

la rivista di **en**gramma
dicembre **2022**

197

Angeli & altri pennuti

La Rivista di Engramma
197

La Rivista di
Engramma

197

dicembre 2022

Angeli & altri pennuti

a cura di Maria Bergamo, Delphine Lauritzen
e Massimo Stella

direttore

monica centanni

redazione

sara agnoletto, maddalena bassani,
asia benedetti, maria bergamo, elisa bizzotto,
emily verla bovino, giacomo calandra di roccolino,
olivia sara carli, concetta cataldo,
giacomo confortin, giorgiomaria cornelio,
silvia de laude, francesca romana dell'aglio,
simona dolari, emma filipponi, anna ghiraldini,
ilaria grippa, laura leuzzi, vittoria magnoler,
michela maguolo, ada naval,
alessandra pedersoli, marina pellanda,
filippo perfetti, 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

janie anderson, barbara baert, anna beltrametti,
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, victoria cirlot,
fernanda de maio, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, kurt w. forster, nadia fusini,
maurizio harari, fabrizio lollini, natalia mazour,
salvatore settis, elisabetta terragni, oliver taplin,
piermario vescovo, marina vicelja

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

197 dicembre 2022

www.engramma.it

sede legale

Engramma

Castello 6634 | 30122 Venezia

edizioni@engramma.it

redazione

Centro studi classicA luav

San Polo 2468 | 30125 Venezia

+39 041 257 14 61

©2023

edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-31494-96-0

ISBN digitale 978-88-31494-97-7

finito di stampare febbraio 2023

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.engramma.it/eOS/index.php?issue=197> 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 *Angeli & altri pennuti. Editoriale di Engramma 197*
Maria Bergamo, Delphine Lauritzen e Massimo Stella
- 13 *Comment le Quatrième Vivant (re)devient-il un ange ?*
Plasticité symbolique de l'anthropomorphisme
sur les mosaïques de Ravenne
Delphine Lauritzen
- 27 *Fabula angelica, l'ombelico del sacro*
Caccia, volo, ferimento, estasi e caduta tra Balzac e Apuleio:
Séraphîta e Metamorfofi, V, 22-25
Massimo Stella
- 51 *Putti e fiamme aggettivi dell'angelo*
O della libertà della forma nella regola del ruolo
dell'ornamento, nell'arte fiorentina del Quattrocento
Filippo Perfetti
- 71 *OYAI OYAI, il secondo grido dell'aquila*
Angeli apocalittici e demoni sconfitti nella iscrizione greca
(integrata) della Natività mistica di Botticelli
Monica Centanni e Paolo B. Cipolla
- 83 *Dove tu passi è Samarcanda*
Sull'Angelo come purificazione dello spazio
Tommaso Scarponi
- 95 *Sul parlare angelico, secondo Michel de Certeau*
Giorgiomaria Cornelio
- 105 *Aquile e tartarughe, dall'aneddoto sulla morte di Eschilo agli*
Adagia di Erasmo
Concetta Cataldo
- 133 *Immagini in volo*
Nachleben visiva della falconeria
Yannis Hadjinicolaou
- 161 *Angeli, ali e pennuti dal Theatrum mundi di Vettor Pisani*
Asia Benedetti
- 185 *Icaro, l'ascesa, la caduta*
The Suffering of Light di Alex Webb
Ilaria Grippa

- 195 *Ali di Massimo Scolari*
A proposito di Aliante 1991
a cura di Anna Ghiraldini e Chiara Velicogna
- 203 *Angeli e altri pennuti*
Una lettura della mostra Recycling Beauty a cura
di Salvatore Settis (novembre 2022 / febbraio 2023,
Milano, Fondazione Prada)
Filippo Perfetti
- 209 *Quando la storia canta*
Presentazione di The Venetian Bride. Bloodlines
and Blood Feuds in Venice and its Empire
di Patricia Fortini Brown, Oxford 2019
a cura di Maria Bergamo
- 213 *Alessandro, il cavaliere, il doge. Le placchette profane della*
Pala d'Oro di San Marco
A Presentation of the book by Maria Bergamo, published by
L'Erma di Bretschneider, collana Venetia / Venezia

Angeli & altri pennuti

Editoriale di Engramma 197

a cura di Maria Bergamo, Delphine Lauritzen, Massimo Stella



Il movimento sinuoso dell'ala di un uccello; la disposizione perfetta delle sue penne, funzionale alla fisiologica necessità del volo; lo splendore pittorico dei colori cangianti, *summa* di bellezza naturale e sovranaturale al tempo stesso. Alato, angelico, mistico, animale, ermetico, conturbante: lo spirito di questo numero di Engramma è contenuto tutto nell'immagine di copertina.

E il titolo ironico, d'altro canto, restituisce la scintilla da cui esso ha preso avvio: il felice incontro tra la ricerca 'angelologica' di Delphine Lauritzen e la 'caccia al falco' nell'iconografia imperiale di Maria Bergamo; Massimo Stella si è assunto poi l'onere di affondare lo sguardo nell'aspetto più perturbante e ambiguo dell'Essere alato.

Già a partire dal *Fedro* di Platone, infatti (per restare nei confini della nostra tradizione), l'ala non è soltanto un arto e uno strumento di locomozione: l'ala è in sé un organo autonomo, un *animal*, ovvero un'entità animata, è un'energia, è una *dynamis* del vivente, tanto che Platone, sulla base di una secolare sapienza pregressa, ne fa *tout court* il simbolo dell'anima. D'altra parte, l'angelo, erede del *daimon* pre-platonico e platonico e nondimeno degli uccelli aristofanei, occupa lo spazio intermedio tra l'umano e il divino rendendo l'invisibile immaginabile e dicibile in chiave fantasmatica. E il *phantasma* angelico, per converso, si

crystallizza, nel tempo, come sintesi tra l'antropomorfo e l'animale. E ancora, l'ala come l'occhio.

All'angelo e al rapace è data la visione, la contemplazione del sole e della *xvarnah*, oltre il velo della carne, ai confini del cerchio del *sacrum*: esseri ibridi, liminali, sospesi in volo tra la fissità dell'assoluto e il precipizio nel transeunte, solo a loro è concessa la possibilità di ascesa e caduta, passaggio e penetrazione continuo tra la dimensione fisica e la metafisica, tra il reale e il simbolico.

Ma, nonostante questa continua interrelazione semantica, nell'indicizzare il numero si è preferito seguire una rigida nomenclatura, quasi una tassonomia di *specie*: vi sono due sezioni, una più prettamente angelica, una più ornitologica.

I due articoli di Delphine Lauritzen, *Comment le Quatrième Vivant (re)devient-il un ange ? Plasticité symbolique de l'anthropomorphisme sur les mosaïques de Ravenne*, e di Massimo Stella, *Fabula angelica, l'ombelico del sacro. caccia, volo, ferimento, estasi e caduta tra Balzac e Apuleio: Séraphîta e Metamorfosi V 22-25*, in apertura del numero, sono in dialogo molto stretto tra di loro, puntando proprio l'accento – dal testo biblico all'età tardo-antica il primo, e sulla modernità matura nella scrittura di Balzac il secondo – sulla natura ibrida dell'essere angelico, tra antropomorfizzazione a animalizzazione.

Filippo Perfetti in *Putti e fiamme aggettivi dell'angelo, nell'arte fiorentina del Quattrocento*, ricerca la 'forma' dell'angelo tra l'ermetismo ficiniano, gli *spiritelli* di Donatello e i motivi ornamentali di scuola botticelliana. Sempre di un'opera del grande maestro fiorentino, la *Natività mistica*, si occupano Monica Centanni e Paolo Cipolla: l'integrazione della lacuna in caratteri greci apre un'interpretazione apocalittica e salvifica, che procede dal grido dell'aquila di *Apocalisse XII* al coro angelico sulla capanna del Dio incarnato – *OYAI OYAI*, il secondo grido dell'aquila. *Angeli apocalittici e demoni sconfitti nella iscrizione greca (integrata) della Natività mistica di Botticelli*. Gli articoli di Tommaso Scarponi, *Dove tu passi è Samarcanda. Sull'Angelo come purificazione dello spazio*, e di Giorgiomaria Cornelio, *Sul parlare angelico. Un'antologia da Fabula mistica di Michel De Certeau*, si concentrano invece su due versanti

complementari e interdipendenti in cui si articola la ‘questione angelica’ dal punto di vista squisitamente noetico e, forse meglio, meta-noetico: il versante linguistico-verbale-epifanico attraverso De Certeau, per un verso, e il versante ‘imaginale’, per l’altro, che torna a riflettere sullo spazio angelico come vuoto tra Corbin e Florenskij.

Concetta Cataldo, con l’intento di decifrare uno strano e fortunato aneddoto antico – la tradizione secondo la quale Eschilo sarebbe stato ucciso da una tartaruga piovuta dal cielo sulla sua testa calva – riesce a coniugare nozioni squisitamente etologiche a fonti classiche ed erudite in *Aquile e tartarughe, dall’aneddoto sulla morte di Eschilo agli Adagia di Erasmo*. L’uccello rapace, il falco, nel saggio di Yannis Hadjinicolaou sull’arte della falconeria, acquista un respiro teorico ispirato ai visual studies in *Immagini in volo. Nachleben iconica della falconeria, ove l’iconografia del re con il falcone posato sul braccio è accostata al concetto di Pathosformel warburghiana*.

In *Angeli, ali e pennuti dal Theatrum mundi di Vettor Pisani*, Asia Benedetti descrive i misteriosi e affascinanti pennuti del bestiario dell’artista, tra materia umana e sostanza alata, mentre Ilaria Grippa in *Icaro, l’ascesa, la caduta. The suffering of light di Alex Webb* restituisce a un noto scatto del fotografo Alex Webb la tragica e dolorosa profondità del celeberrimo mito.

Anna Ghiraldini e Chiara Velicogna, in *Ali di Massimo Scolari. A proposito di Aliante 1991*, presentano la ripubblicazione della relazione di progetto di Massimo Scolari, trasportandoci in un’altra dimensione: la scultura di Scolari, ora posta vicino alla sede didattica principale dell’Università Luav di Venezia, è il frutto di una “progettualità simbolica e insieme figurazione di sapere atto ad andare oltre – lavorando di peso, di equilibrio e di vento”.

Chiudono il numero tre recensioni: Filippo Perfetti, *Angeli e altri pennuti. Una lettura della mostra Recycling Beauty (Fondazione Prada, Milano novembre 2022/febbraio 2023)*, recensisce la mostra curata da Salvatore Settis riconnettendone il tema al numero di Engramma e richiamando l’attenzione sui Troni degli dèi esposti insieme per la prima volta; mentre Maria Bergamo, *The Venetian Bride. Bloodlines and Blood Feuds in Venice and its Empire*, ripercorre il romanzo-saggio di Patricia Fortini Brown che è una testimonianza di amore per Venezia e per la ricerca su Venezia.

Il portato sapienziale e mistico di matrice orientale legato all'immagine del potere imperiale precipita nella figura del falconiere che compare tra le "placchette profane" della Pala d'Oro in una *monografia di Maria Bergamo, presentata qui da Patricia Fortini Brown*.

Appendice semiseria e autoironica, tra paradiso celeste e paradiso terrestre. Numerologia del numero 197 di Engramma

Il numero 197 è un numero primo che rivela la sua natura angelica sotto vari rispetti. Innanzitutto è un numero composto da una trinità di numeri dispari: 1, 9, 7. Ciascuna di queste cifre è portatrice di un elemento simbolico che la ricollega al divino ma anche ai numeri angelici. Infatti, se l'1 è il numero assoluto, l'Uno del Neoplatonismo che confluisce sincreticamente nel Dio unico del Cristianesimo, ne *La gerarchia celeste* dello pseudo-Dionigi l'Areopagita - l'opera dell'inizio del VI sec. che può essere considerata il primo trattato di angelologia - il 9 corrisponde alle 3 triadi (3 x 3) di ordini di esseri celesti, in ordine discendente: i Serafini, Cherubini, Troni; le Dominazioni, Virtù, Potestà; i Principati, Arcangeli, Angeli. Nello stesso testo dello pseudo-Dionigi, 7 sono gli arcangeli (così leggiamo in vari passi della Bibbia: *Apoc. 8,2; Tb 12,15, et alibi*), dei quali i più noti sono Michele, Gabriele, Raffaele, Uriel ma non sono soli: nella tradizione bizantina troviamo anche i nomi di Barachiel, Geudiel, Selatiel, e nella Cabala i nomi di Chamuel, Haniel, Jophiel, Raguel, Remiel, Samael, Sariel, Zadkiel. Procedendo nell'esercizio numerologico si possono sommare progressivamente le cifre che compongono il numero 197: $1+9 = 10$, numero le cui cifre sommate tra di loro riportano a 1 ($1+0 = 1$); l'unità che così risulta sommata all'ultima cifra porta al numero 8 ($1+7 = 8$). Girato in orizzontale 8 è, nella scrittura della matematica, il simbolo dell'infinito: ∞ ; ma 8 pare essere anche un numero universalmente riconosciuto come fondante: il numero dell'unità cosmica nel Egitto Antico, è il numero che porta fortuna e prosperità nella cultura cinese; Shiva in India spesso è raffigurato con 8 braccia (2×4): secondo la tradizione ebraica, alla fine dei tempi il Messia entrerà per l'ottava porta di Gerusalemme; per l'Islam, 8 porte aprono sul Paradiso, come 8 anche sono gli angeli che sostengono il trono di Dio. Infine, per chiudere tornando sulla terra - nel piccolo paradiso terrestre che cerchiamo di coltivare - le 3 cifre del numero 197 segnalano che mancano soltanto 3 numeri per arrivare al traguardo del numero 200 di Engramma, in pubblicazione nel terzo mese dell'anno 2023.

English abstract

This issue of Engramma is divided into two sections: the first one focuses on the representation of the angel between anthropomorphism and zoomorphism; the second one retraces some significant scenarios in the symbolic history of the winged bestiary, with a special focus on the figures of the eagle and the falcon. The two articles by Delphine Lauritzen, *Comment le Quatrième Vivant (re)devient-il un ange ? Plasticité symbolique de l'anthropomorphisme sur les mosaïques de Ravenne*, and Massimo Stella, *Fabula angelica, l'ombelico del sacro tra Balzac e Apuleio*, which open the issue, are in close dialogue with each other, focusing precisely on the hybrid nature of angelic being, between anthropomorphism and animalisation. Filippo Perfetti in *Putti e fiamme aggettivi dell'angelo, nell'arte fiorentina del Quattrocento*, seeks the 'form' of the angel between Ficinian hermeticism, Donatello's "spirittelli" and the ornamental motifs of the Botticelli school. Monica Centanni and Paolo Cipolla in *OYAI OYAI, il secondo grido dell'aquila. Angeli apocalittici e demoni sconfitti nella iscrizione greca (integrata) della Natività mistica di Botticelli* study Sandro Botticelli's *Mystical Nativity*, and integrate the *lacuna* in the Greek inscription on the upper margin of the painting: the result is an apocalyptic re-interpretation of the scene which proceeds from the cry of the eagle in *The Book of Revelation XII "OYAI OYAI"*. The two articles by Tommaso Scarponi, *Dove tu passi è Samarcanda. Sull'Angelo come purificazione dello spazio*, and Giorgiomaria Cornelio, *Sul parlare angelico. Un'antologia da Fabula mistica di Michel De Certeau*, focus on the two complementary and interdependent features, namely the 'imaginal' (Scarponi) and the linguistic (Cornelio) ones, to which the 'angelic question' from a meta-noetic perspective is shaped. Concetta Cataldo, in her article *Aquile e tartarughe, dall'aneddoto sulla morte di Eschilo agli Adagia di Erasmo*, unravels one of the most bizarre mysteries of Antiquity – the death of Aeschylus in which both an eagle and a tortoise are involved – combining ethological notions with classical and erudite sources. The article by Yannis Hadjinicolaou *Immagini in volo. Nachleben iconica della falconeria* focuses on the art of falconry: the iconography of the king with the falcon resting on his arm is interpreted through the Warburgian lens of *Pathosformel*. Asia Benedetti, *Angeli, ali e pennuti dal Theatrum mundi di Vettor Pisani*, describes and reinterprets the mysterious and fascinating creatures of Vettor Pisani's winged bestiary, while Ilaria Grippa in her *Icaro, l'ascesa, la caduta. The Suffering of Light* di Alex Webb recalls the mythic and tragic background which underlies a famous shot by the renowned photographer. The essay by Anna Ghiraldini and Chiara Velicogna *Ali di Massimo Scolari. A proposito di Aliante 1991*, transports us to another dimension: Massimo Scolari's sculpture, now placed near the headquarters of the IUAV University of Architecture in Venice, is the fruit of "symbolic design as well as figuration of knowledge capable of going beyond visibility - playing with weight, balance and wind". Three reviews close the issue: Filippo Perfetti, *Angeli e altri pennuti. Una lettura della mostra Recycling Beauty (Fondazione Prada, Milano novembre 2022/febbraio 2023)*, analyses the famous Thrones of Gods reconstructed in the exhibition curated by Salvatore Settis. Maria Bergamo reviews the novel-essay by Patricia Fortini Brown, *The Venetian Bride. Bloodlines and Blood Feuds in Venice and its Empire*. Finally, Patricia Fortini Brown presents the book *Alessandro, il cavaliere, il doge. Le placchette profane della Pala d'Oro di San Marco* by Maria Bergamo, in which the image of the Mystic Falconer emerges in the representation of imperial power transferred from Byzantium to Venice.

keywords | Angels; Wing; Anthropomorphism; Zoomorphism; Falcon; Falconry; Eagle; Metamorphosis; Hybrid; Messenger; Monster; Witchcraft; Shamanism.

