione della lettura antropologica all'immagine. In questo combinato teorico prende forma uno studio che nella sua precisa divisione in capitoli (vedi, *infra*, il sommario del volume) mantiene alcune costanti come coordinate utili per leggere e interpretare il ciclo michelangiolesco: la dimensione temporale e la centralità della corporeità. Così, nell'affresco del *Giudizio universale* vige il paradigma della conformazione e incorporazione al corpo di Cristo e in questa prospettiva è "come un'immagine/corpo che funziona per inclusione [somiglianza e conformazione] e per esclusione [dissomiglianza o conformazione negativa]".

Il corpo risulta centrale anche per mostrare il particolare e stretto rapporto tra la figura del papa e gli ebrei, nello specifico quelli della città di Roma. Sempre rispetto agli ebrei da osservare è la rappresentazione che gli artisti cristiani danno della posa dei loro corpi, a evidenziare un segno di diversità, ma anche – a seconda del periodo e del contesto – della continuità genealogica che pone gli Ebrei come antenati di Cristo in quanto uomo e dei cristiani in quanto detentori, gli ebrei, della prima Legge. Una corporeità esibita a tratti al limite dell'animalità, oppure stigmatizzata se considerata nella sua dimensione mortale. Il lavoro di Careri ci induce a vedere le diverse sensibilità che hanno attraversato la rappresentazione del corpo, e in particolare del corpo degli ebrei nell'arte cristiana – espressioni che trovano una loro particolare formalizzazione proprio negli affreschi di Michelangelo per la Sistina: perciò quest'opera si propone come un punto di vista privilegiato per analizzare, attraverso questa lente teorica, l'immagine dal punto di vista antropologico.

Come insegna Hans Belting, infatti, l'analisi antropologica "deve insistere sulla trasformazione dell'immagine del corpo e dell'immagine dell'uomo, nelle quali si rappresenta in senso biologico, sociale e psicologico l'irrisolvibile questione della persona" (H. Belting, *Antropologia delle immagini [Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Paderborn 2002], trad. it. di S. Incardona, Roma 2011, 171). Ecco che in questa chiave il *Giudizio* e le rappresentazioni che dà del corpo sono "come incunabolo della soggettività moderna" (così Careri), in cui vediamo formarsi il particolare statuto di soggetto secondo la lettura

proposta da Foucault: un soggetto che è tale in quanto assoggettato ma anche in soggettivazione. In questa relazione con l'attualità nell'affresco di Michelangelo si rende evidente il secondo *fil rouge* del libro di Careri, la questione del tempo. Il tempo all'interno degli affreschi, il tempo nel rapporto fra i cicli degli affreschi – nel corpus degli affreschi di Michelangelo che rispetto a quelli quattrocenteschi, il rapporto con il tempo escatologico, il tempo del Giudizio. Ma anche il tempo che intercorre tra il passato precristiano, quello degli antenati, e quello dopo Cristo, in una continuità che è essenzialmente genealogica (quindi carnale), eppure anche segnata da un rapporto di alterità, di distanza.

Ecco che il tempo non si riduce a una componente che agisce all'interno degli affreschi nel loro montaggio (al quale è dedicato in modo particolare il secondo capitolo del libro di Careri): si tratta anche del tempo proprio e storico in cui quegli stessi affreschi furono realizzati; ed è l'osservazione degli affreschi nell'oggi per quello che ancora possono dirci, per la leggibilità che ora hanno raggiunto che questo libro ci propone. Da qui la scelta del brano del saggio che andiamo a proporre: non solo un passaggio in cui leggiamo del rapporto di influenza delle fonti testuali su Michelangelo (Dante e sant'Agostino attraverso la lettura di Petrarca) e della prossimità fra le *Rime* dello stesso artista con le sue opere nella Sistina; bensì un passaggio che nel mostrarci il processo di soggettivazione-assoggettamento, di riconoscimento e di alterità, di conformazione e differenza, ci riversa nell'attualità di questi affreschi. Davanti all'opera di Michelangelo si può sostare nello stupore dell'osservazione e della contemplazione, ma grazie all'analisi che Careri conduce in questo volume, incrociando i metodi dell'iconologia e dell'antropologia dell'immagine, si rivela ancor più contemporanea a noi.

La vita secondo la carne da Ebrei e cristiani nella Cappella Sistina, pp. 238-249

Giovanni Careri

La trasposizione del conflitto tra cristiani ed ebrei nel cuore stesso del campo cristiano si è intensificata a partire dal secondo decennio del xvi secolo, nel momento in cui la Riforma e la “purificazione spirituale” della Chiesa sembravano essere a portata di mano, come abbiamo visto leggendo il *Beneficio di Cristo*. Negli anni 1508-1512, il contesto culturale era differente; Giulio ii, il papa guerriero, incarna il compimento e l’inizio del declino della Roma rinascimentale, avida d’antichità e di cerimonie degne dell’impero. Arrivando in questa città nel 1496, mentre vi regnava Alessandro Borgia, Michelangelo esprime una reazione di rifiuto degna di Savonarola, se si vuol prestare fede a una delle sue poesie:

Qua si fa elmi di calici e spade
e 'l sangue di Cristo si vend'a giumelle,
e croce e spine son lance e rotelle,
e pur da Cristo pazienza cade.

Ma non ci arrivi più 'n queste contrade,
ché n'andre' 'l sangue suo 'nsin alle stelle,
poscia c'a Roma gli vendon la pelle,
e ècci d'ogni ben chiuso le strade.

S'i' ebbi ma' voglia a perder tesauo,
per ciò che qua opra da me è partita,
può quel nel manto che Medusa in Mauro;

ma se alto in cielo è povertà gradita,
qual fia di nostro stato il gran restauro,
s'un altro segno ammorza l'altra vita?

Finis. Vostro Michelangiolo in Turchia^[1].

Non sorprende constatare come, una volta divenuto l'artista dei papi, Michelangelo abbia abbandonato questo genere di denunce. Tuttavia le sue *Rime*, come l'insieme della sua opera, mostrano che ha sempre cercato di seguire "l'altra vita": quella di una spiritualità elevata, sebbene, come vedremo, attraversata da dubbi. Molto è stato scritto a proposito del suo rapporto con Savonarola, per il quale, secondo Condivi, "egli ha sempre avuta grande affettione, restandogli ancor nella mente la memoria della sua viva voce"^[2]. Condivi riferisce che l'artista aveva nella sua biblioteca le opere del ferrarese, che dopo la sua morte circolavano, a dispetto della condanna della Chiesa. Una frase analoga si può leggere nella *Vita di Michelangelo* di Vasari: "ebbe in gran venerazione le opere scritte da Fra Girolamo Savonarola, per avere udito la voce di quel frate in pergamo"^[3]. Ci si è spesso riferiti a Savonarola per dare conto delle posizioni repubblicane antimedicee di Michelangelo^[4]. Si è poi tentato di stabilire un legame fra la dimensione profetica delle prediche del frate ferrarese e la struttura profetica della volta della Sistina. Edgar Wind ha proposto di riconoscere in Sante Pagnini, un monaco agostiniano del convento di San Marco, il personaggio che avrebbe trasmesso a Michelangelo non soltanto le traduzioni italiane dei nomi ebraici degli *Antenati*, ma anche il loro significato allegorico di vizi e virtù^[5]. Pagnini era considerato il "successore di Savonarola" da alcuni fra i suoi contemporanei ed era, secondo Wind, il "teologo preferito dal papa"^[6]. Frederick Hartt ha contestato quest'interpretazione in due occasioni, denunciandone il carattere speculativo, dal momento in cui non soltanto non esistono prove di un contatto fra Pagnini e Michelangelo, ma gli "oscuri" libri del monaco agostiniano restarono inediti fino alla sua morte, avvenuta nel 1536^[7]. Hartt ha anche sostenuto che il ruolo del teologo alla corte di Giulio II è stato sovrastimato da Wind, ma non ha potuto smentire né le simpatie savonaroliane del papa prima della sua elezione (e forse anche dopo), né l'influenza esercitata da Savonarola ben oltre il momento della sua morte, in un arco di tempo che va fino alla metà del XVI secolo; influenza del resto dimostrata da Lorenzo Polizzotto^[8]. Gli storici dell'arte hanno tuttavia trascurato un importante aspetto di questo rapporto, che lega la predicazione di Savonarola agli *Antenati* michelangeloeschi: a partire dal 1490, egli cominciò, infatti, a rivolgersi ai

fiorentini come al “popolo eletto”, sottintendendo che lo si dovesse considerare come un “novello Noè” o come un “novello Mosè”^[9]. Donald Weinstein riassume così il senso di questa trasposizione:

I fiorentini – diceva – potevano essere un seme, come gli Israeliti d’un tempo, se solo avessero avuto “una vivida fede riscaldata dal calore dell’amore”. Dio aveva stretto un patto con il Suo popolo; se essi si fossero riformati, Egli avrebbe concesso loro ricchezza e gloria; avrebbe sostenuto il loro nuovo Stato e il loro nuovo governo; e gli altri popoli sarebbero venuti a Firenze per accoglierne la luce^[10].

A partire dal 1494, Savonarola “dimostra che il processo di *renovatio* ch’egli aveva annunciato poteva essere efficacemente confrontato con il cammino nel deserto del popolo ebraico”^[11]. Nelle sue prediche sull’*Esodo* del 1498, diceva: “e però potete intendere se questo libro, dove è descritta la tribolazione e perfezione del popolo di Dio, è a proposito nostro, e de’ tempi nostri”^[12]. Alcune vele e lunette e l’illustrazione dell’*Esodo* della *Bibbia Malermi* acquista una portata più ampia se si suppone che i migranti in riposo nei loro ripari rappresentati ai margini della volta della Cappella Sistina possano ritenersi altrettante figure del popolo fiorentino (figg. 145 e 146).



Esodo, in *Biblia istoriata*, detta *Bibbia Malermi*, 1490, Venezia.

Michelangelo Buonarroti, *Antenati di Cristo*, 1508-12, affresco, vela triangolare.

Questa connessione non intende identificare nelle prediche di Savonarola la fonte testuale di cui gli *Antenati* sarebbero l’illustrazione, ma mira a far emergere un’ulteriore componente del modello che governa il disegno di tutto l’insieme; come nelle prediche del frate ferrarese, i tratti ebraici sarebbero stati scelti per descrivere le caratteristiche di una posizione di inerzia spirituale che è propria dell’umanità intera e, particolarmente, degli

uomini “de’ tempi nostri”. Nonostante l’elezione con la quale Dio li aveva scelti, i fiorentini erano, in effetti, attaccati alle loro abitudini carnali secondo Savonarola, che li accusava di essere lenti e “tepidi”, un “popolo di dura cervice”, espressione che rimanda al popolo ribelle e dubbioso dell’Antico Testamento, ma anche alla tradizione antiebraica degli ebrei negatori dell’Incarnazione^[13]. Michelangelo non era a Firenze nel 1498 e non poté dunque ascoltare la predica sull’*Esodo*, ma il motivo della tepidezza dei fiorentini e del loro attaccamento alla “vita secondo la carne” è una costante fin dall’inizio della vita pubblica del frate. Inoltre, è possibile che l’artista abbia sentito parlare della predica sull’*Esodo* dai suoi amici fiorentini antimedicei, ad esempio proprio da Sante Pagnini^[14]. L’assimilazione dei fiorentini negligenti e tiepidi agli ebrei dell’Antico Testamento e a coloro che rifiutano la conversione è un’operazione comparabile a quella che fa delle figure degli *Antenati* immagini del cristiano *sub speciem Iudaei*. Il contrasto fra l’ispirato vigore dei profeti e delle sibille e l’inerzia degli *Antenati* si carica dunque di un significato paragonabile a quello che contrappone il furore profetico del frate ferrarese alla resistenza “carnale” dei negligenti fiorentini, fra i quali Michelangelo doveva certo annoverarsi, a voler prendere sul serio le frequenti confessioni di tepidezza che costituiscono uno dei motivi ricorrenti della sua poesia^[15]. Quest’aspetto penitenziale e confessionale affonda le sue radici nella poesia di Petrarca, ma la figura del “tepidi” è soprattutto un tipo dantesco, quello del liutaio Belacqua, che Dante e Virgilio incontrano fuori dalla porta del Purgatorio^[16]:

O dolce signor mio – diss’io – adocchia
colui che mostra sé più negligente
che se Pigrizia fosse sua serocchia!

Interrogato sulle ragioni che gli impediscono di entrare nel Purgatorio, Belacqua risponde:

Prima convien che tanto il ciel m’agiri
di fuor da essa quanto fece in vita,
perch’io indugiai al fine i buon’ sospiri [...].

Belacqua si presenta come chi ha per sorella la *pigrizia*: prima di citarne il nome, Dante sorride degli “atti suoi pigri” [*Purg.* IV, 121]. Il liutaio è

l'uomo del ritardo e del rinvio, colui che aspetta fino all'ultimo minuto: la legge del contrappasso lo condanna dunque a restare fuori dalle porte del Purgatorio per un tempo uguale a quello che aveva perduto esitando a volgersi verso Dio. In uno dei suoi disegni, Sandro Botticelli lo rappresenta circondato da altri negligenti seduti a terra e ripiegati su sé stessi.



Sandro Botticelli, *Virgilio, Dante e Belacqua*, 1488-92, punta d'argento e inchiostro su pergamena, 32x47 cm, Berlin, Kupferstichkabinett des Staatlichen Museen.

Belacqua si rivolge al poeta senza alzarsi, portando al petto una mano penitente, ma senza abbandonare la sua posizione raggomitolata. Con il suo gesto vigoroso, Virgilio sembra invitare il poeta a proseguire il cammino e a non perder più tempo con un uomo la cui caratteristica è proprio di aver perso tempo. L'invenzione di Botticelli è sottile, poiché affianca all'inerzia dei pigri l'esitazione di Dante; la composizione di un corpo negligente mediante una serie di figure tra loro associate si presenta come una figura unica che progressivamente si chiude su sé stessa fino a fissarsi nell'immobilità autistica di colui che abbraccia "le ginocchia, tenendo 'l viso giù tra esse basso", secondo la descrizione di Dante:

Là ci traemmo; e ivi eran persone
che si stavano a l'ombra dietro al sasso
come l'uom per neghienza a star si pone.

E un di lor, che mi sembiava lasso,
sedeva e abbracciava le ginocchia
tenendo 'l viso giù tra esse basso^[17].

Michelangelo, come abbiamo già detto, conosceva la *Commedia* a memoria, ed era indubbiamente a conoscenza di alcuni elementi della sua esegesi^[18]. Aveva forse visto questi disegni, realizzati intorno al 1490 per Lorenzo di Pier Francesco de' Medici, nei quali la messa in forma del torpore è formalmente e concettualmente prossima a quella dei suoi *Antenati*^[19]. Nei versi di Dante, l'aspetto dell'inerzia, così ben colto da Botticelli, viene descritto attraverso la nozione di "negligenza", *neghienza*, preta di valore teologico. Belacqua è *negligente*: non ha saputo decidersi, come indica l'etimologia latina del termine, *nec eligere*, "non scegliere". La negligenza, ci ricorda Vittorio Russo, è un concetto al quale san Tommaso ha dedicato una questione della sua *Summa Theologica* (II-II q. 54). Questo vizio "provenit ex quadam remissione voluntatis": ha la sua origine in un certo ritardo della volontà^[20]. "Negligentia importat defectum debitae sollicitudinis", comporta una mancanza della dovuta sollecitudine; peggio, si contrappone direttamente alla sollecitudine, "directe opponitur sollicitudini". La si può assimilare alla *pigrizia* e al *torpor*; la pigrizia implica "tarditatem ad exequendum" (lentezza d'esecuzione) e il torpore "remissionem quandam in ipsa executione" (un certo rinvio dell'esecuzione), ed è appunto tale ritardo a esser illustrato dai gesti inefficaci di alcuni *Antenati*. Esiste uno stretto legame fra "torpore" e "accidia"; il torpore, in effetti, "ex acedia nascitur, [...] quia acedia est tristitia aggravans, idest impediens animum ab operando". Il torpore nasce dall'accidia, poiché l'accidia è un'aggravante della tristezza che trattiene l'animo dall'agire. Il torpore - scrive sempre san Tommaso - è una sorta di tristezza che rende l'uomo lento (*tardus*) al lavoro spirituale e materiale. È un peccato mortale se giunge a trattenere la volontà a proposito delle cose che sono di Dio, al punto da determinare una carenza assoluta di carità verso Dio^[21].