Comment le Quatrième Vivant (re)devient-il un ange ?

Plasticité symbolique de l'anthropomorphisme sur les mosaïques de Ravenne

Delphine Lauritzen

L'homme n'est ni ange ni bête, et le malheur veut que qui veut faire l'ange
fait la bête.

Blaise Pascal, *Pensées*, XXXI, 23

Des quatre Vivants (ζῴα) de la vision d'Ézéchiél (Ez 1, 4-13 ; 10, 14-15 ; 10, 20-22) repris dans l'*Apocalypse de Jean* (Ap 4, 6-8), trois revêtent une forme animale : taureau, aigle, lion. Le quatrième est quant à lui représenté sous une apparence humaine. L'ordinal par lequel nous le désignons ici n'est pas représentatif de son ordre d'apparition dans le narratif biblique, ordre qui diffère d'ailleurs dans les différents passages concernés. Ce choix vise, d'une part, à éviter une confusion avec un être qui serait premier-créé (un Premier Vivant) et, de l'autre, à se poser la question du statut ontologique spécifique à accorder au Vivant-Homme. Le problème tel que nous l'envisageons est celui de l'image symbolique relative à la perspective, cruciale pour l'iconographie chrétienne car liée à l'Incarnation, de la représentation anthropomorphique du divin. À propos d'un corpus spécifique – les mosaïques de Ravenne des Ve-VIe siècles, mises en regard du texte contemporain qu'est *La Hiérarchie céleste* du Pseudo-Denys l'Aréopagite –, nous nous demanderons en quoi la symbolique de l'Homme diffère visuellement de celle d'un ange, et vice versa.

Préséance de l'image anthropomorphique

Dans la Septante, le tétramorphe est décrit par Ézéchiél en ces termes (Ez 1, 4-13) :

4 καὶ εἶδον καὶ ἰδοῦ πνεῦμα ἔξαΐρον ἤρχετο ἀπὸ βορρᾶ, καὶ νεφέλη μεγάλη ἐν αὐτῷ, καὶ φέγγος κύκλω αὐτοῦ καὶ πῦρ ἔξαστράπτων, καὶ ἐν τῷ μέσῳ

αὐτοῦ ὡς ὄρασις ἠλέκτρου ἐν μέσῳ τοῦ πυρός καὶ φέγγος ἐν αὐτῷ. 5 καὶ ἐν τῷ μέσῳ ὡς ὁμοίωμα τεσσάρων ζώων· καὶ αὕτη ἡ ὄρασις αὐτῶν· ὁμοίωμα ἀνθρώπου ἐπ’ αὐτοῖς, 6 καὶ τέσσαρα πρόσωπα τῷ ἐνί, καὶ τέσσαρες πτέρυγες τῷ ἐνί. 7 καὶ τὰ σκέλη αὐτῶν ὀρθά, καὶ πτερωτοὶ οἱ πόδες αὐτῶν, καὶ σπινθῆρες ὡς ἐξαστράπτων χαλκός, καὶ ἐλαφραὶ αἱ πτέρυγες αὐτῶν. 8 καὶ χεὶρ ἀνθρώπου ὑποκάτωθεν τῶν πτερύγων αὐτῶν ἐπὶ τὰ τέσσαρα μέρη αὐτῶν· καὶ τὰ πρόσωπα αὐτῶν τῶν τεσσάρων 9 οὐκ ἐπεστρέφοντο ἐν τῷ βαδίζειν αὐτά, ἕκαστον κατέναντι τοῦ προσώπου αὐτῶν ἐπορεύοντο. 10 καὶ ὁμοίωσις τῶν προσώπων αὐτῶν· πρόσωπον ἀνθρώπου καὶ πρόσωπον λέοντος ἐκ δεξιῶν τοῖς τέσσαρσιν καὶ πρόσωπον μόσχου ἐξ ἀριστερῶν τοῖς τέσσαρσιν καὶ πρόσωπον ἀετοῦ τοῖς τέσσαρσιν. 11 καὶ αἱ πτέρυγες αὐτῶν ἐκτεταμέναι ἄνωθεν τοῖς τέσσαρσιν, ἐκάτερψ δύο συνεζευγμέναι πρὸς ἀλλήλας, καὶ δύο ἐπεκάλυπτον ἐπάνω τοῦ σώματος αὐτῶν. 12 καὶ ἐκάτερον κατὰ πρόσωπον αὐτοῦ ἐπορεύετο· οὗ ἂν ἦν τὸ πνεῦμα πορευόμενον, ἐπορεύοντο καὶ οὐκ ἐπέστρεφον. 13 καὶ ἐν μέσῳ τῶν ζώων ὄρασις ὡς ἀνθρώκων πυρός καιομένων, ὡς ὄψις λαμπάδων συστρεφομένων ἀνά μέσον τῶν ζώων καὶ φέγγος τοῦ πυρός, καὶ ἐκ τοῦ πυρός ἐξεπορεύετο ἀστραπή (éd. Rahlfs).

Je regardai : un vent de tempête venait du nord, une grande nuée et un feu fulgurant et, autour, une clarté ; en son milieu, comme un étincellement de vermeil au milieu du feu. 5 En son milieu, *la ressemblance de quatre êtres vivants* ; tel était leur aspect : *ils ressemblaient à des hommes*. 6 Chacun avait quatre visages et chacun d’eux quatre ailes. 7 Leurs jambes étaient droites ; leurs pieds : comme les sabots d’un veau, scintillants comme étincelle l’airain poli. 8 Des mains d’homme, sous leurs ailes, étaient tournées dans les quatre directions, ainsi que leurs visages et leurs ailes, à tous les quatre ; 9 leurs ailes se joignaient l’une à l’autre. Ils n’avançaient pas de biais, mais chacun devant soi. 10 *Leurs visages ressemblaient à un visage d’homme* ; tous les quatre avaient, à droite une face de lion, à gauche une face de taureau, et tous les quatre avaient une face d’aigle : 11 c’était leurs faces. Quant à leurs ailes, déployées vers le haut, deux se rejoignaient l’une l’autre et deux couvraient leur corps. 12 Chacun avançait droit devant soi ; ils allaient dans la direction où l’esprit le voulait. Ils n’avançaient pas de biais. 13 *Ils ressemblaient à des êtres vivants*. Leur aspect était celui de brandons enflammés ; c’était comme une vision de torches ; entre les vivants c’était comme un va-et-vient ; et puis il y avait la clarté du feu, et sortant du feu, des éclairs (trad. TOB).

Le trait le plus frappant qui ressort de la description de ces êtres célestes est, outre leur hybridité manifeste, la prééminence qui semble accordée à l'aspect anthropomorphique sur leur caractère zoomorphique, pourtant significatif. La vision s'exprime ici sur le mode de la comparaison, seul mode adéquat pour tenter de rendre compte, en des termes compréhensibles par l'intelligence humaine dans sa limitation, de l'indicible de la révélation divine. Les quatre créatures sont semblables à des êtres vivants, c'est-à-dire animés (ὡς ὁμοίωμα τεσσάρων ζώων). La traduction que l'on trouve quelquefois en " animaux " est impropre, puisqu'elle ne rend compte à travers le sens spécifique de ce terme que de trois des quatre composantes qui sont ici distinguées. D'emblée, le texte précise que l'aspect général de ces créatures est anthropomorphique, puisqu'elles présentent littéralement " la semblance de l'homme " (ὁμοίωμα ἀνθρώπου ἐπ' αὐτοῖς). Elles sont en effet dotées de jambes qui leur permettent la station verticale et de mains, dissimulées sous leurs ailes. Ce dernier trait, éminemment zoomorphique, vient contrebalancer l'apparence générale d'une forme humaine et désigne les Vivants comme des monstres, au sens d'une combinaison d'éléments disparates pourtant intimement mêlés. L'autre ressemblance avec des réalités terrestres est la forme que prennent leur visage (καὶ ὁμοίωσις τῶν προσώπων αὐτῶν). Le seul fait d'avoir un visage signe la principale caractéristique permettant d'identifier les Vivants comme ayant à voir avec une constitution anthropomorphique. De plus, le texte précise que c'est une face humaine qui se remarque en premier (πρόσωπον ἀνθρώπου). Lui sont accolées trois autres faces et l'on reconnaît à sa droite une gueule de lion, à sa gauche un mufle de taureau et, probablement au-dessus du visage d'homme même si la position n'est pas explicitement précisée, un bec d'aigle.

Au début du VI^e siècle byzantin, l'auteur qui écrit sous le nom de Denys l'Aréopagite compose un texte pouvant être qualifié de premier traité d'angéologie, avec pour titre *La hiérarchie céleste* (parmi une bibliographie abondante, voir sur la notion de hiérarchie Roques 1983 et Vlad 2021 ; pour la relation entre le néoplatonicien Proclus et le père de l'église qu'est le Pseudo-Denys, Klitenic Wear – Dillon 2007). Il prend ainsi en compte les représentations animales des entités divines (Ps-Dion, CH 336c-337a) :

Ἄλλ' ἐπειδὴ ταῦτα κατὰ δύναμιν ἡμῖν ἀρκούντως εἰρήσθαι νομίζω, μετιτέον ἐπὶ τὴν ἱερὰν ἀνάπτυσιν τῆς τῶν οὐρανίων νοῶν *ἱεροτύπου θηρομορφίας*. Καὶ τὴν μὲν *λέοντος* μορφὴν ἐμφαίνειν οἰητέον τὸ ἡγεμονικὸν καὶ ῥωμαλέον καὶ ἀδάμαστον καὶ τὸ πρὸς τὴν κρυφίότητα τῆς ἀφθέγμονος θεαρχίας ὅση δύναμις ἀφομοιωτικὸν τῆ τῶν νοερῶν ἰχνῶν περικαλύψει καὶ τῆ μυστικῶς ἀνεκπομπεύτῳ περιστολῆ τῆς κατὰ θεῖαν ἔλλαμψιν ἐπ' αὐτὴν ἀνατακτικῆς πορείας, τὴν δὲ τοῦ *βοῦς* τὸ ἰσχυρὸν καὶ ἀκμαῖον καὶ τοὺς νοεροὺς ἀῶλακας ἀνευρῶνον εἰς ὑποδοχὴν τῶν οὐρανίων καὶ γονιμοποιῶν ὄμβρων, καὶ τὰ κέρατα τὸ φρουρητικὸν καὶ ἀκράτητον, τὴν δὲ τοῦ *ἀετοῦ* τὸ βασιλικὸν καὶ ὑψίφορον καὶ ταχυπετῆς καὶ τὸ πρὸς τὴν δυναμοποιὸν τροφὴν ὄξυ καὶ νῆφον καὶ ἐντρεχῆς καὶ εὐμήχανον καὶ τὸ πρὸς τὴν ἄφθονον καὶ πολύφωτον ἀκτῖνα τῆς θεαρχικῆς ἡλιοβολίας *ἐν ταῖς τῶν ὀπτικῶν δυνάμεων εἰρώστοις ἀνατάσσειν ἀνεμποδίστως κατ' εὐθὺ καὶ ἀκλινῶς θεωρητικόν* (éd. Heil – Ritter).

Mais comme j'ai, me semble-t-il, dans la mesure de mes moyens, suffisamment parlé de ces choses, il faut passer à l'exégèse sacrée des *figures de bêtes sauvages* qui symbolisent saintement les esprits célestes. En ce qui concerne la forme du *lion*, on doit penser qu'elle manifeste ce qu'ils ont de dominateur, de puissant, d'indomptable, la façon dont ils imitent, autant qu'ils peuvent, le secret de l'ineffable Théarchie en dissimulant les traces de leur intellection et en enveloppant mystérieusement et sans arrogance cette ascension vers la Théarchie que leur permet une divine illumination, – la forme du *bœuf*, qu'ils sont puissants, dans la force de l'âge, qu'ils ouvrent des sillons intellectuels pour recevoir les pluies célestes et fécondantes, et les cornes leur invincible vertu protectrice, – celle de l'*aigle* leur caractère royal, leur force ascensionnelle, avec quelle célérité, quelle promptitude, quelle vigilance, quelle vitesse, quelle ingéniosité ils saisissent la nourriture qui les fortifie, et comment, *dans une vigoureuse tension de leurs facultés visuelles, ils contemplent, librement, droitement et sans décliner*, le rayon sans envie et multi-lumineux qui émane du Soleil théarchique (trad. de Gandillac).

Il apparaît ici clairement que le Pseudo-Denys considère les figures animales comme des représentations possibles des esprits célestes (τῶν οὐρανίων νοῶν). L'expression employée est dense et complexe, avec deux termes composés (*ἱεροτύπου θηρομορφίας*) : la forme de la bête (θήρ) au sens générique d'animal a un caractère divin en ce qu'elle est une image d'un certain type pour représenter les réalités supérieures. S'ensuit une

exégèse sur le mode symbolique des caractéristiques du lion, du taureau et de l'aigle. Ce dernier revêt un intérêt particulier dans la perspective qui est la nôtre. Le théologien insiste en effet sur le fait que le rapace est capable de regarder le Soleil en face sans ciller. Or il s'agit là aussi d'une caractéristique angélique, puisque au moins les rangs supérieurs des anges peuvent regarder, si ce n'est Dieu lui-même dans toute sa splendeur, du moins les orbes lumineux qui en émanent.

Pseudo-Denys souligne la pertinence accrue des images anthropomorphiques (Ps-Dion, CH 329c-d) :

Ἀλλὰ καὶ ἀνθρωπομόρφους αὐτοὺς ἀναγράφουσι (οἱ θεόσοφοι) διὰ τὸ νοερὸν καὶ τὸ πρὸς τὸ ἄναντες ἔχειν τὰς ὀπτικὰς δυνάμεις καὶ τὸ τοῦ σχήματος εὐθὺ καὶ ὄρθιον καὶ τὸ κατὰ φύσιν ἀρχικὸν καὶ ἡγεμονικὸν καὶ τὸ κατ' αἴσθησιν μὲν ἐλάχιστον ὡς πρὸς τὰς λοιπὰς τῶν ἀλόγων ζώων δυνάμεις, κρατητικὸν δὲ πάντων τῆ τοῦ νοῦ κατὰ περιουσίαν δυνάμει καὶ τῆ κατὰ λογικὴν ἐπιστήμην ἐπικρατεία καὶ κατὰ τὸ φύσει τῆς ψυχῆς ἀδούλωτον καὶ ἀκράτητον (éd. Heil – Ritter).