Troviamo ripresi in queste definizioni tomiste, tratte dalla bella sintesi che ne propone Vittorio Russo, alcuni termini prossimi a quelli che si utilizzavano per descrivere la “resistenza ottusa” degli ebrei rispetto al cristianesimo: san Tommaso, tuttavia, non li attribuisce agli ebrei ma ai cristiani negligenti, cosicché la possibilità e la verosimiglianza di una condensazione di queste due condizioni in una sola figura sincretica del torpore trovano conferma sul piano teologico. Un'altra conferma decisiva, inattesa e situata sul piano materiale e concreto del visibile, potrebbe consistere nella verifica dell'ipotesi secondo la quale vi sarebbe tra gli *Antenati* un autoritratto di Michelangelo in veste di “cristiano negligente”.



Michelangelo Buonarroti, “autoritratto” fra gli *Antenati di Cristo*, 1511-12, affresco, 340×650 cm, dettaglio dalla lunetta 6 nord, recante i nomi di Azor e Sadoch. Raffaello, dettaglio dalla *Scuola di Atene*, Eraclito/Michelangelo (?), 1510, affresco, Città del Vaticano, Musei Vaticani.

Dato il complesso lavoro di condensazione che consiste nell'attribuire un aspetto “ebraico” al cristiano che resiste ai doni della grazia, ciò potrebbe indurre a identificare una straordinaria immagine dell'artista “nelle vesti di ebreo” o, più esattamente, “di san Giuseppe”, se si riconosce nel padre adottivo di Gesù la figura che esprime la prima esitazione nei riguardi dell'Incarnazione e, conseguentemente, l'immagine del dubbio e della lentezza.

La presenza di un eventuale autoritratto di Michelangelo fra gli *Antenati*,

nella lunetta che reca i nomi di “Azor” e “Sadoch”, è stata suggerita da Fabrizio Mancinelli, nel suo raffronto con il presunto ritratto di Michelangelo nelle vesti di Eraclito inserito da Raffaello nella *Scuola di Atene* tra il 1509 e il 1511^[22].

Sul piano – sempre scivoloso – delle somiglianze fisiognomiche, l’ipotesi di Mancinelli potrebbe trovare qualche conferma nel confronto con il ritratto scolpito da Daniele Volterra, realizzato fra il 1564 e il 1566, o con l’autoritratto tardivo nelle vesti di Nicodemo^[23]. A un altro livello, il semplice fatto che si sia potuto riconoscere Michelangelo sotto le spoglie di Eraclito (come si fa sulla scorta di Redig de Campos), di san Paolo (come ho fatto aderendo alla tesi di Steinberg), o persino di Marsia, autorizza a riconoscerlo sotto le vesti dell’antenato, a patto di andare al di là della mera constatazione di somiglianza per cogliere piuttosto il senso del travestimento^[24]. Nel suo libro *Michelangelo’s Nose*, Paul Barolsky ha proposto un sorprendente percorso attraverso tutte le figure assunte dall’artista: da quella di Sileno fino a quelle di Dante e di san Paolo^[25], lo studioso propone una decostruzione del mito che Michelangelo stesso ha costruito tramite i suoi biografi. Non contesto che almeno una parte di tutte queste proiezioni possa considerarsi come una brillante manovra di autolegittimazione. Tuttavia, una cosa è costruire sapientemente la propria immagine suggerendo a Vasari e a Condivi aneddoti pieni d’arguzia, come pure versioni manipolate di alcuni eventi della sua vita, un’altra mettersi nella “pelle di un altro” attraverso l’arte dello scolpire o del dipingere. In questo caso, la dimensione propria della mitizzazione autobiografica cede il posto a una sperimentazione sull’identità, il cui equivalente più prossimo si trova forse nella scrittura autobiografica di Michel de Montaigne^[26]. Come per il grande filosofo della soggettività moderna, l’identità è per Michelangelo una condizione d’instabilità permanente: un’operazione senza fine e sempre in corso, più che uno stato, un’operazione, che richiede di moltiplicare le figure di sé piuttosto che fissare la propria immagine in una soltanto. Bisognerebbe confrontare questa scelta con il disprezzo ostentato dall’artista nei confronti del ritratto e con la sua dichiarata volontà di non realizzarne mai uno. Per il momento mi limiterò a tentare di tessere un legame fra l’autoritratto “in veste di antenato” e l’autoritratto “in veste di Marsia” della Sistina, partendo dall’ipotesi, vicina a quella di Steinberg, che per l’artista non sia tanto questione di “firmare” le sue opere, quanto piuttosto di investire la

propria soggettività nella costruzione ideologica e storica della cappella e, conseguentemente, nella storia dell'umanità. Il modello che rende possibile la connessione fra la condizione esistenziale di un individuo particolare e quella storica dell'insieme degli uomini si trova nell'opera di sant'Agostino, e precisamente nel nesso, già segnalato, fra la sua autobiografia – le *Confessioni* – e la sua costruzione storica, la *Città di Dio*. In quest'opera, sant'Agostino non si limita a definire la periodizzazione della storia dell'umanità secondo le età dell'uomo, ma fa anche ricorso a un modello energetico che vede Dio trasmettere la sua grazia e gli uomini sprecarla; così egli descrive la resistenza degli uomini a questo dono, dapprima da parte del popolo ebraico e poi da parte dell'umanità intera, come una forma d'adesione all'abitudine: concetto centrale nelle *Confessioni*, dove viene applicata al percorso individuale dell'autore, particolarmente in tutta la fase di esitazione fra grazia e "assenza di grazia" che precede la conversione al cristianesimo. Abitudine (*consuetudo*) è uno dei nomi della forza d'inerzia che opera al livello della storia del mondo determinando le cadute e le distruzioni che hanno provocato la fine di ciascuna delle cinque ere che hanno preceduto l'Incarnazione, ma è anche il nome della forza che, dopo l'avvento di Cristo sulla terra, continua a distrarre gli uomini dalla loro vita spirituale. Sant'Agostino trae da san Paolo questo modo di concepire il conflitto tra la "vita secondo la carne" e quella secondo lo spirito. Da san Paolo trae anche il modello sul quale ha costruito la propria autobiografia, incentrata sulla conversione; ma sua è la costruzione della relazione tra l'abitudine che affronta la grazia nel percorso storico destinato a condurre gli uomini alla città di Dio (o a quella del demonio) e l'abitudine che determina la vita di ciascuno, imponendogli un conflitto interiore che lo definisce in quanto soggetto. Michelangelo non poteva conoscere il testo integrale delle *Confessioni*, la cui prima traduzione italiana data al 1564, sebbene non si possa escludere l'esistenza di traduzioni parziali. L'accesso dell'artista al "conflitto agostiniano" – sostiene Thomas Mussio – passa per la poesia di Petrarca, la cui influenza su Michelangelo poeta è sempre stata riconosciuta, ma soprattutto sul piano delle scelte formali e lessicali. Il valore identitario costitutivo dell'eredità agostiniana, trasmesso a Michelangelo attraverso il *Canzoniere*, è stato però ben evidenziato da Mussio in un articolo decisivo ai fini della nostra argomentazione:

Un attento lettore delle *Confessioni* e delle *Rime* di Michelangelo coglierà certo in entrambe le opere l'importanza del concetto di abitudine come un fattore di complicazione nelle loro rappresentazioni del desiderio e della volontà. In entrambe, c'è un'esplorazione dello stato intermedio tra grazia e "non-grazia" [...]. Il conflitto spirituale è esacerbato da un sentimento d'incertezza, a volte molto accentuato, a proposito della presenza di Dio nel mondo.