Mais ils (les connaisseurs des choses divines) leur attribuent aussi des *formes humaines*, utilisant ces propriétés de l'homme que sont l'intellection, l'orientation vers le haut des *puissances visuelles*, le caractère rectilinéaire et régulier de la stature, le fait qu'il lui convient naturellement de commander et de dominer, *qu'encore qu'il soit le dernier dans le domaine sensoriel, comme pour toutes les facultés qui appartiennent aux vivants privés de raison*, il les surpasse tous cependant par la puissance supérieure de son esprit, par l'excellence que lui donne le savoir rationnel et parce que la nature de son âme fait de lui un être libre et sans maître (trad. de Gandillac).

Le terme " anthropomorphique " lui-même se trouve dans le texte (ἀνθρωπομόρφους). La verticalité du corps humain qui se tend vers le haut reflète sa capacité à appréhender, davantage que les animaux qui évoluent sur la terre, la sphère du divin. Le thème de la potentialité visuelle, déjà évoqué à propos de l'aigle, est à nouveau mentionné ici. L'homme est celui qui lève les yeux vers le ciel et acquiert par là-même la hauteur de vue qui le distingue. Alors même qu'il est le dernier pour la classification dans le domaine sensoriel (αἴσθησις), il surpasse pourtant les autres êtres vivants grâce à son intellect (νοῦς). La différence est

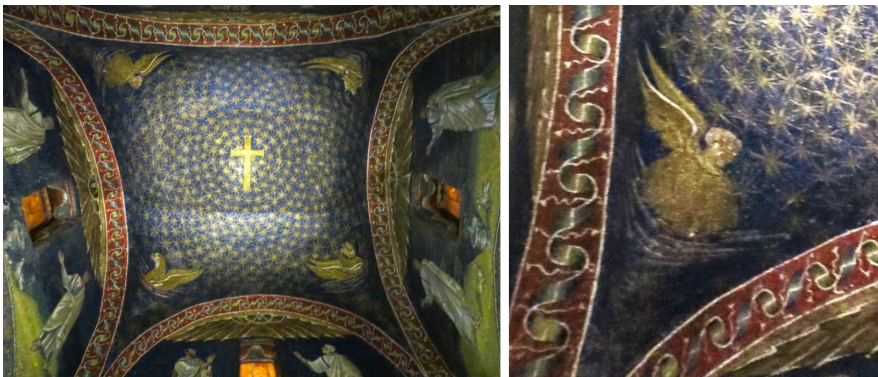
clairement posée avec les animaux, privés de raison et donc *a-logoi* (πρὸς τὰς λοιπὰς τῶν ἀλόγων ζώων).

Les ailes, créatrices du symbolique

Un trait commun aux quatre composés du tétramorphe est que chacun est muni d'ailes. Ces dernières sont la marque visuelle de l'appartenance des créatures célestes à un espace de l'entre-deux, entre terre et ciel. Elles sont le symbole du passage d'une dimension à une autre. Or la présence systématique des ailes n'apparaît que progressivement dans l'élaboration de l'image angélique (Berefelt 1968, Martin 2001, Jastrzębowska 2009-2010). À l'époque où écrit le Pseudo-Denys, cette solution iconographique est généralisée. À son tour, l'auteur interprète les ailes dans le sens de l'élévation vers les hauteurs divines (Ps-Dion, *CH* 332c-d) :

Τὸ γὰρ πτερόν ἐμφαίνει τὴν ἀναγωγικὴν ὀξύτητα καὶ τὸ οὐράνιον καὶ τὸ πρὸς τὸ ἄναντες ὁδοποιητικὸν καὶ τὸ παντὸς χαμαιζήλου διὰ τὸ ἀνώφορον ἐξηρημένον, ἡ δὲ τῶν πτερῶν ἐλαφρία τὸ κατὰ μηδὲν πρόσγειον, ἀλλ' ὅλον ἀμιγῶς καὶ ἀβαρῶς ἐπὶ τὸ ὑψηλὸν ἀναγόμενον (éd. Heil – Ritter).

L'aile, en effet, symbolise la promptitude à s'élever, le céleste, ce qui ouvre accès vers le haut et, par l'ascension, le dépassement de toute bassesse – que la légèreté des ailes indique qu'elles n'ont aucun penchant terrestre mais s'élèvent en toute pureté et sans poids vers les sommets (trad. de Gandillac).



1 | Ravenna, Mausolée de Galla Placidia, Ve ½ s., voûte centrale et détail (photographie de Delphine Lauritzen, 2015).

Sur la voûte centrale de l'édifice dit mausolée de Galla Placidia à Ravenne (Dresken-Weiland 2016, 15-59), le tétramorphe est séparé en quatre figures distinctes. Réparties aux quatre écoinçons, chacune sort à mi-corps de nuées suggérées par des traits horizontaux superposés. Elles se tiennent dans l'espace céleste et sont faite de la même monochromie d'or que la croix centrale et les cercles concentriques d'étoiles qui couvrent le fond de la voûte. Visuellement, l'Homme semble un ange, puisqu'il est représenté sous la forme d'un humain auquel l'artiste a ajusté des ailes. Seule la présence des trois animaux permet de lui donner sa signification particulière. Le caractère symbolique à attribuer au Lion et au Taureau est signalé par la présence d'ailes. Quant à l'Aigle, le fait que cet animal soit déjà doté d'ailes rend superflu leur ajout. Selon le même mécanisme que pour l'Homme, l'interprétation à donner au symbole de l'aigle tient à son appartenance à la composition qui réunit les quatre figures. La charge symbolique des ailes agit donc différemment selon les cas : en tant qu'oiseau, l'aigle porte en lui-même le signifiant de l'élévation vers le divin ; les deux quadrupèdes sont, eux, élevés au rang d'images surdéterminées ; quant à l'homme, il est transcendé en ange (sur les relations entre les anges et les oiseaux, voir Lauritzen 2021, 237-240). Aucune des quatre figures ne porte de nimbe.

Du tétramorphe aux quatre évangélistes

À Ravenne, on ne trouve pas représentée l'image du tétramorphe en tant que transcription visuelle de la vision d'Ézéchiel, associé au trône de Dieu (sur l'iconographie de la *Majestas Domini* à cette date et aux époques postérieures en Égypte, voir Rochard 2021). On assiste en fait à un transfert métaphorique. Les quatre éléments du Tétramorphe sont divisés et deviennent des figures autonomes. Chacune symbolise l'un des quatre évangélistes. Cette interprétation qui consiste à associer aux quatre Vivants les quatre évangélistes remonte au II^e siècle. Irénée de Lyon envisage en effet un seul Évangile sous quatre formes diverses (Iren., *Adv. Haer.* III, 11, 8). Sur cette association Vivants-évangélistes, voir pour la perspective des pères de l'église Paciorek 2001 ; sur la tradition iconographique, Leclercq 1922. À partir d'Origène, la correspondance se fait entre le Vivant-Homme et Matthieu, le Vivant-Lion et Marc, le Vivant-Taureau et Luc, enfin le Vivant-Aigle et Jean.



2a | Ravenna, Basilique de Sant' Apollinare in Classe, AD 549, arc au-dessus de l'abside (photographie de Delphine Lauritzen, 2011).

2b | Détail, CC BY-SA 3.0 (photographie de Roger Culos, 2015).

Le registre supérieur du mur s'élevant au-dessus de l'abside de la basilique Sant' Apollinare in Classe (Dresken-Weiland 2016, 255-281) présente une composition linéaire en bandeau. De part et d'autre du médaillon central où s'inscrit le Christ en buste, les figures sont disposées par deux, tournées vers le milieu selon une symétrie axiale : l'Aigle et l'Homme à gauche, le Lion et le Taureau à droite. Les figures, nimbées, sortent à mi-corps de nuées multicolores. Chacune tient un livre qu'elle présente en signe d'offrande au Seigneur. Par contraste avec les figures du mausolée de Galla Placidia, cet attribut les désigne de manière évidente comme les symboles des quatre évangélistes. Comme le texte initial d'Ézéchiel le donnait à entendre, l'impression d'ensemble qui résulte de cette posture est que les figures animales sont anthropomorphisées. L'Aigle tient le livre dans ses serres, le Lion et le Taureau entre leurs membres antérieurs, ce au prix de quelques contorsions afin d'adapter la pose à la morphologie respective de chacun de ces animaux. L'Homme, logiquement, est le seul à avoir une position correcte puisqu'adaptée à sa nature. La différence de taille avec les animaux est qu'il est habillé. Les pans de sa tunique couvrent ses mains afin que le livre ne soit pas souillé par le contact de sa peau nue. Le nimbe et les ailes mis à part, l'Homme ressemble par son habit aux deux humains (les prophètes Élie et Moïse) figurés dans le cul-de-four de l'abside. Il se distingue en revanche des deux archanges, Michel et Gabriel, représentés en costume d'apparat de part et d'autre de l'abside.

Structure du décor

Dans la composition qui orne la voûte centrale de la chapelle archiépiscopale de Ravenne (Dresken-Weiland 2016, 283-295), aujourd'hui musée, sont combinées deux séries de quatre figures. Dans les intervalles définis par les quatre anges qui, debout, portent à bout de bras au-dessus de leur tête le médaillon central marqué du chrisme prennent place les symboles des quatre évangélistes. Leur iconographie est similaire à celle observée à Sant' Apollinare in Classe. On peut toutefois remarquer que, du moins dans l'état actuel de la mosaïque, le Lion et le Taureau ne semblent pas nimbés, alors que l'Homme et l'Aigle le sont. La chose frappante est la juxtaposition des trois figures de type angélique. Alors que sa posture – tenant le livre – et le voisinage des trois animaux identifie clairement le personnage central comme l'Homme symbole de Matthieu, son aspect en tout point identique à celui des deux porteurs qui l'entourent de part et d'autre tend à le faire prendre pour un ange. Comme ces derniers, il est nimbé ; même coiffure aux boucles blondes bien ordonnées, retenues par un diadème ; le visage est jeune, dépourvu de barbe ; les ailes sont de même grandeur et couleur ; enfin, l'habit, une longue tunique blanche et un grand manteau blanc drapé, est exactement semblable.



3 | Ravenne, Chapelle épiscopale, musée archéologique, AD 495 (photographie de Delphine Lauritzen, 2011).

Le Pseudo-Denys revient sur cette caractéristique intrinsèquement liée à la forme humaine qu'est l'habillement (Ps-Dion, *CH* 333a) :

Τὴν μὲν γὰρ φανήν ἐσθῆτα καὶ τὴν πυρώδη σημαίνειν οἶομαι τὸ θεοειδὲς κατὰ τὴν πυρὸς εἰκόνα καὶ τὸ φωτιστικὸν διὰ τὰς ἐν οὐρανῷ λήξεις, ὅπου τὸ φῶς καὶ τὸ καθόλου νοητῶς ἐλλάμπον ἢ νοερῶς ἐλλαμπόμενον, τὴν δὲ ἱερατικὴν τὸ πρὸς τὰ θεῖα καὶ μυστικὰ θεάματα προσαγωγικὸν καὶ τὸ τῆς ὅλης ζωῆς ἀφιερωμένον (éd. Heil – Ritter).

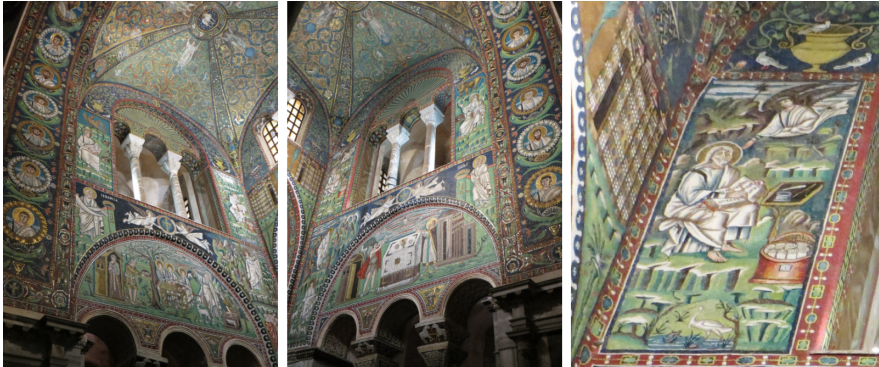
Car la robe lumineuse et incandescente signifie, je crois, la déformité que figure le feu et le pouvoir illuminant lié à la résidence qui leur est échue dans le ciel, lieu de la lumière et de sa diffusion pleinement intelligible ou de sa réception pleinement intelligente, – la robe pontificale, qu'ils s'approchent des réalités divines et des spectacles secrets et y consacrent leur vie entière (trad. de Gandillac).

Ces trois personnages anthropomorphiques situés côte à côte brisent la régularité de l'alternance entre une forme humaine – un ange – et une forme animale existant dans les trois autres quartiers. Ce groupe de trois images angéliques dont une assimilée crée un déséquilibre. La balance penche en faveur d'un surplus d'humanité puisque l'on se retrouve finalement avec cinq représentations anthropomorphiques pour seulement trois zoomorphiques. La confusion entre le Vivant-évangéliste et la figure de l'ange se fait précisément sur ce point crucial qu'ils ont tous deux une apparence humaine. Seule la fonction exprimée par la posture et la place dans la structure d'ensemble diffèrent : d'un côté les porteurs de la sphère céleste, de l'autre l'offrande du livre à cette même entité suprême. Mais l'impression que l'on a bien affaire à un être de même nature est indéniablement confortée par cette ressemblance dans la représentation.

Fluidité iconographique

Notre parcours à travers les différentes propositions offertes par les mosaïques de Ravenne culmine avec la représentation des quatre évangélistes dans la basilique San Vitale (Dresken-Weiland 2016, 213-253). Sur le mur de gauche de la chapelle absidiale sont représentés en sens horaire les images de Saint Jean (Aigle) et de Saint Luc (Taureau) et, sur le mur de droite, Saint Matthieu (Homme) et Saint Marc (Lion). Chaque évangéliste occupe un tableau de grandes dimensions situé dans le registre supérieur de part et d'autre de l'ouverture trilobée, au-dessus de la lunette décorée, sur le mur de gauche avec la scène des trois visiteurs d'Abraham à Mamré et sur le mur de droite, de la table de sacrifice où

officiant Abel et Melchisédech. La représentation est dédoublée entre la figure de l'évangéliste lui-même et son symbole placé au-dessus de lui. Il est à noter que les évangélistes sont nimbés mais non les trois animaux correspondants, alors qu'au contraire ce qui ne devrait être que la figure de l'Homme porte en réalité un nimbe qui le parangonne à un ange. De même, le Taureau et le Lion ne sont pas ailés, alors que l'Homme l'est.



4 | Ravenna, Basilique de San Vitale, AD 547, chapelle absidiale, a. et b. murs latéraux ; c. détail du mur de droite (photographies de Delphine Lauritzen, 2015).

Comme sur la voûte de la chapelle épiscopale, la proximité du Vivant-Homme symbole de l'évangéliste Matthieu avec d'autres figures angéliques – par exemple la paire d'anges affrontés en vol autour du médaillon contenant la croix, situés sous les deux colonnes et qui font la transition entre les registres inférieur et supérieur – ne fait que confirmer la similarité iconographique qui existe entre eux : mêmes ailes, même nimbe, même coiffure, même visage imberbe, même habits longs et blancs. Surtout, c'est l'interaction entre l'homme et l'ange qui donne à ce dernier son sens ontologique d'*angelos* (ἄγγελος), de messager. Contrairement aux panneaux des autres évangélistes, il n'y a pas ici un redoublement de la figure humaine par son symbole animal. Matthieu est figuré comme dialoguant, non pas avec un avatar de lui-même, mais bien avec une entité qui lui transmet un message divin, celui-là même qu'il couche sur le papier.

Le glissement métaphorique qui s'est effectué à travers l'iconographie se trouve donc achevé. Le Vivant-Homme s'est subsumé en ange, précisément parce que ce dernier ne saurait être qu'anthropomorphique, à

l'imitation de Jésus-Christ, du Dieu ayant choisi de se faire être humain.
L'ange de Matthieu à San Vitale n'est ainsi que l'un des premiers exemples
d'une formule visuelle promise à la postérité.



5 | Rembrandt, *Saint Matthieu et l'Ange*, 1661, Paris, Musée du Louvre (photographie de Michel Urtado, 2012).

Références bibliographiques

Sources

Bible

Septuaginta, éd. Alfred Rahlfs, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, [1935] 1979.
La Bible. Traduction œcuménique de la Bible, Alliance biblique universelle, Éditions du Cerf, Paris 1988.

Iren., *Adv. Haer.*

Irénée de Lyon. Contre les hérésies, Livre III, tome 2, éd. critique et traduction A. Rousseau, L. Doutreleau, Les éditions du Cerf, Sources chrétiennes 211, Paris 2002.

Ps-Dion., *CH*

Pseudo-Dionysius Areopagita, *De coelesti hierarchia*

Corpus Dionysiacum, II : *Pseudo-Dionysius Areopagita. De coelesti hierarchia, de ecclesiastica hierarchia, de mystica theologia, epistulae*, éd. critique G. Heil – A.M. Ritter, De Gruyter, Patristische Texte und Studien 36, 7-59. Berlin 1991.

Denys l'Aréopagite. La hiérarchie céleste, intr. R. Roques, éd. critique G. Heil, trad. et notes M. de Gandillac, Les éditions du Cerf, Sources chrétiennes 58, Paris 1985,.

Études

Berefelt 1968

G. Berefelt, *A Study on the Winged Angel. The Origin of a Motif*, Stockholm 1968.

Dresken-Weiland 2016

J. Dresken-Weiland, *Die frühchristlichen Mosaiken von Ravenna: Bild und Bedeutung*, Regensburg-Milano 2016.

Jastrzębowska 2009-2010

E. Jastrzębowska, *New Testament Angels in Early Christian Art: Origin and Sources*, "Światowit" VIII (49), 153-164.

Klitenic Wear, Dillon 2007

S. Klitenic Wear, J. Dillon, *Dionysius the Areopagite and the Neoplatonist Tradition. Despoiling the Hellenes*, Ashgate 2007.

Lauritzen 2021

D. Lauritzen, *Des amours et des anges dans l'art de l'Antiquité tardive*, in Ead. (éd.), *Inventer les anges de l'Antiquité à Byzance : conception, représentation, perception*, Paris 2021, 207-240.

Leclercq 1922

H. Leclercq, *Évangélistes (symboles des)*, in *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie (DACL)*, V, Paris, 845-852.

Martin 2001

T. Martin, *The Development of Winged Angels in Early Christian Art*, "Espacio, Tiempo y Forma. Historia del Arte" XIV, 11-29.

Paciorek 2001

P. Paciorek, *Les diverses interprétations patristiques des quatre Vivants d'Ézéchiel 1, 10 et de l'Apocalypse 4, 6-7 jusqu'au XII^e siècle*, "Augustiniana" LI, 1, 151-218.

Rochard 2021

H. Rochard, *Le trône divin et les quatre Vivants dans la peinture égyptienne (VI^e-XIII^e siècle)*, in D. Lauritzen (éd.), *Inventer les anges de l'Antiquité à Byzance : conception, représentation, perception*, Paris 2021, 435-457.

Roques 1983

R. Roques, *L'univers dionysien. Structure hiérarchique du monde selon le Pseudo-Denys*, Paris 1983.

Vlad 2021

M. Vlad, *Dionysius' concept of Hierarchy*, in D. Lauritzen (éd.), *Inventer les anges de l'Antiquité à Byzance : conception, représentation, perception*, Paris 2021, 189-203.

English abstract

This essay focuses on an iconographic corpus of the churches of Ravenna and their mosaics dating Vth-VIth c. CE as well as on a contemporary text, *The Celestial Hierarchy* by Pseudo-Dionysius the Areopagite. It studies how the Man-Living Creature found in Ezekiel's vision and in the Apocalypse used as the symbol of Matthew the Evangelist comes (back) to be an angel. Representation transforms according to the anthropomorphic angle which is key to Christian art.

keywords / Man-Living Creature; Angel; mosaic; Ravenna; Matthew the Evangelist; symbolic transfer.

Fabula angelica, l'ombelico del sacro

Caccia, volo, fermento, estasi e caduta tra Balzac e Apuleio: Séraphîta e Metamorfosi, V, 22-25

Massimo Stella

Mon but était de rendre la Bête si humaine, si sympathique, si supérieure aux hommes que sa transformation en Prince Charmant soit pour la Belle une déception terrible et l'oblige en quelque sorte au mariage de raison et à un avenir que résume la dernière phrase des contes de fées: "Et ils eurent beaucoup d'enfants".

Jean Cocteau

La Bestia, l'Uomo, l'Angelo, la Strega. Sciarada d'immagini intorno a un'incognita

GRODNINSKY (*sur la porte du café*). Il y avait une fois un vieux bélier qui se dressa sur les deux pieds de derrière pour mieux se faire entendre, en disant au milieu d'un des plus anciens troupeaux de moutons connus, ces belles paroles, devenues la tradition sacrée de ces pauvres bêtes: "Mes frères, voyez quelle est la grandeur de nos destinées? N'avons-nous pas le plus bel avenir parmi les quadrupèdes, car enfin, nous allons faire partie de l'homme, et nous devenons ainsi d'*immortelles intelligences*! Sûrs de ne pas mourir, paissions donc avec courage, faisons-nous promptement gras, afin d'entrer plus vite dans la sphère de la lumière humaine où tout est joie et bonheur, où nous serons récompensés selon nos mérites". Ce bélier passe encore pour un mouton divin chez les brebis dont la laine est sur vos épaules. Si ce mouton n'est qu'une bête, il faut que l'homme renonce au plus joli *dada* de son écurie philosophique. (*Les martyrs ignorés*: Balzac [1837] 1966, 427-428) (c.vo mio).

GRODNINSKY (*sulla porta del caffè*). C'era una volta un vecchio ariete che, drizzatosi sulle due zampe posteriori per farsi sentire meglio, disse queste belle parole a una delle più antiche greggi di pecore. E le sue parole divennero tradizione sacra per queste povere bestie: "Fratelli miei, non

vedete la grandezza del nostro destino? Non è forse il nostro futuro il più bello che dei quadrupedi possano avere? Perché noi finiremo per diventare parte dell'uomo e quindi *intelligenze immortali!* Sicuri di non morire, pascoliamo con coraggio, ingrassiamo rapidamente, per entrare più rapidamente nella sfera della luce umana dove tutto è gioia e felicità, dove i nostri meriti saranno ricompensati". Questo ariete è tuttora considerato divino tra quelle pecore la cui lana sta sulle vostre spalle. Se invece questo ariete non è che una bestia, bisogna che l'uomo rinunci al più bel cavalluccio della sua scuderia filosofica. (C.vo mio).

Questo enigmatico apologo chiude la scena dialogata dei *Martyrs ignorés*, breve prosa che Balzac pubblica nel 1837, tra le *Études philosophiques* (vol. XII), con il sottotitolo *Fragment du Phédon d'aujourd'hui*. È quasi un indovinello destinato a restare chiuso nel suo ermetismo, se non lo riconducessimo a un passo specifico di *Séraphîta* che di poco precede i *Martyrs ignorés*. Quale senso attribuire all'aspirazione dell'ariete, che, bramoso di fondersi con l'uomo sotto forma di vello oppure di nutrimento, intende diventare *immortelle intelligence*? Perché, poi, l'uomo viene chiamato dall'animale *immortelle intelligence*? E perché, infine, le parole della bestia dovrebbero essere "il più bel cavalluccio (*dada*) della scuderia filosofica" umana?

Les martyrs ignorés sono un dialogo sullo spirituale – di qui il sottotitolo "Fedone contemporaneo": lo spirituale vi è inteso come regno delle energie invisibili che agiscono nel mondo e sul mondo, nell'uomo e sull'uomo. Energia tra tutte le energie, il pensiero. Nei *Martyrs ignorés* il pensiero è concepito come ruminazione emotivo-memoriale e come proiezione desiderativa, come movimento meditativo e immaginativo, in grado di produrre fenomeni ed eventi fisici. Il Freud del *Perturbante* chiamerebbe questa visione *onnipotenza dei pensieri* (la formula fu coniata da uno dei suoi più celebri pazienti ovvero l'uomo dei topi): è l'idea, perfettamente animistica (e dunque magica), che il pensiero abbia la capacità di realizzarsi nel momento stesso in cui è pensato. Per i lettori del Balzac esoterico tale refflusso dell'ancestrale attraverso la cosiddetta 'tradizione segreta' è un fatto evidente. Riconoscibilissimi frammenti di rappresentazioni animistiche e di figurazioni sciamaniche innervano le pagine balzachiane delle novelle e dei romanzi metafisico-teosofici: *Séraphîta*, che è tra questi, ne è un esempio eccellente. L'angelologia di

ispirazione swedenborghiana che innerva la scrittura di *Séraphîta* è, in realtà, soltanto un mascheramento attraverso il quale Balzac rievoca esperienze dell'estasi ben più radicali di quelle dell'occultismo cristianeggiante moderno, alla Swedenborg o alla Saint-Martin. E tuttavia sarebbe riduttivo – come ha giustamente suggerito Giampiero Moretti – vedere in *Séraphîta* “la traccia residuale di un passato antichissimo che si avvia a spegnersi per sempre e di cui l'arte trattiene una sorta di ultima parvenza”, perché Balzac, in questa sua opera così eccentrica, rimette semmai in gioco un orizzonte ognora possibile (Moretti 2012, 125-126). Ma di ciò diremo più oltre.

Ora vorrei piuttosto richiamare l'attenzione su un luogo di *Séraphîta* che è per noi di grande interesse. Tra le ultime parole pronunciate da *Séraphîta*, appena prima dell'assunzione celeste e definitiva metamorfosi in serafino, ascoltiamo questa sua descrizione della Rassegnazione, vera e propria personificazione della più alta facoltà di cui le nature spirituali siano dotate:

Plus forte que l'amour, plus vive que l'espérance, plus grande que la foi, elle est *l'adorable fille* qui, couchée sur la terre, y garde un moment la palme conquise en laissant une empreinte de ses pieds blancs et purs; et quand elle n'est plus, les hommes accourent en foule et disent : “- Voyez!” Dieu l'y maintient comme *une figure aux pieds de laquelle rampent les Formes et les Espèces de l'Animalité* pour reconnaître leur chemin. Elle secoue, par moments, la lumière que ses cheveux exhalent, et l'on voit; elle parle, et l'on entend, et tous se disent: – Miracle! Souvent elle triomphe au nom de Dieu; les hommes épouvantés la renient, et la mettent à mort; elle dépose son glaive, et sourit au bûcher après avoir sauvé les peuples. Combien d'Ange pardonnés sont passés du martyr au ciel! Sinaï, Golgotha ne sont pas ici ou là; *l'Ange est crucifié dans tous les lieux*, dans toutes les sphères (*Séraphîta*: Balzac [1835] 1966, 371) (c.vo mio).

Più forte dell'amore, più viva della speranza, più grande della fede, essa [la Rassegnazione] è *l'adorabile fanciulla* che, distesa sulla terra, vi conserva per un momento la palma conquistata, lasciando un'impronta dei suoi piedi bianchi e puri; e quando non è più, gli uomini accorrono in massa e dicono: – Guardate! Dio ve la mantiene [sulla terra, *n.d.t.*] come *una figura ai cui piedi strisciano le Forme e le Specie dell'Animalità per riconoscere il proprio*

cammino. A tratti essa scuote la luce che le sue chiome spandono e la si vede; ella parla, e la si ode, e tutti dicono tra sé: – Miracolo! Spesso ella trionfa nel nome di Dio; gli uomini spaventati la rinnegano e *la mettono a morte; essa depone la spada e sorride al rogo* dopo aver salvato i popoli. Quanti Angeli perdonati sono passati dal martirio al cielo! Il Sinai, il Golgota non sono qui o là; *l'Angelo viene crocifisso in tutti i luoghi*, in tutte le sfere. (C.vo mio).

L'immagine allegorica della Rassegnazione è una proiezione, un *avatar*, se vogliamo, della stessa Séraphîta: sotto le spoglie della Rassegnazione, Séraphîta si autorappresenta nella triplice veste di *figura ai cui piedi strisciano le Forme e le Specie dell'Animalità*; nonché di *adorabile fanciulla* – variante di *Belle Dame* o *Belladonna* o *Bonne Dame*, tutte denominazioni della *Saga* – che *sorride al rogo*; e, infine, di *angelo crocifisso in tutti i luoghi*. Se la “fanciulla adorabile che sorride al rogo” altri non è se non la strega-maga, la “figura ai cui piedi strisciano le Forme e le Specie dell'Animalità” è la Signora della Vita ovvero la Dea Vergine/Madre Signora degli Animali (Burkert [1972] 1981, 70-72; Burkert [1979] 1987, 157-196). E che, tra la strega-maga e la divina Signora degli Animali esista un fortissimo legame nella tradizione, dall'antichità alla modernità, è cosa ben nota (Ginzburg 1966, 48-50; Ginzburg 1989, 65-98).



1 | Artemide *Potnia Theron*, Vaso François (dettaglio dell'ansa), VI secolo a.C., Museo Archeologico nazionale di Firenze.

La *mater animalium* e la strega-maga si sovrappongono poi, nella visionaria divagazione di Séraphîta, all'angelo ridescritto come figura sacrificale, cristica o forse meglio anti-cristica perché cristo-mimetica. Vertiginoso e disorientante il gioco balzachiano: l'animalità e la natura, nel segno del femminile e del magico, si intrecciano alla soprannaturalità angelica. Ma, tutt'al contrario, non incarna forse l'angelo cristiano, almeno nella sua immagine canonica, lo scarto incolmabile dello spirituale dal naturale-animale? Che operazione sta qui compiendo Balzac? Si tratta forse di una animalizzazione o ri-animalizzazione dell'angelo? E che relazione c'è, se c'è, tra l'animale e lo

spirituale? E perché infine l'animalità è strutturalmente filtrata attraverso il prisma del femminile?