Commentando il sonetto 87, che abbiamo già citato alla fine della prima parte di questo libro e che comincia con l'espressione paradossale "Vorrei voler Signor quel ch'io non voglio", Mussio introduce un passo del libro viii delle *Confessioni* e, in particolare, una frase in cui l'autore afferma che, a dispetto della sua volontà, egli finisce per desiderare ciò che non desidera: "sed tamen consuetudo adversus me pugnacior ex me facta erat, quoniam quo nollem perveneram" ("ma tale abitudine era diventata più aggressiva per colpa mia, perché ero giunto deliberatamente là dove non avrei voluto")^[27]. La somiglianza con il sonetto 87 è sorprendente, tanto sul piano lessicale che a livello della concezione conflittuale del soggetto. Questa condizione di stasi, propria di una volontà scissa la ritroviamo espressa nel sonetto 168 del *Canzoniere* di Petrarca, dove si legge:

lo, che talor menzogna et talor vero
ho ritrovato le parole sue,
non so s'i' 'l creda, e vivomi intra due,
né sí né no nel cor mi sona intero^[28].

Uscire da questa condizione non è possibile e la forza che lo impedisce è identificata da Michelangelo nell'attaccamento all'abitudine. Il "vecchio uso" (madrigale 143), il "tristo uso e folle" (sonetto 297), la "triste usanza" (sestina 33) allontanano il poeta dalla grazia che, tuttavia, "I ciel piovè in ogni loco" (*ibid.*), sicché è già sempre troppo tardi per convertirsi^[29].

Il pessimismo in merito alla forza del suo vincolo con l'abitudine ricorda l'intenso interesse che Agostino dimostra per questo concetto nelle *Confessioni* e, in particolare, un passaggio – in prossimità del climax di quest'opera – che in definitiva potrebbe esser considerato il riferimento chiave [*the controlling text*] per la trattazione poetica michelangiolesca del

tema della consuetudine: “Poiché dal traviamento della volontà nasce la libidine; quando si diventa schiavi di questa, nasce l’abitudine; non resistendo all’abitudine, nasce la necessità. [...] La nuova volontà sbocciata in me di consacrarmi a Te per puro amore, di cercare le mie gioie in Te, o Dio, unica fonte sicura di essa, non era ancora tanto robusta da vincere l’altra consolidata dal tempo”^[30].

Anche in questo caso, l’accesso di Michelangelo al testo agostiniano passa per la poesia di Petrarca e, in particolare, tramite il madrigale 131, nel quale – come fa notare Mussio – si trova una frase molto simile a quella già citata, poiché l’autore scrive: “c’un’or non vince l’uso di molt’anni”. La contrazione dell’anima nel proprio desiderio provoca il ritardo della conversione, che caratterizza tanto il testo di sant’Agostino quanto la poesia di Michelangelo. Sant’Agostino scrive: “Gli anni passavano ed io indugiavo a convertirmi al Signore, rimandando di giorno in giorno il mio vivere in Te e non rimandando la mia morte quotidiana in me stesso”^[31]; analogamente, nel sonetto 294, Michelangelo riconosce il suo “soperchio indugio”.

Abbiamo già incontrato il sostantivo *indugio* nell’episodio di Belacqua e, nella nostra analisi degli *Antenati*, se ne sono individuate la trasposizione pittorica e le ragioni concettuali. In alcune delle sue poesie Michelangelo, come sant’Agostino, sembra voler sottoporre la sua fiacca volontà a un’azione violenta da parte di Dio. Ho colto questo momento di passività nella posizione d’attesa della figura di “Marsia” del *Giudizio universale*. Nei due autoritratti – quello sotto le vesti di Marsia e quello sotto le vesti di Giuseppe – abbiamo a che fare con un’immagine penitenziale di sé: quello della volta denuncia la “tiepidezza” e il dubbio di un soggetto in preda al “conflitto agostiniano”; quello del *Giudizio universale* l’assenza assoluta di una volontà propria e la speranza di esser fatto “uscire di sé” dalla violenza dell’azione immeritata del Cristo, come accadde a san Paolo. Più che autoritratti, queste due straordinarie figure di sé si devono comprendere come esercizi d’alterazione dell’identità: quello del *Giudizio* giunge fino all’informe di una pelle svuotata e d’un volto quasi iriconoscibile, quello della volta fino all’identificazione con quell’“altro” per antonomasia che è l’“ebreo” per il cristiano.

Queste poesie sono più tarde della volta e, talora, anche posteriori al *Giudizio universale*. Tuttavia, sottovalutarne la portata significherebbe presupporre un cambiamento radicale della posizione di Michelangelo, un cambiamento di cui non abbiamo traccia alcuna. La mia analisi degli affreschi mostra invece la coerenza di un percorso caratterizzato da un pessimismo prima “savonaroliano” e poi “spirituale”. Rispetto a quello che si può comprendere dalla lettura delle *Rime* – cioè di una raccolta di liriche caratterizzate dalla dimensione dell’espressione del sé –, l’esercizio d’autorappresentazione svolto nei due affreschi ha uno statuto differente e una dimensione che definirei “storica” – nel senso agostiniano – collocabile precisamente al punto d’intersezione fra la condizione di un soggetto particolare e quella dell’umanità nella storia. Nella volta, Michelangelo associa la sua immagine a quella di coloro che vivono una “vita secondo la carne”, mentre nel *Giudizio universale* la colloca nella posizione che non accorda alcuna capacità d’elevazione alla volontà degli uomini^[32]. In queste due scelte, c’è un comune tratto di demistificazione che si potrebbe definire “realista”, se si decidesse di attribuire a tale termine “reale” il compito di esprimere ciò che resiste al desiderio di un mondo “ideale”.

Inquadrato nella prospettiva che abbiamo appena proposto, l’autoritratto di Michelangelo in veste di antenato acquista una verosimiglianza che va ben di là della somiglianza con altri ritratti. Dal punto di vista della “vita delle immagini”, la figura che gli è più vicina è quella di Giuseppe nelle Natività italiane, in quella di Giotto ad Assisi, per esempio.



Giotto, *Natività con i pastori*, 1308-10, affresco, Assisi, chiesa di San Francesco. Michelangelo Buonarroti, *Antenati di Cristo*, 1511-12, affresco, lunetta 6 nord, recante i nomi di Azor e Sadoch.

L'autoritratto condivide d'altronde un'"aria di famiglia" con il Giuseppe della lunetta eponima; come lui, è coperto da una lunga tunica gialla che lo avvolge, impedendogli o ritardando l'esecuzione di un'eventuale azione (*remissio in executione*, secondo le parole di san Tommaso)^[33]. Il "gesto inefficace" della donna che le sta accanto è un modo per sottolineare il ritardo proprio a Giuseppe e, per estensione, al cristiano "tiepido". Nonostante sia sempre pericoloso fidarsi della simbologia dei colori, l'associazione del ritratto a Giuseppe autorizza in questo caso ad interpretare il giallo come un segno di appartenenza all'era della Legge e, per estensione, alla condizione degli ebrei. Giuseppe, in effetti, è quasi sempre vestito di giallo; spesso appare imprigionato dalla sua tunica per segnalare l'effetto paralizzante del suo desiderio di continuare ad osservare la Legge. Ciò conferma, attraverso l'analisi del lavoro proprio delle immagini, ciò che ci ha fatto comprendere l'analisi svolta da Mussio sulle *Rime*, ovvero l'importanza attribuita da Michelangelo al concetto di abitudine ("vecchio uso", "tristo uso e folle", "triste usanza") per descrivere la sua condizione, espressa nell'"autoritratto" per analogia con l'attaccamento di Giuseppe alla Legge, che ritarda la sua conversione. Quest'ipotesi è confermata da un disegno attribuito a Baccio Bandinelli.