L'ariete dell'apologo che chiude *Les martyrs ignorés* anela, dicevamo poco sopra, a fondersi con l'umano definito *intelligence immortelle*. Il ricorso al termine *intelligence* è sintomatico e rivelatore. *Intelligence* è parola tecnica del lessico teologico e cosmologico medievale, recuperata in seguito, nella modernità matura, dalla teosofia: è la nominazione filosofica (ed esoterica) dell'angelo, inteso come sostanza separata dalla materia ovvero come spirito (se prescindiamo dalla terminologia dell'aristotelismo tomistico). L'uomo visto dall'ariete è dunque *angelo*, entità spirituale immortale: nutrire l'uomo-angelo con le proprie carni o ricoprirlo con la propria lana è la via, dichiaratamente *sacrificale*, attraverso cui la bestia si "india". In altre parole ancora, l'animale si identifica con l'umano trasposto nel campo dell'immateriale e dell'invisibile: vedremo più oltre che la favola dell'ariete riserva, al proposito, un'ulteriore sorpresa. In *Séraphîta*, d'altra parte, la fanciulla-angelo descrive se stessa come figura divina cui tutte le forme e le specie dell'Animalità guardano per trovare il proprio cammino: medesima prospettiva dei *Martyrs ignorés* ma in senso inverso, perché là il locutore è la bestia, e qui, invece, la donna. Perché questa sostituzione o, se preferiamo, questa intercambiabilità simmetrica della *persona loquens*? Il narratore dell'apologo, Grodninsky, chiudeva il suo breve racconto con un fulmen in clausola: *Si ce mouton n'est qu'une bête, il faut que l'homme renonce au plus joli dada de son écurie philosophique*. Il gioco linguistico su *dada* è assai sintomatico. *Dada* indica sì, nel *nursery language*, il cavallo (da qui la metafora "scuderia filosofica"), ma vuol altresì dire "cavalluccio" nel senso di "passatempo, intrattenimento preferito" (si pensi all'inglese *hobby-horse*) e quindi di "giocattolo prediletto".

L'immagine dell'animale che, adorante, si prostra davanti all'uomo innalzato a entità angelica sarebbe dunque uno dei giocattoli ovvero dei *dispositivi* più rappresentativi e tipici del pensiero filosofico; pensiero filosofico che, a sua volta, sarebbe il modo in cui l'uomo distanzia se stesso dalla natura impossessandosene con il linguaggio e facendo opera di auto-trascendenza ovvero, in ultima analisi, eleggendo se stesso a *ombelico del sacro* – sicché "pensiero filosofico" è qui un modo dissimulato di dire "pensiero religioso". Lo spazio intermedio (insieme distintivo e congiuntivo) tra l'uomo e l'animale, costituisce – sembra dirci

Balzac – il terreno di gioco e la frontiera su cui viene conteso qualcosa di fondamentale che l'angelo per un verso rivela e per l'altro vela, se non dissimula, o addirittura rimuove: la creazione della sacralità. Questo trasparire o riapparire dell'animalità nel campo auratico dell'angelo-uomo riapre l'orizzonte, come vedremo, su scenari immemoriali.

Antropomorfismo angelico: Séraphîta e la finzione dell'Umano

La scrittura di *Séraphîta* è ripiegata su un grande equivoco voluto programmaticamente dallo stesso Balzac; equivoco che consiste nella aperta ed enfaticizzata professione di swedenborghismo. Non si tratterà di un cattura-sguardo? Non sarà una strategia per convogliare l'attenzione del lettore e dell'interprete sulla teosofia di Swedenborg e soprattutto sulla sua angelologia mentre qualcosa d'altro, qualcosa di non immediatamente visibile e di sapientemente celato, avviene sulla scena del racconto? Séraphîta/Séraphîtüs – nominata/o al femminile o al maschile a seconda dalla prospettiva in cui la/lo si percepisce – è uno swedenborghiano "spirito angelico", cioè un *esprit angélique*, di passaggio su questa terra e in attesa di essere definitivamente assunta/o in cielo come serafino. Gli spiriti angelici – spiega il pastore Becker a Wilfrid – sono esseri umani dotati di superpoteri spirituali: creature tutte interiorità, viventi una vita tutta sovrasensibile fatta non d'altro che di estasi meditativa. La loro essenza è costituita da un *quantum* di potentissima energia in evoluzione e in trasformazione ovvero in costante perfezionamento e raffinamento, finché tale energia, giunta al suo stadio metamorfico ultimo, rompe l'involucro del corpo umano e così si ricongiunge all'infinito dove diventa compiutamente angelo, perfetto Serafino, puro spirito scevro da ogni costrizione materiale e psichica. Ma l'energia di cui stiamo parlando è pur sempre intrinsecamente umana: non esiste Angelo che non sia stato prima uomo sulla terra, sicché la terra è il "vivaio", la *pépinière*, del cielo – il pastore Becker richiama l'attenzione di Wilfrid su questo punto specifico dell'angelologia di Swedenborg. Lo "spirito angelico" in transizione verso la forma definitiva di angelo è dunque figura che risulta da un evidente processo di *antropomorfizzazione*. La domanda – che, come si vede, ripropone il problema posto dall'apologo dell'ariete – è allora: intorno a che cosa verte l'antropomorfizzazione? Qual è l'oggetto dell'umanizzazione? E come agisce l'umanizzazione su tale oggetto? Chiedersi ciò significa, com'è evidente, non dare per scontato che cosa sia l'umano ovvero *non cadere nell'illusione dell'auto-riconoscimento*.

L'angelico e l'umano, proprio perché congiunti e sovrapposti, si mettono reciprocamente a distanza straniandosi a vicenda: e, tra i due poli, quello più straniato è evidentemente l'umano, perché se i tratti esteriori dell'uomo sono trasferiti sull'angelo a dargli un volto ovvero un'apparenza visivamente figurabile, che resta poi di umano all'uomo al di là di una riproducibile esteriorità?

L'aspetto di Séraphîta/Séraphîtüs, così come ce la/lo descrive la voce narrante nel I capitolo, è quello di un ragazzo di diciassette anni dalle forme esili e fragili di fanciulla (per Wilfrid, infatti, Séraphîtüs è piuttosto Séraphîta perché la/lo percepisce al femminile, mentre per Minna avviene esattamente l'opposto), dalla pelle bianca al di là di ogni immaginazione, dai boccoli aurei sospesi nell'aria come fossero sollevati da un soffio perennemente spirante, dallo sguardo d'oro che zampilla fiamme rivaleggiando con il fuoco del sole, dalle labbra rosse che campeggiano in quel biancore di neve e ghiaccio ove si rispecchia il deserto dell'assiderato paesaggio norvegese rappreso dal gelo eccezionale dell'inverno tra il 1799 e il 1800... ma, soprattutto, il suo corpo è fatto di una materia diafana o è piuttosto un involucro iridescente che lascia trasparire il fluido, il pneuma igneo interiore. Lo si direbbe un corpo-lampada, un vaso d'alabastro illuminato (Balzac [1835] 1966, 331). Ebbene, si tratta di una descrizione virtuosa e forse non priva di *attrait*, ma che nulla aggiunge, se non splendide variazioni di *décor*, all'immagine degli angeli dipinti, ad esempio, da un Simone Martini o da un Beato Angelico. Se vogliamo cogliere qualcosa che oltrepassi il pittorico antropomorfismo dobbiamo compiere una operazione diversa dal semplice 'vedere con gli occhi'.

Ostentando, di fronte ai nostri occhi, l'immagine sensibile di Séraphîta/Séraphîtüs, Balzac ce ne nasconde per altro verso l'immagine immaginabile, quella, cioè, che possiamo figurarci soltanto nella mente e a partire dalla pura parola (Cacciari 1986). Quando dico 'parola', intendo il grande discorso sull'ordine dell'universo pronunciato da Séraphîta/Séraphîtüs di fronte agli attoniti Wilfrid e Minna e al dubbioso pastore Becker (Balzac [1835] 1966, 354-364). Si tratta di un discorso costruito, appunto, a partire da icone mentali che rappresentano, sotto forma di oggetti immaginari, il flusso meditativo di Séraphîta/Séraphîtüs. Tali oggetti sono: il Numero Puro, il Numero Incarnato, la Macchina Universale ovvero il meccanismo del cosmo raffigurato come macina da mulino

(*meule*) (De Santillana, von Dechend [1969] 1983). Questi tre oggetti rimandano alle scienze cui sono rispettivamente correlati: le matematiche- il Numero Puro; la geometria-il Numero Incarnato; la fisica-la Macchina Universale/Macina. Oggetti e scienze rinviano infine alle nozioni: di Tempo-il Numero/le matematiche; di Spazio-il Numero/la geometria; e di Movimento-la Macchina Universale/la fisica (inteso sia come relazione tra forze sia come costante processo di trasformazione della materia).



2 | Albrecht Dürer, *Melencolia I*, 1514, bulino, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.

Per quanto, a mia conoscenza, non sia mai stato notato dagli interpreti, mi pare evidente che la scena balzachiana risulta disseminata di indizi evocanti il campo figurale della düreriana *Melencolia I*. Nel discorso di Séraphîta/Séraphîtüs sul mistero dell'ordine universale si ritrovano, di fatto, gli stessi oggetti-di-pensiero che circondano l'angelo melancolico e meditabondo al centro della celeberrima incisione di Albrecht Dürer: il quadrato magico – la somma dei cui numeri lungo tutte le linee orizzontali, verticali e oblique dà trentaquattro – echeggia nel Numero Puro di Séraphîta/Séraphîtüs; mentre la

caotica batteria di strumenti di disegno e misurazione, nonché i solidi geometrici e soprattutto il poliedro irregolare disposti ora ai piedi dell'Angelo ora intorno a lui, rivivono nel 'serafitiano' Numero Incarnato; per non parlare, poi, della macina da mulino cosmica che è una vera e propria citazione diretta di *Melencolia I*. La nozione 'serafitiana' di Movimento come relazione tra forze e trasformazione della materia è ribattuta infine dai simboli alchemici del bulino düreriano – il fornello, *in primis*, tra gli altri –, mentre i simboli ascensionali – dall'arcobaleno, alla scala – raffigurano lo slancio immaginativo-speculativo.

Séraphîta/Séraphîtüs è dunque l'Angelo Melancolico düreriano. Ma l'Angelo Melancolico è l'Angelo caduto, che risplende di luce atrabiliare, squisitamente luciferina, demonica, lacerato tra terra e cielo, tra alto e basso, tra i due poli del Sublime, esiliato in ogni luogo, e, forse

soprattutto, immerso nella luttuosa voluttà di un eros tutto spirituale e fantasmatico (Starobinski 2012, 471-498):

Moi, je suis comme un *proscrit*, loin du ciel; et comme un *monstre*, loin de la terre. Mon cœur ne palpite plus; je ne vis que par moi et pour moi. Je sens par l'esprit, je respire par le front, je vois par la pensée, je meurs d'impatience et de désirs. Personne ici-bas n'a le pouvoir d'exaucer mes souhaits, de calmer mon impatience, et j'ai désappris à pleurer. Je suis seul. Je me résigne et j'attends. (*Séraphîta*: Balzac [1835] 1966, 332) (c.vo mio).

Io sono un *proscritto*, lontano dal cielo; e come un *mostro*, lontano dalla terra. Il mio cuore non batte più; non vivo che di me e per me. Percepisco attraverso lo spirito, respiro con la fronte, vedo con il pensiero, muoio d'impazienza e di desiderio. Nessuno quaggiù ha il potere di esaudire i miei desideri, di calmare la mia impazienza, e ho disimparato a piangere. Sono solo. Mi rassegno e attendo. (C.vo mio).

Così dice Séraphîta/Séraphîtüs di se stessa/o alla dolce Minna, la figlia del pastore, che arde d'amore per lui (Séraphîtüs), esattamente come Wilfrid arde d'amore per lei (Séraphîta): non c'è dubbio che si tratti di un perfetto autoritratto dell'Angelo Melancolico. Autoritratto il cui elemento fondamentale è costituito dall'erotismo fantasmatico: *je meurs d'impatience et de désirs*. Nel suo ritornare sulla celebre interpretazione panofskiana di *Melencolia I* (Klibansky, Panofsky, Saxl [1964] 1983; Panofsky, Saxl [1923] 2018), Giorgio Agamben ha rivendicato, in *Stanze*, l'imprescindibile ruolo svolto da Eros nell'affezione che chiamiamo melancolia:

È curioso che la costellazione erotica della malinconia sia così tenacemente sfuggita agli studiosi che hanno cercato di rintracciare la genealogia e il significato della *Melencolia* düreriana. Ogni interpretazione che prescinda da questa fondamentale pertinenza dell'umor nero alla sfera del desiderio erotico [...] è condannata a passare a fianco al mistero che si è emblematicamente fissato in questa immagine. Solo se si comprende che essa si pone sotto il segno di Eros, è possibile custodirne e, insieme, svelarne il segreto, la cui intenzione allegorica è interamente sottesa nello spazio fra Eros e i suoi fantasmi (Agamben 1977, 25).

Agamben nota infatti che, nell'incisione di Dürer, il putto alato seduto sulla Macina da mulino/Macchina Universale altri non è se non la rappresentazione visuale dello *spiritus phantasticus/phantastikon pneuma* (Agamben 1977, 28-35), il cui primo motore è Eros/l'eros. L'eros produce la fantasticazione involontaria o, se preferiamo, inconscia, ovvero ancora il delirio ad occhi aperti, il *Tagtraum*, perché l'amante non ama e non desidera un oggetto reale, ma l'immagine interiore – *phantasma* – che egli si è creato dell'oggetto desiderato. Il pensiero dell'Angelo Melancolico è allora una rimuginazione fantasmatica intorno all'impronta di un'entità assente, spirituale-spirituale.

Così dobbiamo intendere il discorso di Séraphîta/Séraphîtüs sul Numero, sulla geometria, sulla fisica del cosmo: il *Tagtraum* di un accigliato, frenetico, estatico, amante dell'invisibile. L'*erotismo estatico* dell'Angelo si mescola poi alla *mostruosità*. Mostro si definisce Séraphîta/Séraphîtüs, con un moto di orrorosa ripulsa per se stessa/o: mostro perché lacerata/o da un desiderio insaziabile che la/lo divora senza requie; mostro perché ibrido innaturale di terrestre e celeste; mostro perché creatura non-viva e non-morta; mostro perché estranea/o e fondamentalmente ignota/o a se stessa/o, a tutto ciò che la/lo circonda e a ciò cui anela. *Non sarà proprio il mostruoso l'aspetto più umano dell'uomo?* E non è forse il mostruoso ciò su cui agisce l'esteriore antropomorfizzazione angelica-angelicante su cui ci interrogavamo poco sopra? Sarebbe allora l'angelo antropomorfo un *significante rimuovente* di ciò che nell'uomo chiamiamo 'mostruoso' perché non risulta immediatamente riconoscibile come umano? E che cos'è, poi, questa cosa *incognita* così 'più umana dell'umano' da diventare in-umana o dis-umana? Nel mostro è necessariamente implicito il fantasma dell'animale, la Bestia: l'animale come rappresentazione fobica, angosciata, come tabù che vela l'orrore – ben sappiamo che Bestia è l'altro nome di Satana, il primo angelo ribelle. Orrore di che cosa? L'orrore che auraticamente circonda e delimita ciò che siamo soliti chiamare 'intoccabile'? o 'sacro'? Alla luce di queste parole – 'orrore', 'intoccabile', 'sacro' – la fantasticazione di Séraphîta/Séraphîtüs sugli arcani dell'ordine universale rivela un ulteriore aspetto. Non rappresentano forse gli strumenti del *magico* quegli oggetti simbolici di cui Séraphîta/Séraphîtüs delira nel suo pensiero, proprio come lo sono quegli stessi che si trovano disseminati ai piedi e intorno all'Angelo di Dürer? Strumenti di una liturgia, di un rituale segreto? Certo, si tratta di una

magia cólta, intellettualizzata, filtrata da una stratificazione plurisecolare cui potremmo dare, a giusto titolo, il nome di ‘tradizione ermetica’. Eppure, sotto questa arabescata coltre di esoteriche intellettualizzazioni, vive forse ancora il ricordo di un sacro esperienziale e ancestrale?

Il primo angelo? L’Anima, la Bestia, l’Ala

Nel tentativo di rispondere a questa domanda dobbiamo compiere una deviazione: l’angelo, la bestia, la caduta, l’eros e la melancolia costituiscono una configurazione coerente che ha un preciso luogo di nascita.

Vivevano su un’isola un re e una regina con le loro tre figlie. Le prime due erano molto belle. Ma la minore superava in bellezza qualsiasi altra fanciulla o donna. La ragazza è talmente bella da suscitare non solo meraviglia, ma anche e soprattutto timor panico: gli abitanti dell’isola, quando la vedono, si segnano come se assistessero all’epifania di una divinità. Non è infatti una bellezza umana. È una bellezza sovranaturale. La fanciulla, di nome Psiche ovvero Anima, diventa oggetto di culto collettivo. Viene adorata come la nuova Venere, scesa in terra, tra gli uomini. E, per ciò, nessuno osa prenderla in matrimonio (*Metamorfosi*, IV, 28-29). Quando il padre consulta l’oracolo di Apollo onde avere lumi su quella situazione tanto eccezionale, il responso così sentenzia:

Montis in excelsi scopulo, rex siste puellam ornatam mundo *funerei thalami*.
Nec speres generum mortali stirpe creatum, sed *saevum atque ferum*
vipereumque malum, quod *pinnis volitans* super aethera cuncta fatigat
flammaque et ferro singula debilitat, quod tremit ipse Iovis quo numina
terrificantur, fluminaque horrescunt et Stygiae tenebrae. (*Metamorfosi*, IV,
33) (c.vo mio).

Lascia tua figlia, o re, sulla cima di un monte, approntata *per nozze di morte*. E non sperare in un marito di stirpe mortale: aspettati piuttosto un *essere malvagio, feroce e selvaggio, vipereo*, che *volando sulle sue ali* per la volta celeste affligge l’universo e infierisce su ogni cosa *con il fuoco e con il ferro*, un essere che fa tremare persino Giove e terrorizza gli dèi, spavento dei fiumi e delle tenebre stigie. (C.vo mio).

La Bella deve andare in sposa a una Bestia alata ed esiziale. L'immemoriale motivo mitico-fiabesco dello sposo animale, la cui origine sciamanica risulta evidentissima, è qui assai ben riconoscibile e, in effetti, la favola apuleiana di Amore e Psiche si fa, per un verso, ricettacolo della tradizione orale che la precede e la circonda e, per l'altro, diventa incunabolo letterario delle riscritture a venire, tra le quali ricorderemo *La Belle et la Bête* di M.me de Villeneuve (de Villeneuve *et alii* 2002).



3 | *La Belle et la Bête* (Jean Cocteau, 1946). Nella fotografia di scena: Jean Marais nel ruolo di Bête, e Josette Day nel ruolo di Belle.

Psiche, la Bella, Anima, si offre dunque alle nozze inferi cui è destinata e viene trasportata nell'aldilà dove sorge il palazzo incantato della Bestia, con la quale ella si congiunge tutte le notti, senza mai vederne l'aspetto perché lo sposo animale non visita la fanciulla che nella più profonda oscurità notturna dell'alcova. E Psiche ne rimane gravida di una nuova vita (*Metamorfosi*, V, 11-12). Ma le sorelle la terrorizzano: Psiche si unisce a un immane serpente volante o drago che l'ha inseminata e l'insemina soltanto per assicurarsi un pasto più grasso e ricco quando deciderà infine di divorarla (*Metamorfosi*, V, 17-18). La ragazza deve armarsi di lanterna e coltello e uccidere l'orrido mostro alla prima occasione. Come tutti sappiamo, Psiche cede alla paura. Ed ecco che cosa ne consegue:

Tunc Psyche et corporis et animi alioquin infirma fati tamen saevitia
subministrante viribus roboratur, et prolata lucerna et adrepta novacula

sexum audacia mutatur. Sed cum primum luminis oblatione tori secreta claruerunt, videt omnium ferarum mitissimam dulcissimamque *bestiam*, ipsum illum Cupidinem formosum deum formose cubantem, cuius aspectu lucernae quoque lumen hilaratum increbruit et acuminis sacrilegi novaculam paenitebat. At vero Psyche *tanto aspectu deterrita et impos animi* marcido pallore defecta tremensque desedit in imos poplites [...]. Ante lectuli pedes iacebat arcus et pharetra et sagittae, magni dei propitia tela. Quae dum insatiabili animo Psyche, satis et curiosa, rimatur atque pertrectat et mariti sui miratur arma, depromit unam de pharetra sagittam et punctu pollicis extremam aciem periclitabunda trementis etiam nunc articuli nisu fortiore pupugit altius, ut per summam cutem roraverint parvulae sanguinis rosei guttae. Sic ignara Psyche sponte in Amoris incidit amorem. Tunc magis magisque cupidine fragrans Cupidinis prona in eum efflictim inhians patulis ac petulantibus saviis festinanter ingestis de somni mensura metuebat. Sed dum bono tanto percita *saucia mente fluctuat*, lucerna illa [...] evomuit de summa luminis sui stillam ferventis olei super umerum dei dexterum. [...] Sic inustus exiluit deus visaque detectae fidei colluvie prorsus ex oculis et manibus infelicissimae coniugis tacitus avolavit. (*Metamorfosi*, V, 22-23) (c.vo mio).

Allora Psiche, sebbene non fosse forte di natura né nel corpo né nell'anima, tuttavia, sotto la spinta del destino crudele, si fa virile: *estrae la lucerna, impugna il coltello e cambia il suo sesso in quello di uomo* per effetto dell'audacia. Ma non appena gli arcani del letto nuziale furono rischiarati dalla luce della lanterna, ella vide la più mite e la più dolce *bestia* tra tutte le bestie feroci, proprio lui, Cupido, il bel dio che in tutta la sua bellezza dormiva, al cui aspetto persino il lume della lucerna avvampò con più baldanza e la punta del coltello si rincrebbe di se stessa. Ma Psiche *atterrita da quella vista, incapace di governare il proprio animo* e impallidita come un morto, si accasciò, tremando, sulle ginocchia. [...] Davanti ai piedi del letto giacevano l'arco, la faretra e le frecce, le armi efficaci di quel grande dio. Psiche contempla le armi del marito insaziabilmente, con estrema curiosità, e poi le maneggia ed estrae una freccia dalla faretra: per provarne la punta vi appoggia il pollice, ma, siccome le tremano ancora le dita, preme troppo forte e si punge in profondità, sicché ne sgorgano gocce di sangue rosato. È così che, spontaneamente e involontariamente, Psiche si innamorò di Amore. E allora prende a bruciare sempre più di desiderio per il dio del Desiderio, si china su di lui e lo ricolma e lo divora di baci appassionati con furia,

temendo che non si svegliasse troppo presto. Ma, mentre Psiche, sovraccitata da quel piacere immenso, è tutta *in balia della propria mente ferita*, ecco che quella lucerna [...] schizzò dal sommo della fiamma una goccia di olio bollente sull'omero destro del dio. [...]. Al quel bruciore il dio fece un balzo: vide la macchia della fede tradita e, senza dire una parola, spiccò il volo, via dai baci e dagli abbracci della sua infelicissima sposa. (C.v.o mio).

La tradizione degli studi fa di questo passo apuleiano un esempio tipico di trasposizione letteraria della cosiddetta "teologia dei misteri", *Mysterientheologie* (Burkert [1987] 1991). Io ne propongo una diversa lettura che si fonda su un principio essenzialmente linguistico: lo spostamento dell'attenzione sulla rete di metafore morte che, a mio avviso, costituisce il più antico ordito soggiacente all'intero quadro scenico, mentre l'interpretazione in chiave teologico-misterica si fonda sulla rete delle metafore vive. Si tratta dunque, fondamentalmente, di una scena di caccia magica: la fanciulla deve entrare nella veste del Cacciatore – il passaggio di stato o ruolo è codificato come *transfert* di sesso (*sexum audacia mutatur*) – e uccidere la Bestia (Eros). Per affrontarla e sconfiggerla, il Cacciatore si arma delle stesse armi dell'antagonista animale, come ad assumerne su di sé la natura, ovvero il fuoco e il ferro: lampada e pugnale sono sostituiti (contro-armi o amuleti?) della face e delle frecce (*flamma et ferro*) che costituiscono le insegne della Bestia. Ma affrontarla con mezzi umani è impossibile: la Bestia è un avversario sovranaturale e il solo approccio visivo è terrorizzante, paralizzante al punto che il Cacciatore viene sprofondato nella *trance* estatica. Eppure, è proprio nello stato dell'invasamento che il Cacciatore può entrare in contatto con la Bestia (manipolare le sue armi) e, *ferendosi, ferirla*. Il ferimento incrociato è segno della contaminazione tra nature, che viene molto enfaticamente e scopertamente sessualizzata al modo di un coito – il Cacciatore, d'altra parte, è già gravido della Bestia. E ciò non dovrebbe stupire: basti ricordare che in tutta la tradizione occidentale Eros è canonicamente *thereutes/venator*, mentre l'amante è sempre alternativamente cacciatore e preda. Ma non credo sia qui necessario insistere oltre sull'evidente sovrapposizione tra paradigma venatorio e predazione sessuale. Piuttosto, è cruciale ribadire che il Cacciatore in questione è il Cacciatore-Mago ovvero lo sciamano. La battaglia con la Bestia che qui si rappresenta viene combattuta nello spazio infero,

nell'aldilà, nel mondo degli spiriti: la Bestia è divina e signora del regno invisibile in cui il Cacciatore è stato trasportato. La contaminazione di nature tra il Cacciatore-Mago e la Bestia raffigurata dal reciproco ferimento veicola dunque l'identificazione sciamanica con l'animale. E sappiamo che l'identificazione sciamanica con l'animale è un atto di riparazione rituale attraverso la quale l'uomo assume su di sé la violenza inflitta alla preda uccisa nella caccia, sacralizzandola e così aprendosi la via a una straordinaria acquisizione spirituale: l'accesso al mondo dei morti, dei demoni, delle potenze e delle energie naturali. Psiche (il Cacciatore) è destinata infatti a diventare una grande maga/strega, come Venere stessa, verso la fine del racconto, riconosce: *Iam tu quidem magna videris quaedam mihi et alta prorsus malefica* (*Metamorfosi*, VI, 16). Nonché, come una sciamana, ella si trova a dar prova dei suoi poteri lottando contro lo spirito della terra, del fuoco, dell'acqua (*Metamorfosi*, VI, 10-15) e scendendo infine all'Ade (*Metamorfosi*, VI, 17-21) – sono i quattro agoni mortali che Psiche deve sostenere prima di essere assunta in cielo dagli dèi.

Credo che in questo passo delle *Metamorfosi* di Apuleio ci venga restituito il nesso ancestrale tra animalità, sessualità e spiritualità, che è una rappresentazione specificamente sciamanica nata in seno alla cultura della caccia. Lo spirituale, che possiamo anche chiamare 'il magico', passa strutturalmente per l'animale (predato/ucciso) e per il sessuale. Ma il quadro non è ancora completo. La Bestia (Eros), ferita con il fuoco – la goccia di olio bollente schizzata, come in un orgasmo, dalla punta della fiamma contenuta nella lampada – fugge via in volo, e a quel punto:

At Psyche statim resurgentis eius crure dextero manibus ambabus adrepto sublimis evectiois adpendix miseranda et per nubilas plagas penduli comitatus extrema consequia tandem fessa delabitur solo. (*Metamorfosi*, V, 24).

Ma proprio mentre si solleva, Psiche, con entrambe le mani lo afferra per la gamba destra, come fosse una miseranda appendice di quel volo sublime, come un pendulo compagno o un ultimo strascico, lassù tra le regioni delle nubi, finché, stremata, si lascia cadere al suolo.

Ecco la Bestia alata con la sua appendice umana, Anima, slanciarsi nel cielo: un prodigioso o mostruoso essere umano-animale, un ibrido, un teriantropo fantasmatico formatosi nella mescolanza di voluttà e pena, di godimento e dolore, di paura e desiderio, in fuga estatica nell'Altrove. È questo il primo angelo del nostro immaginario? Poi, l'appendice umana della Bestia divina, l'Anima, ricade a terra e segue con lo sguardo il volo dello sposo, straziandosi con lamenti disperati, fino a perderne la vista tra gli altissimi spazi (*Metamorfosi*, V, 25). Non le resta che vagare melancolica sulla scena della Natura alla ricerca dell'oggetto perduto, lo Sposo Animale, il Dio-Bestia, cercando di ritrovarlo...



4 | *La Belle et la Bête* (Jean Cocteau, 1946). Nel fotogramma: il volo di Belle e di Prince Charmant.

Agnus dei: il ritorno dell'Ancestrale

Abbiamo affermato poco sopra che l'angelo antropomorfo (cristiano) è un *significante rimuovente* del mostruoso incognito insito nell'umano. La digressione apuleiana ci ha mostrato, credo, che il mostruoso rimosso è lo scambio e l'ibridazione tra l'uomo e l'animale in cui si accumula e rappresenta un'immemoriale esperienza religiosa: l'incontro violento e *ravisneur*, aggressivo-libidico (*ira-eros*), tra la bestia selvaggia e l'*homo*

necans; incontro intorno al quale viene elaborata la cultura della caccia lungo l'estesissimo arco dell'era paleolitica (Burkert 1977; Burkert [1998] 2003; Lot-Falk [1958] 2018; Calasso 2016). È proprio a partire da quell'incontro epocale e fatale che si costruisce la più antica forma di sacro a noi nota: Hans Findelein, ripetuto da Walter Burkert, ha affermato: *Der Schamane ist also ein zum Bessesenheitspriester gewordener jungpaläolithischer Magier*, "lo sciamano è un mago della caccia dell'era paleolitica trasformato in sacerdote posseduto" (Findelein 1957, 8; Burkert [1979] 1987, 147). È nell'identificazione con l'animale come rappresentante delle forze sovrannaturali che l'uomo proietta e quindi ritualizza i fantasmi di 'anima' e di 'aldilà'. L'Anima di Apuleio incontra la Bestia in un clima emotivo ove si mescolano *eros* e *ira* - l'ira/odio di Venere, l'ira/odio degli dèi, l'ira/odio di Psiche stessa per la sua nefasta bellezza -, clima dove si confondono la vita, le pulsioni sessuali (*amor*), e la morte (*mors*) - le nozze infere, i ripetuti tentativi di suicidio della fanciulla, le prove mortali, il viaggio nell'Ade. In questo teatro, il sacro e lo psichico (Psiche), il sacro e l'inconscio si sovrappongono. Volare e cadere sono i movimenti strutturali dell'estasi ovvero i movimenti del fantasmatico - così già nel *Fedro* platonico, che, a giusto titolo, potremmo chiamare 'il dialogo dell'ala' (Susanetti 2021). In quella straordinaria immagine di sintesi, vera e propria *Pathosformel*, della Bestia in volo che trascina con sé, a mo' di coda (*extrema consequia*), la delirante e sconvolta appendice umana, Apuleio ci trasmette, pur nella stratificatissima e coltissima filiera di plurime mediazioni e riconfigurazioni, il nesso ancestrale tra lo spirituale, l'animale e il sessuale quasi completamente rimosso, in seguito, dall'iconografia e dall'immaginario dell'angelo antropomorfo e cristiano - è un fatto ormai assodato che l'iconografia dell'angelo cristiano pre-moderno rimonti all'immagine dell'*eros-daimon* e degli *erotes-daimones* antichi (Lauritzen 2021, 207-240). Nesso ancestrale tra l'animale, lo spirituale e il sessuale che ritorna quindi e riecheggia ancora prepotentemente nella 'prosa angelica' di *Séraphîta*.

Démon, magicienne, sorcière, monstre: Maga, Strega, Demone, Mostro - così Wilfrid definisce *Séraphîta*, di cui, come già sappiamo, è follemente e dolorosamente innamorato, quando dichiara al pastore Becker la divorante e dissennante passione che lo sconvolge.