Si tratta di una copia della parte destra della lunetta che reca i nomi di "Ioseph" e di "Iacob", ove – secondo Redig de Campos – sotto i tratti di Giuseppe si riconosce un "ritratto satirico di Michelangelo"^[34]. Se si accetta la mia interpretazione della posizione degli *Antenati* negli affreschi della Sistina e la mia lettura della posizione della figura dell'artista in questo complesso, il disegno di Bandinelli si rivela, più che una satira, come la concisa espressione di una lucida comprensione delle sfide dell'esperienza di alterazione di sé sotto le spoglie di Giuseppe compiuta da Michelangelo. In altre parole, questo disegno suggerisce che l'autore aveva compreso almeno una parte delle ragioni per le quali l'artista, associandosi a Giuseppe, aveva condiviso con l'insieme degli *Antenati* la sua condizione di cristiano negligente.



Attribuito a Baccio Bandinelli, *Ritratto satirico di Michelangelo*, disegno, 24x15 cm, Collezione Oscar Zanetti.

- [1] Componimento n. 10, M. Buonarroti, *Rime*, di E.N. Girardi, Laterza, Bari 1960, p. 6. Il "manto" è da intendersi come il papa. Gli specialisti dibattono sulla datazione del componimento, 1512 per Girardi e 1496 per Bardeschi Ciulic.
- [2] A. Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, a cura di G. Nencioni, spes, Firenze 1998, p. 62.
- [3] Un panorama degli studi sui rapporti tra Michelangelo e Savonarola si trova in P. Barocchi, *Commento a G. Vasari, La vita di Michelangelo*, vol 4. pp. 2024-2038.
- [4] G. Spini, *Michelangelo politico e altri studi sul Rinascimento fiorentino*, Unicopli, Milano 1999.
- [5] E. Wind, *Sante Pagnini and Michelangelo. A Study for the Succession of Savonarola*, "Gazette des Beaux-Arts", 1944, t. II, pp. 10-13.
- [6] Ivi, p. 4.
- [7] F. Hartt, *Pagnini, Vigerio and the Sistine Ceiling: a Reply*, "The Art Bulletin", 33 (1995), pp. 262-273.
- [8] L. Polizzotto, *The Elect Nation: The Savonarola Movement in Florence 1494-1545*, Oxford University Press, Oxford 1994.
- [9] D. Weinstein, *Savonarola et Florence. Prophétie et patriotisme à la Renaissance*, Calmann-Lévy, Paris 1973, p. 190.
- [10] *Ibid.* L'autore rinvia a G. Savonarola, *Prediche italiane ai Fiorentini*, a cura di R. Palmarocchi, La Nuova Italia, Firenze 1933, vol. III, p. 196.
- [11] P. Venturelli, *Savonarola ovvero Mosè*, in T. Casadei (a cura di), *Esodo*, Fara Edizioni, Sant'Arcangelo di Romagna 1999, p. 196.
- [12] G. Savonarola, *Prediche sopra l'Esodo*, a cura di P.G. Ricci, Edizione nazionale delle opere di Girolamo Savonarola, Belardetti, Roma 1955, predica IV, p. 112.
- [13] G.C. Garfagnini, "Questa è la terra tua". *Savonarola e Firenze*, Sismel-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2000, pp. 191-204.
- [14] E. Wind, *Sante Pagnini and Michelangelo. A Study for the Succession of Savonarola* cit.
- [15] Questo rimpianto è un carattere condiviso tra la poesia di Michelangelo e quella dei *poeti piagnoni*, si veda G. Ponsiglione, *La lirica di Michelangelo e i poeti savonaroliani*, "Critica del testo", VI, 2, 2003, pp. 855-881; Id., *La poesia ai tempi della "tribulazione". Giovanni Nesi e i savonaroliani*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2012, pp. 94-169. Ringrazio Giorgio Fichera di avermi segnalato questi testi.
- [16] *Purgatorio*, IV, vv. 109 e sgg. Si veda G. Petrocchi, *L'attesa di Belacqua*,

- in Id., *Itinerari danteschi*, FrancoAngeli, Milano 1994, pp. 263-278.
- [17] *Purgatorio*, IV, vv. 103-108.
- [18] Una bibliografia aggiornata sul rapporto tra Michelangelo e Dante si trova nel catalogo dell'esposizione *Michelangelo e Dante*, a cura di C. Gizzi, Electa, Milano 1995; si veda anche B. Barnes, *Metaphorical Painting: Michelangelo, Dante and the Last Judgement*, "The Art Bulletin", 77, 1995, pp. 64-81.
- [19] P. Dreyer, *Presentazione e commenti ai disegni di Botticelli*, in *La Divina Commedia. Illustrazioni di Sandro Botticelli*, Le Lettere, Firenze 2008, pp. 27-40.
- [20] V. Russo, *Belacqua e il suo tipo*, «Modern Language Notes LMN», 102, 1, gennaio 1987, pp. 14-31.
- [21] Ivi, p. 14; traggio le citazioni di san Tommaso dal citato articolo di V. Russo.
- [22] Si veda F. Mancinelli, *Michelangelo at Work: The Painting of the Ceiling*, in A. Chastel, C. Pietrangeli, *The Sistine Chapel: Michelangelo Rediscovered*, Muller Blond & White, London 1986, p. 236; D. Redig de Campos, *Il pensieroso della Segnatura*, in *Michelangelo Buonarroti nel IV centenario del "Giudizio universale" (1541-1941)*. Studi e Saggi, Sansoni, Firenze 1942, pp. 205-219, riedito in Id., *Raffaello e Michelangelo. Studi di Storia dell'Arte*, Bardi, Roma 1966, pp. 83-98.
- [23] Si veda P. Ragionieri (a cura di), *Il volto di Michelangelo*, Mandragora, Firenze 2008.
- [24] L. Steinberg, *Michelangelo Last Judgement as Merciful Heresy*, "Art in America", novembre-dicembre 1975, p. 39.
- [25] P. Barolsky, *Michelangelo's Nose: A Myth and his Maker*, The Pennsylvania State University Press, University Park-London 1990.
- [26] L. Marin, "C'est moi que je peins...", *De la figurabilité du moi chez Montaigne*, in *L'écriture de soi. Ignace de Loyola, Montaigne, Stendhal, Roland Barthes*, a cura di P.A. Fabre et al., puf, Paris 1999, pp. 113-126.
- [27] T. Mussio, *The Augustinian Conflict in the Lyrics of Michelangelo: Michelangelo Reading Petrarch*, "Italica", 74, 3, 1997, p. 341. Il brano citato (Confessiones, VIII, 5) si è riportato nella traduzione italiana di Carlo Vitali: Sant'Agostino, *Le Confessioni*, Rizzoli, Milano 1989, p. 215.
- [28] Sonetto 168, vv. 4-8 (F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di S. Stroppa, Einaudi, Torino 2011, p. 298).
- [29] T. Mussio, *The Augustinian Conflict in the Lyrics of Michelangelo: Michelangelo Reading Petrarch*, cit., p. 345.

[30] Sant'Agostino, *Confessioni*, VIII, 5, p. 161, passaggio citato in T. Mussio, *The Augustinian Conflict in the Lyrics of Michelangelo: Michelangelo Reading Petrarch* cit., p. 345; trad. it. cit., p. 215.

[31] Sant'Agostino, *Confessioni*, VI, 9, p. 123; trad. it. cit., p. 171.

[32] G. Lettieri, *L'altro Agostino*, Morcelliana, Brescia 2001, pp. 15 e sgg., arriva alle stesse conclusioni.

[33] In questo personaggio Ettore Camesasca ha riconosciuto un ritratto più mentale che fisico dell'artista: si veda R. Salvini, *La Cappella Sistina in Vaticano*, Rizzoli, Milano 1974, p. 30, nota 10 e, nello stesso volume le *Appendici* di Camesasca, p. 221.

[34] D. Redig de Campos, *Un ritratto satirico di Michelangelo attribuito al Bandinelli*, "Rendiconti della pontificia Accademia romana di archeologia", XIX, 1942-1943, pp. 397-405, riedito in Id., *Raffaello e Michelangelo...*, cit., pp. 149-157. Il disegno fa parte della collezione di Oscar Zanetti (24,8 × 15,8 cm).