L'être que nous nommons Séraphîta me semble un de ces rares et terribles *démons* auxquels il est donné d'êtreindre les hommes, de presser la nature et d'entrer en partage avec l'occulte pouvoir de Dieu. [...] Vous me voyez ici pour la centième fois, abattu, brisé, pour avoir été jouer avec le *monde hallucinateur* que porte en elle cette jeune fille douce et frêle pour vous deux, mais pour moi la *magicienne* la plus dure. Oui, elle est pour moi comme une *sorcière* qui, dans sa main droite, porte un appareil invisible pour agiter le globe, et dans sa main gauche, la foudre pour tout dissoudre à son gré. [...] Je saisis donc le moment où j'ai le courage de résister à ce *monstre qui m'entraîne après lui, sans me demander si je puis suivre son vol.* (Séraphîta: Balzac [1835] 1966, 339) (c.vo mio).

L'essere cui diamo il nome di Séraphîta mi sembra uno di quei terribili e rari *demoni* che hanno il dono di costringere l'uomo, di far pressione sulla sua natura e di entrare in comunione con l'occulto potere di dio. [...] Voi [M. Becker, *n.d.t.*] mi vedete qui per la centesima volta, abbattuto, spezzato, per essere stato a giocare con il *mondo allucinatorio* che porta dentro di sé colei che per voi è una fanciulla dolce e fragile, ma per me è la *maga* più spietata. Sì, lei per me è una *strega* che, nella mano destra reca un oggetto per sconvolgere il mondo e nella sinistra la folgore per distruggere tutto a suo piacimento [...]. Colgo dunque il momento in cui ho il coraggio di resistere a *questo mostro che mi trascina dietro di sé, senza chiedermi se sono in grado di seguire il suo volo.* (C.vo mio).

Le ultime parole di Wilfrid, "questo mostro che mi trascina dietro di sé senza chiedermi se sono in grado di seguire il suo volo", è pressoché una citazione letterale della celebre scena apuleiana; ma, più in generale, è evidente che, nel *cri de cœur* del giovane amante, convergono all'unisono sulla figura dell'angelo Séraphîta l'erotismo, l'animale, lo spirituale-demonico, il magico-stregonesco e l'estasi allucinatoria. Quadro che, come si è già osservato, Séraphîta stessa dipinge di sé medesima, quando si immagina, al contempo, angelo crocifisso, signora delle forme e delle specie dell'Animalità e strega che sorride al proprio rogo. Ma c'è, in particolare, un passo del discorso che Séraphîta pronuncia subito prima di lasciare definitivamente l'involucro del suo corpo e sparire nelle profondità dei cieli, in cui la nostalgia dell'Animale risuona con struggente e potente intensità:

Dieu veut être cherché pour lui-même. En ce sens, il est jaloux, il vous veut tout entier; mais quand vous vous êtes donné à lui, jamais il ne vous abandonne. Je vais vous laisser les clefs du *royaume où brille sa lumière*, où vous serez partout dans le sein du Père, dans le coeur de l'*Époux*. *Aucune sentinelle n'en défend les approches, vous pouvez y entrer de tous côtés; son palais, ses trésors, son sceptre, rien n'est gardé; il a dit à tous: Prenez-les!* Mais il faut vouloir y aller. *Comme pour faire un voyage*, il est nécessaire de quitter sa demeure, de renoncer à ses projets, de dire adieu à ses amis, à son père, à sa mère, à sa soeur, et même au plus petit des frères qui crie, et leur dire des *adieux éternels, car vous ne reviendrez pas plus que les martyrs en marche vers le bûcher* ne retournaient au logis (*Séraphîta*: Balzac [1835] 1966, 369) (c.vo mio).

Dio vuole essere cercato per se stesso. In questo senso è geloso: vi vuole tutti per sé; ma quando vi siete donati a lui, non vi abbandona mai. Io vi lascio la chiavi del *regno dove brilla la sua luce*, dove voi sarete in ogni luogo nel seno del Padre, nel cuore dello *Sposo*. *Nessuna sentinella ne difende gli accessi: potete entrare da tutti i lati. Il suo palazzo, i suoi tesori, il suo scettro, nulla è sorvegliato. Egli ha detto a tutti: prendeteli.* Ma bisogna volerci andare. E *come quando si fa un viaggio*, bisogna lasciare la propria casa, rinunciare ai propri progetti, dire addio agli amici, al proprio padre, alla madre, alla sorella, e anche al più piccolo dei fratelli che piange, e dire loro un *addio eterno, perché voi non tornerete più indietro* come i martiri che vanno sul rogo non ritornano a casa. (C.vo mio).

Aldilà del linguaggio cristianeggiante di superficie – il Dio Padre – si riconosce l'ordito mitico-fiabesco fondativo. Lo Sposo è il Signore di un reame incantato e di un palazzo repleto di tesori, non sorvegliato da nessuna guardia, ma accessibile solo a chi vuole recarvisi e donarsi completamente a lui, solo a chi vuole intraprendere un viaggio da cui non ritornerà mai più ovvero un viaggio infero, un viaggio nell'aldilà, perché il Signore è geloso ed esclusivo nel suo amore... Riconosciamo la situazione e il contesto: lo Sposo è la Bestia della fiaba – dall'Amore di Apuleio alla *Bête* di M.me de Villeneuve –, sovrano del palazzo d'oro e degli ori infiniti. *Séraphîta* è allora, come Psiche e *Belle*, la sposa dello Spirito che regna sul mondo dell'invisibile e che la tradizione, da tempi immemoriali fino alla modernità, continua a figurarsi nella pelle dell'Animale, chiamandolo contemporaneamente Dio.

L'apologo dell'ariete va dunque rovesciato: non è l'animale che vede nell'identificazione con la natura angelica (si intenda: demonico-spirituale) dell'uomo la via della trascendenza e dell'immortalità. È piuttosto il contrario, almeno dal punto di vista strutturale prima ancora che genetico. La figura dell'angelo ha infatti assunto su di sé e, se così si può dire, specializzato l'intensa carica fantasmatica e psichica di cui l'uomo, durante il cammino della sua storia evolutivo-culturale, ha investito le forme e le specie del vivente, proiettando sull'Altro-da-sé un dramma collettivo-individuale per lui stesso enigmatico, anzi, largamente ignoto e sotto molti aspetti del tutto involontario. È noto che Feuerbach liquidava il fenomeno religioso come auto-proiezione dell'uomo, ed è qualcosa di così evidente da non poter essere negato; ma il fatto è che il filosofo, semplificando violentemente il problema, non teneva o non intendeva tenere conto dei processi inconsci che 'fanno' l'uomo, più di quanto l'uomo coscientemente 'faccia' se stesso.

Senz'altro, attraverso l'ariete, Balzac ha voluto evocare, senza nominarla direttamente, l'immagine di Cristo: *agnus Dei*, l'agnello che si offre al sacrificio per l'uomo onde salvargli l'anima e farlo partecipe della vita eterna nella futura Resurrezione. Ma il divino sta nell'animale, non nei suoi umani sacrificatori che si fregiano di *intelligence immortelle*. E non è certo quella dell'*agnus Dei* una metafora che si spenga nella sola allegoria morale e teologica: si tratta di una metafora che non ha ancora tagliato i suoi legami con un'esperienza profonda tuttora molto ardua da pensare e attiva proprio perché sepolta nell'oblio. Quando Séraphîta proclama, come abbiamo già ricordato: *L'Ange est crucifié dans tous les lieux*, vuole evidentemente rivestire la propria 'angelicità' di tratti cristici e, quindi, necessariamente sacrificali, laddove il sacrificio non appartiene né pertiene alle funzioni dell'angelo - è noto, d'altra parte, come una certa tradizione teologica riconosca nel Cristo mediatore e spirito-in-forma-umana il primo angelo (Agamben, Coccia 2009, 502-505). Ma il sacrificio è un segnale di arcaismo: esso rimanda allo scenario violento della caccia che è il luogo della sua nascita e della sua prima ritualizzazione. Séraphîta è però donna. O meglio: *soprattutto* donna. Non spenderò argomenti, in questa sede, contro le moltissime letture erroneamente 'androgine' di Séraphîta: mi limiterò a dire che l'androginia di Séraphîta non è una mescolanza neutra e indifferente centrata sul *genere*. L'androginia di Séraphîta costituisce, al contrario, un'eccedenza centrata sull'inevitabile specificità del sesso

perché è un 'e... e', 'e maschile e femminile' con una ulteriore eccedenza verso il femminile: 'e maschile e *soprattutto* femminile'. Nel senso che, quando Séraphîta parla in quanto natura spirituale, in quanto sapienza, in quanto 'anima', ebbene, lo fa al femminile, mentre il maschile segna piuttosto e delimita il suo corpo. Come a dire che il maschile è carne e il femminile è spirito. D'altra parte, non è la donna che crea, pensa, tesse e sostiene la Vita?



5 | Albrecht Dürer, *Madonna degli animali*, 1503, penna e acquerello su cartoncino, Wien, Albertina Museum. Nel bestiario: leone, grillo, civetta, libellula, airone, ariete alla carica, granchio di mare, pappagallo, cane, grifone, picchio, farfalla, passero, civetta, gufo, cervo volante, cicogne, cigni, pecore, capre, volpe al guinzaglio.

Riferimenti bibliografici

Agamben 1977

G. Agamben, *Stanze*, Torino 1977.

Agamben, Coccia 2009.

G. Agamben, E. Coccia (a cura di), *Angeli. Ebraismo Cristianesimo Islam*, Venezia 2009.

Balzac [1835] 1966

H. de Balzac, *Séraphîta* [1835], dans *La Comédie humaine*, préf. de P.-G. Gastex, prés. de P. Citron, vol. 7 (*Études philosophiques 2*), Paris 1966, 327-375.

Balzac [1837] 1966

H. de Balzac, *Les martyrs ignorés* [1837], dans *La Comédie humaine*, préf. de P.-G. Gastex, prés. de P. Citron, vol. 6. (*Études philosophiques 1*), Paris 1966, 414-428.

Burkert [1972] 1981

W. Burkert, *Homo necans. Antropologia del sacrificio cruento nella Grecia antica* [Berlin-New York 1972], trad. di F. Bertolini, Torino 1981.

Burkert [1979] 1987

W. Burkert, *Mito e rituale in Grecia. Struttura e storia* [Berkeley 1979], trad. di F. Nuzzaco, Roma-Bari 1987.

Burkert [1987] 1991

W. Burkert, *Antichi culti misterici* [Cambridge-Massachusetts-London 1987], trad. di M.R. Falivene, Roma-Bari 1991.

Burkert [1998] 2003

W. Burkert, *La creazione del sacro. Orme biologiche nell'esperienza religiosa* [Cambridge-Massachusetts-London 1998], trad. di F. Salvatorelli, Milano 2003.

Cacciari 1986

M. Cacciari, *L'angelo necessario*, Milano 1986.

Calasso 2016

R. Calasso, *Il cacciatore celeste*, Milano 2016.

De Santillana, von Dechend [1969] 1983

G. De Santillana, H. von Dechend, *Il mulino di Amleto* [Boston 1969], trad. di A. Passi, Milano 1983.

De Villeneuve et alii 2002

De Villeneuve et alii, *La bella e la bestia. Quindici metamorfosi di una fiaba*, con nota a cura dell'editore e pref. di M. Warner, Roma 2002.

Eliade 1962

M. Eliade, *Méhistophèle et l'Androgyne*, Paris 1962.

Findesein 1957

H. Findesein, *Schamanentum*, Stuttgart 1957.

Freud [1919] 1977

S. Freud, *Il perturbante* [1919], trad. di S. Daniele, in *Id., Opere*, vol. 9, Torino 1977, 77-118.

Ginzburg 1966

C. Ginzburg, *I benandanti*, Torino 1966.

Ginzburg 1989

C. Ginzburg, *Storia notturna*, Torino 1989.

Klibansky, Panofsky, Saxl [1964] 1983

R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturno e la Melanconia* [London 1964], trad. di R. Federici, Torino 1983.

Lauritzen 2021

D. Lauritzen (éd.), *Inventer les anges de l'Antiquité à Byzance*, Paris 2021.

Metamorfosi (Nicolini)

Apuleio, *Metamorfosi*, a cura di L. Nicolini, Milano 2005.

Metamorfosi (Graverini, Nicolini)

Apuleio, *Metamorfosi. Libri I-III*, a cura di L. Graverini, L. Nicolini, Milano 2019.

Lot-Falk [1958] 2018

E. Lot-Falk, *I riti di caccia dei popoli siberiani* [Paris 1958], trad. di S. D'Onofrio, Milano 2018.

Moretti 2008

G. Moretti, *Prefazione a Séraphîta*, Rovereto 2008.

Moretti 2012

G. Moretti, *Per immagini. Esercizi di ermeneutica sensibile*, Bergamo 2012.

Panosfky, Saxl [1923] 2018

E. Panofsky, F. Saxl, *La "Melencolia I" di Dürer. Una ricerca storica sulle fonti e i tipi figurativi* [Leipzig-Berlin 1923], a cura di E. De Vito, intro. di C. Wedephol, Macerata 2018.

Starobinski 2012

J. Starobinski, *L'encre de la mélancolie*, Paris 2012.

Susanetti 2021

D. Susanetti, *Il talismano di Fedro*, Roma 2021.

English abstract

This essay addresses the question of the relationship between angelic-demonic nature and animality, as represented in two texts, namely the fable of Cupid and Psyche from Apuleius' *Metamorphoses* and Honoré de Balzac's *Séraphîta*, taken as milestones in the immemorial history of human-animal interaction which underlies the evolution of culture and religion.

keywords | Animality; Angel; Beast; Eros; Sex; Spirituality; Shamanism; Psyche; Balzac; Apuleius.

Putti e fiamme aggettivi dell'angelo

O della libertà della forma nella regola del ruolo dell'ornamento, nell'arte fiorentina del Quattrocento

Filippo Perfetti

Poi da questo spirito si move
un altro dolce spirito soave,
che segue un spiritello di mercede,
lo quale spiritel spiriti piove
che di ciascuno spirit' à la chiave
per forza d'uno spirito che 'l vede.

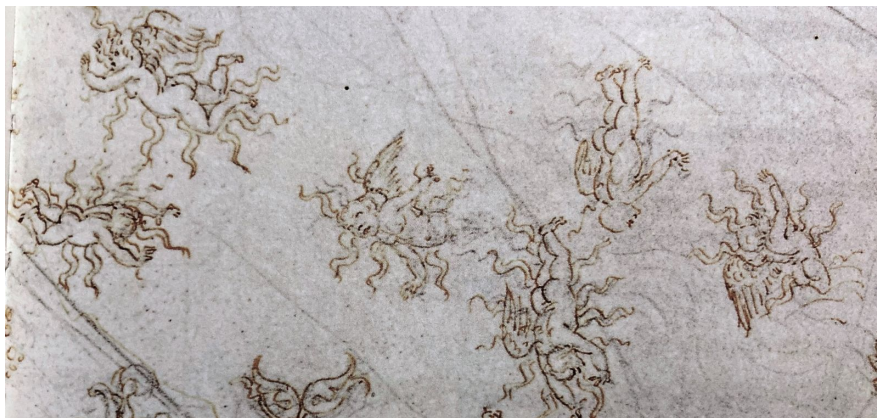
Guido Cavalcanti, *Pegli occhi fere un spirito sottile*

Così scrive Louis Réau nel suo saggio sull'iconografia dell'arte cristiana:

Si la représentation de la Trinité, telle qu'elle est définie par les théologiens, offrait aux artistes des difficultés insurmontables, la figuration des anges ne posait pas un problème ardu à résoudre. L'imprécision des récits de la Bible n'était pas faite pour guider l'imagination des peintres et des sculpteurs. Quant aux visions prophétiques ou apocalyptiques, elles sont si amorphes et parfois si monstrueuses qu'elles semblent défier toute transposition plastique. Le problème est d'autant plus insoluble que les anges sont par définition de purs esprits (pneumata). Étant *incorporels* (asômatoi), ils sont par conséquent invisibles. Comment donner un corps à ce qui n'est qu'un souffle? C'est à peu près comme si l'on voulait personnifier le vent ou la tempête (Réau 1956, 33).