Sommario del volume

Nota all'edizione italiana e ringraziamenti

Introduzione

I. Fabbrica del corpo glorioso: il *Giudizio universale*

II. Il montaggio della storia nella Cappella Sistina

III. La vita secondo la carne

Epilogo. Aspettando Godot nella Cappella Sistina

English abstract

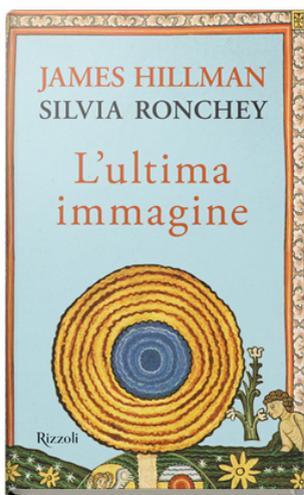
This article discusses an excerpt from the book *Ebrei e cristiani nella Cappella Sistina* by Giovanni Careri. Careri highlights the relationship between the Sistine frescoes and the literary sources which had influenced Michelangelo. An introductory Note to Careri's excerpt plays emphasis on his approach based on the anthropology of images, iconology, and structuralism. The focus is on two main aspects of the book: the issue of flesh and body and that of time.

keywords | Cappella Sistina; Iconology; Michelangelo Buonarroti.

L'ultima immagine

Presentazione del volume di James Hillman, Silvia Ronchey, Rizzoli, Milano 2021

a cura di Daniela Sacco



Per gentile concessione dell'Editore e della coautrice del volume, Engramma presenta, in questo numero dedicato al tema "Testo con figura", due estratti tratti da L'ultima immagine, dove Silvia Ronchey restituisce il dialogo sui mosaici di Ravenna intercorso con James Hillman a partire dal 2008 e chiusosi con la sua morte nel 2011. Pubblichiamo i primi due paragrafi della Introduzione di Silvia Ronchey e il capitolo Che cos'è un'immagine? (© 2021 James Hillman / Published by arrangement with Agenzia Santachiara)

dalla Introduzione al volume

Silvia Ronchey

Il punto sull'immagine

"Voglio che sia il mio ultimo libro, e voglio che esca dopo la mia morte".

James Hillman

Nel 2008 James Hillman ha un progetto: discutere in un libro le sue idee sull'immagine, presenti *in nuce* in più passati scritti, ma ancora prive di

una sintesi a suo avviso soddisfacente; ispirarsi, nel farlo, all'epifania delle immagini bizantine di Ravenna, che hanno illuminato i "secoli bui" del crollo dell'impero romano d'occidente, ma che Hillman non ha mai visto di persona; registrarne in diretta e *in loco* l'impatto immediato sulla sua psiche; dare all'intera agnizione la forma di un dialogo, destinato a "fare il punto sull'immagine"; e così "saldare l'ultimo conto sospeso con Jung", che proprio a Ravenna ha avuto la famosa visione di cui lungamente tratta nei suoi *Ricordi*.

Nel settembre di quell'anno Hillman organizza il viaggio in compagnia della moglie Margot, pittrice, cui lo accomuna una tenace militanza a favore della bellezza e dell'arte, e di una bizantinista, chi scrive, cui lo lega una consuetudine al dialogo già collaudata in due precedenti libri^[1]. Il programma è incontrare le immagini di Ravenna con occhio puro: una forzata *tabula rasa* che affranchi la visione dalla semplice erudizione, che la renda immemore dei dettagli storici e iconografici, indifferente a simbologie e dottrine religiose, alla ricerca di una percezione immediata, esclusivamente psicologica.

L'intero soggiorno a Ravenna, ogni impressione, commento, battuta, scambio, sono documentati in una registrazione ininterrotta. Come previsto da Hillman, a contatto con quelle immagini "nuove" e potenti le sue idee vanno snodandosi e sondandosi, contraddicendosi e capovolgendosi, per poi ridefinirsi, stabilizzarsi e precisarsi lungo le battute di un lungo dialogo. Esiste un precedente: i due primi libri sono nati più o meno allo stesso modo. Hillman si fida dunque del metodo. Ma in questo caso c'è un tema preciso, ed è dei più importanti: vuole che da questa pratica di anima e intelletto emerga e prenda forma una finale e chiara "teoria dell'immagine". Tutto va come previsto, salvo la vita. Ci si congeda, in quel settembre 2008, con l'intenzione di riprendere il lavoro dopo la prima sbobinatura. Ma nell'inverno successivo a Hillman viene diagnosticata una grave malattia. Passa i tre anni successivi a combatterla; senza successo.

Nell'ottobre 2011, una mail di Margot comunica il desiderio di Hillman di concludere il lavoro. "Voglio che sia il mio ultimo libro, e voglio che esca dopo la mia morte" dichiarerà. Nella casa di Thompson, Connecticut, le parole "alleviano il dolore come i cuscini" che gli vengono continuamente risistemati nel letto dal quale, come sa bene, non si rialzerà più, e che è

stato portato in salotto, al centro della casa, di fronte alla grande vetrata aperta sull'abbagliante autunno del New England. Su un tavolino, a disposizione di chi voglia leggerle, una raccolta di poesie giapponesi sulla morte scritte da monaci zen o da autori di haiku. "Una radiosa gradevole / giornata d'autunno per viaggiare / incontro alla morte".

Immerso nella bellezza delle radiose giornate d'autunno Hillman si fa rileggere e riassumere ripetutamente il materiale del 2008, cospicuo ma ancora magmatico e da elaborare; registra, con strenuo sforzo e implacabile lucidità, la parte conclusiva del dialogo; e affida a chi scrive un lascito in più sensi estremo, perseguito con fermezza e stoicismo e predestinato a vedere la luce, dopo un lungo e minuzioso lavoro di revisione e interpretazione, nel decimo anniversario del giorno in cui sulla sua esistenza terrena è calata l'ombra.

Il Crollo

È l'idea da cui voglio partire. Essere qui,
a Ravenna, nel momento della più acuta
fantasia di crollo del nostro tempo,
immaginandoci nel quinto secolo.

Ravenna è, per Hillman, un luogo della storia e della geografia della psiche. Per aprire l'anima all'introspezione e alla ricerca psicologica sull'immagine non è stata scelta a caso l'ultima capitale dell'impero romano d'occidente. La città di Galla Placidia, di Teodorico e di Giustiniano accosta il "buio" della caduta alla luce delle immagini che "gli esseri umani di allora hanno usato per contrastare l'ansia della fine in quel momento di gigantesca distruzione". Per una di quelle coincidenze, o sincronicità, che ricorrono nei momenti in cui l'anima si schiude, la visita a Ravenna e l'esplorazione delle immagini del mondo psichico in cui gli esseri umani hanno cercato salvezza nella congiuntura di quello che Hillman chiama, in italiano, "il crollo", si trova a essere, nel settembre 2008, contemporanea a un altro crollo, quello di Wall Street: al precipitare delle quotazioni delle borse mondiali, innescato dal fallimento di Lehman e che giorno dopo giorno si aggrava fino a mettere in pericolo la stabilità delle economie mondiali.

Se fin dal concetto iniziale del libro, quindi, Hillman sceglie Ravenna perché ha in mente un parallelismo tra la caduta del mondo antico, travolto dalla devastazione barbarica, e il crollo del mondo prossimo venturo, derivante dal suo modello economico e dalla distruzione ambientale che comporta, nel corso del mese il parallelo simbolico diventa inopinatamente attuale, quasi fattuale. E il pensiero che ne deriva, profetico.

L'ansia per la distruzione del pianeta è presente fin dall'inizio nella speculazione di Hillman, con decenni di anticipo rispetto alla percezione ormai universale della sua gravità, coincisa in parte con la pandemia da Covid-19, e al dilagare del paradigma verde nel vocabolario politico, finanziario, pubblicistico, pubblicitario. Un linguaggio di cui peraltro Hillman diffidava. Voleva attivare in noi un altro tipo di codice, più profondo: quello che si trasmette alla psiche grazie al lavoro sull'immagine. All'emergenza ecologica vedeva associata una distruzione di anima (e di immagine) che non poteva non trasmettersi alla psiche collettiva. L'accelerazione dei cambiamenti climatici, i conseguenti disastri ambientali e la crescente sofferenza di milioni di esseri viventi, l'estinzione di intere specie animali e vegetali, fanno ammalare sempre più gravemente, insieme al mondo, la sua anima: l'*anima mundi*, di cui l'anima umana è parte. Ed è alla patologia dell'anima del mondo che si è sempre rivolta la cura di Hillman.

È con una visione verde che questo libro si apre (e si chiude). Se la domanda iniziale è: che cosa possiamo imparare da quel momento, dal crollo dell'impero romano d'occidente, dall'arrivo dei barbari?, la risposta è, fin dall'inizio: possiamo imparare a usare la Grande Immagine Verde, il mondo naturale. Ma la Via Verde che Hillman profeticamente addita è anzitutto intrinseca alla psiche. Salvare il mondo dalla caduta è una fantasia (nel senso letterale greco, già junghiano, di *phantasia*, immagine interiore) che ognuno di noi, imparando a depurare la psiche dalle immagini devianti – mediatiche, pubblicitarie, consumistiche, propagandistiche – che pervadono il mondo contemporaneo, può attivare individualmente dentro di sé, e solo allora attuare collettivamente fuori di sé.

Nei mosaici bizantini di Ravenna Hillman trova, di quest'ipotesi, una conferma visiva, soggettiva quanto psicologicamente persuasiva. Il verde, in effetti dominante nell'iconografia di questi "secoli bui" d'occidente che

attingono all'oriente, lo colpisce come "una sacra visione che dà valore al mondo", che fluisce sotterranea per tutta la storia dell'umanità, ma che prorompe come immagine di salvezza futura nei momenti in cui la fantasia archetipica di tracollo domina la psiche. Soprattutto lo colpisce la ricorrente epifania, nelle absidi, di un "globo blu" stagliato nel verde: alla sua lettura psicologica appare emblema del *caelum*, che, in un capovolgimento *ab extra ad intra*, è in realtà l'immagine del globo terrestre; del suo prezioso, acquoso, azzurro mondo; e della nostra anima, quando incontra l'anima del mondo.

Che cos'è un'immagine? (Ravenna, settembre 2008, un caffè)

Silvia Ronchey e James Hillman



Silvia Ronchey | Che cos'è un'immagine?

James Hillman | Eccoci alla domanda fondamentale. Se capissimo cos'è un'immagine, ci libereremmo da ciò che oggi pensiamo siano le immagini. Che non sono immagini vere, intere: sono immagini fratturate, immagini vicarie, disperse, frantumate, come se ci trovassimo davanti a un mosaico scomposto. Abbiamo centinaia di tessere, nessuna delle quali è l'immagine. Tutte testimoniano l'esistenza di un'immagine dalla quale sono cadute. Tutte recano in sé la possibilità di essere in qualche modo messe insieme, come facevano i grandi mosaicisti. Come facevano? Come riuscivano a trarre da quelle centinaia di pezzetti di pietra un'unica *figura* [*in latino nel testo*], così imponente, commovente, bella, spirituale? Il fatto è che avevano dentro di sé un'immagine. Era l'immagine interiore che creava ciò che scorgiamo come entità visibile. Vorrei ricordare *en passant* che Michelangelo parla di questo quando usa il termine "immagine del cuor".

R | Stai citando una delle poesie di Michelangelo, che ricorre spesso nei tuoi libri, a partire dalla *Re-visione della psicologia*^[2]: "Amor, la tua beltà non è mortale: / nessun volto fra noi è che pareggi / l'immagine del cor, che 'nfiammi e reggi / con altro foco e muovi con altr'ale"^[3].

H | È un'immagine che è del cuore o che è nel cuore. Come se l'artista, nel fare un ritratto, nello scolpirlo, attingesse l'immagine dal cuore dell'individuo che stava rappresentando. Cosicché, diciamo, la faccia visibile, la sembianza che ne risultava, era in realtà il carattere o l'essenza dell'anima. Credo quindi che la vera immagine sia quella della forma interiore, della forma psichica, della forma dell'anima. Una forma che tenendo insieme le varie visibilità dà profondità al visibile, lo fa diventare visibilità dell'anima. Ed è qualcosa che abbiamo perso. Abbiamo confuso l'immagine con il visibile.

R | Con la parvenza: l'*eidolon*...

H | ... se vogliamo dirlo con Platone. Pensiamo alle immagini nella loro sola manifestazione materiale, come se coincidessero con la parvenza visibile, mentre la mente antica riusciva a vedere la *figura* [*in latino nel testo*] dietro le tessere del visibile. L'immaginazione degli antichi era connessa al cosmo. Riuscivano a leggerlo. A scorgere nel cielo figure invisibili all'occhio.

R | Nessuna immagine è immediata.

H | Immediata? Che cosa intendi?

R | Non mediata. Siamo noi a crederla immediata. È il concetto platonico

secondo cui l'immagine che percepiamo è in realtà una copia. L'icona – *eikon* (εἰκών), la parola più nobile usata nella lingua dei greci, Platone incluso, per designare appunto l'immagine –, che sia un mosaico o un'immagine sacra, non è nel disegno, non è nella sua percezione immediata.

H | Come diceva Plotino: “Se qualcuno disprezza le arti col pretesto che creano imitando la natura, bisogna rispondergli anzitutto che anche le cose della natura imitano qualcos'altro. Bisogna fargli capire bene, quindi, che l'opera dell'artista non è semplicemente imitare ciò che è visibile, ma è elevarsi fino alle ragioni ultime da cui la natura scaturisce”^[4].

R | L'immagine sta sempre dietro ed è fatta di un altro materiale.

H | Ed è appunto quella che Michelangelo chiama “immagine del cuor”.

R | E che già per Plotino, che hai appena citato, era un'immagine interiore. Nella *Re-visione della psicologia* parli infatti del “pensiero neoplatonico di Michelangelo”^[5] e sottolinei in lui l'influsso della tradizione platonica^[6]. Come dicevi, è l'immagine interiore a creare ciò che scorgiamo come entità visibile.

H | Per Plotino l'artefice di un'immagine nel crearla non deve “gettare lo sguardo su alcun modello sensibile, ma immaginare”.

R | Nel caso di una divinità, “immaginarla come sarebbe se acconsentisse ad apparire ai nostri occhi”^[7], e cioè secondo una verità interiore che è un riflesso dell'intelligibile, il quale è peraltro, in termini platonici, l'unica realtà.

H | Quindi occorre fare attenzione alle parole. Usare la parola immagine solo per quella che ho chiamato in latino *figura*, e contrapporla alla *facies*, alla faccia. Michelangelo non si limitava a riprodurre la faccia di qualcuno. Ne evocava l'immagine, ossia, per così dire, rappresentava l'essenza della persona.

R | E così facendo si riaccostava alla dottrina platonica e neoplatonica, da cui l'arte occidentale, nel suo accentuare e perfezionare il realismo naturalistico, si era già molto prima di Michelangelo allontanata, e che era stata invece portata alle estreme conseguenze a Bisanzio. Se guardiamo le icone bizantine vediamo, come si diceva prima, questa sorta di naïveté, un'immagine dall'apparenza molto elementare, che spesso da noi oggi viene percepita come un'arte meno avanzata, meno perfetta, per la semplicità del disegno, ma la cui imperfezione è voluta, perché...

H | ... perché ciò che importa veramente è ciò che sta dietro e che non è visibile. Non visibile attraverso gli occhi.

R | Il che richiede una grande disciplina. Ma è questo il retto sguardo con cui guardarla. Lo sguardo teorizzato dai teologi e dai filosofi bizantini, secondo cui l'immagine dev'essere una via per riattivare il contatto con la nostra anima, per attivare una diversa energia psichica.

H | Risvegliare un altro occhio per vederla. O per esserne visti.

Note

[1] *L'anima del mondo*, Rizzoli, Milano 1999, 2001². e *Il piacere di pensare*, Rizzoli, Milano 2001, 2004².

[2] Cfr. J. Hillman, *Re-visione della psicologia*, Adelphi, Milano 1983 [*Re-Visioning Psychology*, Harper & Row, New York 1975], pp. 54-58: "Immaginare col cuore si riferisce a un modo di percezione che non si arresta ai nomi e all'aspetto fisico, ma penetra fino a un'immagine interiore personalizzata, va, cioè, dal cuore al cuore. [...] Mentre il Rinascimento scientifico (Bacone e Galileo) insisteva sul primato della percezione sensoriale, l'immagine del cuor di Michelangelo intendeva dire che la percezione è subordinata all'immaginazione. Spingendosi all'interno e al di là di ciò che vede l'occhio, l'immaginazione giunge alla visione delle immagini primordiali". Per lo spunto fornito dal saggio di J. Gantner, *L'immagine del cuor*, «Eranos», 35, 1966, pp. 267-272, e un parallelo con il sufismo, dedotto da Corbin, cfr. *ivi*, n. 27. Sulla questione cfr. da ultimo J. Hillman, *From Types to Images*, a cura e con un'introduzione di K. Ottmann, Spring Publications, Thompson Conn. 2019, p. 56: "È la tua immagine che ti consegna alla mia immaginazione, l'immagine di te che hai nel cuore, come avrebbero detto Michelangelo, i neoplatonici, Henry Corbin. [...] Vederti come sei è un immaginare, come dice Lavater, la struttura, l'immagine divina in cui la tua essenza è formata." ("You are given to my imagination by your image, the image of you in your heart as Michelangelo, as Neoplatonism, as Henry Corbin would say. [...] To see you as you are is an imagination, as Lavater says, of structure, the divine image in which your essence is shaped."); sull'«immagine del cuor» e il suo significato cfr. anche *ivi*, p. 146; J. Hillman, *Psicologia archetipica*, "Enciclopedia del Novecento", 1981, p. 814, rist. in J. Hillman, *Psicologia archetipica*, Treccani Libri, Roma 2021, p. 61.

[3] Michelangelo, *Rime*, 49, in M. Buonarroti, *Rime*, Milano 1987, p. 93.

[4] Plotino, *Enneadi*, V, 8, 1. Il pensiero di Plotino è fondante in Hillman e ampiamente sviluppato nelle sue opere, a partire dalla conferenza (1973) su Plotino, Ficino e Vico precursori della psicologia archetipica (trad. it. in J. Hillman, *L'anima del mondo e il pensiero del cuore*, Adelphi, Milano 2002). Qui non solo il concetto di anima mundi, ma anche e soprattutto l'idea che la coscienza dipenda dall'immagine o dall'immaginazione ("quando funziona correttamente, fa da specchio [*Enneadi*, I, 4, 10; IV, 3, 29], cosicché attraverso di essa ha luogo la riflessione della coscienza") sono accostati alle analoghe intuizioni del pensiero di Jung: l'idea di psiche collettiva, ma soprattutto l'idea che «ogni processo psichico è un'immagine e un atto immaginativo senza cui non potrebbe esistere alcuna coscienza». Per Jung "l'essere psichico è, in verità, l'unica categoria dell'essere di cui abbiamo conoscenza diretta, giacché nulla può essere conosciuto se non appare come immagine psichica. [...] Se il mondo non assume la forma di un'immagine psichica, esso è praticamente non esistente". Idee e intuizioni junghiane che hanno

sviluppo autonomo nella psicologia archetipica hillmaniana e nella sua analisi dei processi immaginali del mito: cfr. J. Hillman, *Plotino, Ficino e Vico*, cit., pp. 22-26. Nell'Introduzione alla *Re-visione della psicologia* (cit., p. 17), Hillman scriverà: "Mio scopo in questo libro è l'elaborazione di una psicologia dell'anima che abbia come suo fondamento una psicologia dell'immagine. Ciò che propongo è [...] una psicologia che abbia il suo punto di partenza [...] nei processi dell'immaginazione"; e in *Psicologia archetipica* (cit., p. 92): "L'atto del "fare anima" consiste nell'immaginare". Sull'immagine artistica come specchio cfr. J. Hillman, *Re-visione della psicologia*, cit., pp. 53-54, in cui cita questo passo di Plotino: "Gli antichi saggi, che cercarono di ottenere la presenza degli esseri divini erigendo templi e statue, dimostrarono di aver ben visto nella natura del Tutto: intuirono che, pur se quest'anima è docile ovunque, è tanto più facile ottenerne la presenza là dove venga escogitato un ricettacolo acconcio, un luogo particolarmente atto a ricevere una qualche porzione o fase di essa, qualcosa che la riproduca o la rappresenti e che riesca, come uno specchio, ad afferrare un'immagine di essa". Sull'immagine artistica come tensione verso l'archetipo cfr. *ivi*, p. 197, dove Hillman si rifà al concetto plotiniano di "ritorno" (*epistrophe*, ἐπιστροφή), "l'idea che tutte le cose bramano ritornare agli originali archetipici di cui sono copie e da cui procedono". Cfr. da ultimo J. Hillman, *From Types to Images*, cit., p. 147, in cui si richiama il passo, affine a quello citato nel testo, di *Enneadi*, III, 8, 2: "Plotino afferma che ciò che gli artisti fanno non è diverso da ciò che fa la natura. Entrambi danno forma alla materia basandosi su un'immagine innata. Nel caso degli artefici, dev'esserci qualcosa racchiuso in loro, un'energia fattiva che non proviene da loro, eppure guida le loro mani in tutto il processo creati vo. [...] Quest'energia fattiva che alberga in loro [...] deve esistere nella natura non meno che nell'artista". ("Plotinus says that what artists do is no different from what nature does. Both shape their material according to an innate image. In the case of workers in such arts there must be something locked within themselves, an efficacy not going out from them and yet guiding their hands in all their creation. [...] This indwelling efficacy [...] must exist in Nature, no less than in the craftsman."); e *ivi*, p. 89: "Il contesto ultimo dell'immagine è l'anima mundi, l'anima del mondo" ("The ultimate context of an image is the anima mundi, the soul of the world"). Vd. anche J. Hillman, *Psicologia archetipica*, cit., p. 55 et al.

[5] J. Hillman, *Re-visione della psicologia*, cit., p. 57.

[6] *Ivi*, p. 54.

[7] Plotino, *Enneadi*, V, 8, 1. Cfr. G. Dagron, *Décrire et peindre. Essai sur le portrait iconique*, Gallimard, Paris 2007, p. 25, dove questo passo di Plotino è analizzato in rapporto alla dottrina dell'icona bizantina; vd. anche *ivi*, p. 244, n. 23.

English abstract

By kind permission of the publisher and co-author, this issue of "Engramma" devoted to "Text and Image" publishes two excerpts from Silvia Ronchey's *L'ultima immagine*. The volume reports Ronchey's dialogue with James Hillman on the mosaics in Ravenna. Started in 2008, the conversation ended in 2011, with Hillman's death. "Engramma" reproduces the first two paragraphs of Ronchey's introduction and the chapter "Che cos'è un'immagine?" [What is an image?].

keywords | James Hillman; Silvia Ronchey; Galla Placidia Mausoleum.



la rivista di **engramma**
giugno **2022**
192 • Testo con figura

Editoriale

Monica Centanni, Piermario Vescovo

Tre astrologi e la luna

Piermario Vescovo

Un nuovo documento su Altadona, madre di Giorgione

Francesca Bortolanza

Figura con testo

Monica Centanni

Un dragonesco Giorgio nella cattedrale della Recherche

Chiara Italiano

Jung, Polifilo e la Ninfa

Davide Susanetti

Ade e Barbablù. Una genealogia?

Nicola Giaccone

Dictator o tyrannus?

Orazio Licandro

Caterina / Ipazia. La Santa fantasma

Silvia Ronchey

Παῖδας ἐγὼ λόγους ἐγεννησάμην. Libri come figli

Francesco Monticini

Alessandra di Licofrone, una voce nel vento

Maria Grazia Ciani

**Una lettura iconologica e antropologica degli affreschi di Michelangelo
nella Cappella Sistina**

a cura di Filippo Perfetti

L'ultima immagine

a cura di Daniela Sacco