Di questo tratterà il presente articolo: del problema di come si possa tradurre in immagine un angelo. Non si tratta di rimediare alla complessità della questione con una risposta univoca e risolutiva, ma di formulare una descrizione di come si pone il tema in un particolare contesto storico e sociale. Si tratta altresì di individuare una relazione, una continuità formale, per capire se quanto si pone identico dal punto di vista simbolico

e di significato, abbia una sua estensione anche nella sembianza formale, nelle diverse *facies* che la figura dell'angelo assume.



1 | Sandro Botticelli, *Illustrazione per Paradiso XXX* (dettaglio), punta d'argento su pergamena, sec. XV, ultimo quarto, Berlin, Kupferstichkabinett.

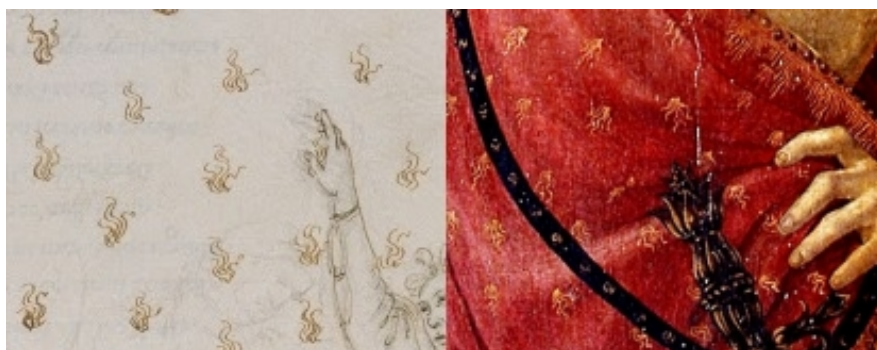
Il punto di partenza è un'illustrazione di Botticelli per la *Commedia* di Dante, attraverso la quale si cercherà la relazione tra la presenza e l'uso di un particolare tipo di fiamma e la figura del putto nel suo ruolo di angelo. Si tratta di un passaggio e di una trasformazione di tipo formale per comprendere il quale è utile partire da ciò che lega le due figure dal punto di vista del loro significato simbolico. Per riconoscere questa relazione è di grande aiuto Giovanni Boccaccio e il suo compendio di sapienza sugli antichi dèi dei gentili, la *Genealogia deorum gentilium*. Un testo fondamentale al tempo della sua stesura per la trasmissione delle conoscenze della mitologia greco-romana, ma ancor più importante un paio di secoli dopo, quando le nozioni raccolte in quel testo vengono utilizzate nel pensiero e nell'arte della complessa temperie del Rinascimento. Sulla conoscenza del *Genealogia deorum* da parte degli intellettuali della Firenze rinascimentale, un Marsilio Ficino ad esempio, non occorre dare prova ché già i testi da loro scritti dichiarano patentemente l'origine boccaccesca delle proprie conoscenze (cfr. Gambino Longo 2008, 118). Il passo della *Genealogia deorum gentilium* che è qui centrale è il seguente, preso da un paragrafo dedicato alle qualità della divinità Mercurio:

Credettero inoltre che questi Lari siano dentro le case private, come al principio dell'Aulularia di Plutarco; e li chiamarono dei familiari o domestici; e, come abbiamo detto che sono posti alla custodia del corpo, così anche alla custodia della casa e ad essi diedero nella casa un posto comune a tutti gli abitanti di essa, dove era il focolare che gli antichi costruivano in mezzo alla sala; ed ivi li onoravano con sacrifici, secondo il rito antico. E questo uso non è stato abolito neppure da noi. Infatti, sebbene quello sciocco errore se ne sia andato, restano ancora i nomi e una certa sapienza, ricordo degli antichi riti sacri. Noi Fiorentini poi, e forse alcuni altri popoli, abbiamo, per lo più, nelle stanze domestiche, dove si fa il fuoco, comune a tutta la famiglia della casa, certi strumenti di ferro messi per sostenere la legna, disposta per il fuoco, che chiamiamo lari; e nella sera precedente il capodanno, il padre della famiglia convoca tutti i familiari e, riempito di legna il focolare, vi si mette un gran tizzone del quale un capo viene bruciato al fuoco, sull'altro siede il padre della famiglia, mentre tutti gli altri gli stanno attorno; e attinto del vino, beve per primo lo stesso padre, e poi versa al vertice del tizzone acceso quella parte di vino che è rimasta nella tazza [...]. Spesso nella casa paterna vidi mio padre, uomo cattolico, fare questa celebrazione. E non dubiterei che ancora molti la facciano, più per consuetudine presa dagli antenati, che per l'inganno di qualche idolatrata superstizione (Boccaccio *Genealogia deorum*, 1237, 1239, ed. Branca 1998).

Boccaccio sta qui descrivendo i Lari, divinità minori e figli del dio Mercurio. I Lari, come specificato da Boccaccio, sono spiriti conosciuti anche con il nome di Geni che "la verità cristiana li chiama Angeli" (Boccaccio *Genealogia deorum*, 1237). Per cui da Boccaccio sappiamo che: i Lari sono figli di Mercurio e per questa figliolanza i Lari sono connessi al fuoco; allo stesso tempo leggiamo che i Lari non sono altro che Angeli, ed essi, allo stesso modo, sono connessi al fuoco. Questa è una prima, importante traccia per comprendere la ragione della presenza di un tipo particolare di fiamme/fiammelle in una serie di opere d'arte del secondo Quattrocento fiorentino: la presenza delle fiamme si rivela connessa infatti al loro referente mercuriale.

Fiamme connesse con Mercurio sono quelle presenti nell'illustrazione di Sandro Botticelli al canto sesto del *Paradiso* della *Commedia* di Dante Alighieri canto in cui si dice dell'ingresso di Beatrice e Dante nel cielo di Mercurio. Come già notava Edgar Wind anche nella cosiddetta *Primavera*

(che, come noto Aby Warburg reintitola più correttamente *Il regno di Venere* di Botticelli), compaiono le fiamme con questo stesso significato: “Le lingue di fuoco sulla clamide di Ermes erano un attributo ‘autentico’ [di questo dio], come si vede nel disegno di un Ermes greco antico in Ciriaco d’Ancona” (Wind 1971, 151n). Che la fiamma sia un attributo di Mercurio lo attestano diverse fonti, prima fra tutti, come riportato e commentato da Aby Warburg, il *Calendario* del 354: “Fuoco è la mia natura/ Così è indicata la mia figura” (Warburg [1913] 2019, 120), e come detto arriva a Boccaccio e al Quattrocento attraverso una catena di fonti letterarie e tradizioni del sapere antico (ho trattato di recente questo tema in Perfetti 2022). Il tema, dunque, si precisa a questo punto così: quale sia la relazione tra la forma antropomorfa degli angeli-lari e la loro rappresentazione in forma, invece, di pura fiamma.



2 | Sandro Botticelli, *Illustrazione per Paradiso VI* (dettaglio), punta d’argento su pergamena, sec. XV, ultimo quarto, Berlin, Kupferstichkabinett.

3 | Sandro Botticelli, *Regno di Venere* (alias *Primavera*) (dettaglio), tempera su tavola, 1484 ca., Firenze, Gallerie degli Uffizi.

Il caso in cui il passaggio da una forma all’altra, dalla fiamma al putto, lascia traccia evidente è in un’illustrazione di Botticelli al *Paradiso*. Le illustrazioni, realizzate su carta pecora negli ultimi due decenni del Quattrocento, hanno come committente Lorenzo di Pierfrancesco de’ Medici, cugino del Magnifico (Schulze Altcapenberg 2000, 21-22). Mai completate nella loro interezza, sono un’importantissima testimonianza del grado di raffinatezza e delle conoscenze umanistiche di Botticelli, nonché prova della sua relazione e frequentazione, almeno letteraria, di importanti eruditi quale un Cristoforo Landino – lo stesso Landino a cui

Lorenzo di Pierfrancesco finanziò la realizzazione del *Comento sopra la Comedia* (Schulze Altcapenberg 2000, 22).

L'illustrazione in esame è quella per il canto XXX: qui è tutto uno svolazzare di angeli, di puttini alati, ma la loro *facies* infantile è circonfusa, come aureolata dalle stesse vampe di fiamma che fin lì solitamente avvolgono Beatrice e Dante nel loro passaggio di cielo in cielo. Se leggiamo alcuni versi del canto (*Par.* XXX, vv. 91-96) possiamo trovare da dove nasce questa immagine:

Poi, come gente stata sotto larve,
che pare altro che prima, se si sveste
la sembianza non sua in che disparve,
così mi si cambiaro in maggior feste
li fiori e le faville, sì ch'io vidi
ambo le corti del ciel manifeste.

Le faville, cioè le fiammelle, si dichiarano agli occhi di Dante per quello che sono: le corti celesti degli angeli. Cioè la compresenza in questa illustrazione dell'uno e dell'altro motivo è data dal fatto che l'una e l'altra figura non sono altro che una tautologia. E pare che Botticelli segua puntualmente il *Comento sopra la Comedia* di Cristoforo Landino che commentando i versi qui citati scrive:

Vide [Dante] fiori et l'herbe et le faville, in vera forma, et parvongli cose molto più maravigliose, et interviene chome di gente che sia *in larve*, in maschere, non belle, che di poi levate le maschere rimane nella sua forma. Adunque e *fiori* si dimostrorono anime humane, et *le faville* angeli; et per questo lui *vide Ambo le corti del cielo*. Imperoché in cielo appresso a Dio non v'è se non angeli et anime humane (Landino *Comento*, 1985-1986, ed. Procaccioli 2001).

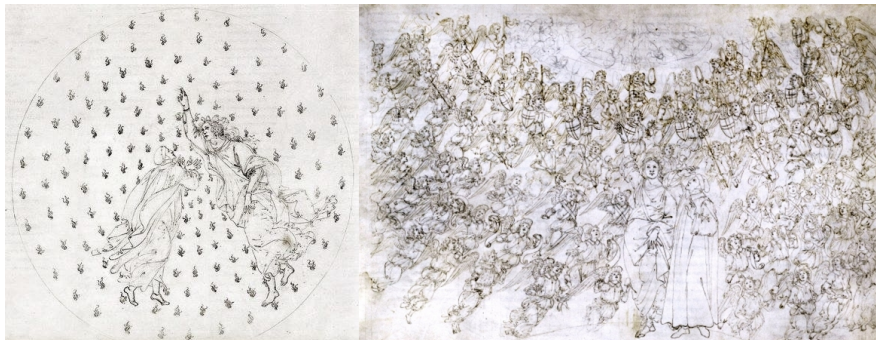


4 | Sandro Botticelli, *Illustrazione per Paradiso XXX* (dettaglio), punta d'argento su pergamena, sec. XV, ultimo quarto, Berlin, Kupferstichkabinett.

5 | Sandro Botticelli, *Illustrazione per Paradiso XXI* (dettaglio), punta d'argento su pergamena, sec. XV, ultimo quarto, Berlin, Kupferstichkabinett.

Botticelli ci mostra quanto Dante vede. E se prendiamo l'intero *corpus* di disegni per la terza cantica, vediamo come Botticelli alterni, di caso in caso, l'ornamentazione a fiammelle con quella ad angeli-putti antropomorfi. Ad esempio nell'illustrazione per *Paradiso XXI*, *XXVIII* e *XXIX* in cui la presenza degli angeli riprende la disposizione circolare o semicircolare già incontrata per le fiamme: sono teorie di angeli come le potremmo trovare in una cornice miniata di un manoscritto della stessa epoca. Nelle illustrazioni non c'è differenza, se non nel loro aspetto, tra come viene utilizzata la fiamma e l'angelo antropomorfo.

Dobbiamo sempre ricordare, mettendo a lato la eccezionalità della fattura e la profondità di lettura del testo di Dante di cui Botticelli con quest'opera dà prova, che questi disegni sono fatti per accompagnare il manoscritto di una copia pregiata della *Commedia*. Perciò l'accostamento di fiamme e angeli risulta normale se confrontato con altre fiamme o putti presenti in miniatura alle pagine di manoscritti pregiatissimi.



6 | Sandro Botticelli, *Illustrazione per Paradiso VI* (dettaglio), punta d'argento su pergamena, sec. XV, ultimo quarto, Berlin, Kupferstichkabinett.

7 | Sandro Botticelli, *Illustrazione per Paradiso XXVIII* (dettaglio), punta d'argento su pergamena, sec. XV, ultimo quarto, Berlin, Kupferstichkabinett.



8 | Littifredi Corbizi, *Manoscritto delle Enneadi di Plotino*, Firenze, Biblioteca Laurenziana, Plut. 82.10, fol.3r.

In questo senso, dal punto di vista del mero repertorio ornamentale, l'opera di Botticelli è in linea con quanto scrive Charles Dempsey in *Inventing the Renaissance Putto*, a riguardo dell'uso ornamentale del putto nei manoscritti del Quattrocento della *Commedia*:

The characterization by Dante of *spiritelli d'amore* as definition enamored, finds especially appropriate and charming application in the field of manuscript illumination in the later fifteenth century, when the new forms of humanist decoration begin to gain ascendancy over the older twisting vine-leaf (*bianchi girari*) decorative systems. Not surprisingly, the putto begins to play a more pronounced role in such ornaments [...], assuming something of the function of the grotesque figures and fabulous animals of late-medieval manuscript production (Dempsey 2001, 90).

Dempsey ci richiama anche al fatto che la figura del putto nel Quattrocento è



9 | Donatello, Altare maggiore della Basilica di Sant'Antonio da Padova (dettaglio), rilievo in bronzo, 1446-1453, Padova, Basilica di Sant'Antonio.

onnipresente protagonista della riemersione dell'antico. Sarà da ricordare che la forma antropomorfa tipica per gli angeli nella Firenze del tempo è quella del putto. I putti, come ci ricorda Bertrand Prévost, costellano dipinti, architetture, sculture imperversando ovunque e con differenti motivazioni, in un 'pan-iconografismo' eguagliato soltanto da quello della figura della ninfa. Per altro anche la ninfa, come con precisione venne vista da Warburg, può assumere le vesti e i profili più diversi: dalla *facies più dolce e accogliente* alla più feroce, nell'intera gamma che va dalla ninfa in fuga che si farà afferrare dall'amante, alla tremenda figura di Salomè o di Giuditta che usa la seduzione per conquistare la testa di

Giovanni o di Oloferne come trofeo. Così Prévost:

Parler d'ubiquité iconographique ou de pan-iconographisme pour Ninfa serait peut-être encore une façon de la fixer dans une individualité pour la redoubler (Prévost 2013a, 11).

Così avviene anche per i nostri putti:

On assiste à la même dissolution de toute individualité avec les putti. Une dissolution d'identité iconographique d'abord, puisque si le putto prend tour à tour les formes (il faudrait mieux dire « affecte ») de l'ange ou du chérubin chrétien, du Cupidon ou de l'Eros païen, du spiritello populaire, c'est bien qu'il leur est irréductible (Prévost 2013a, 11).

Anche il putto condivide le stesse torsioni polisemiche, per via della sua adattabilità d'uso nelle diverse raffigurazioni. Sarà però utile ricordare che non ogni putto significa angelo, come non ogni fiamma è connessa al suo significato mercuriale. Non va attivato nessun automatismo quanto piuttosto, invece, una grande attenzione al significato dell'opera e del contesto in cui putto o fiamma compaiono.

La nostra attenzione si concentra sui putti angelo, cioè i putti “spiritelli” se prendiamo il nome con cui erano chiamati nel Quattrocento (Dempsey 2001, 13). La stessa denominazione di “spiritelli” rende patente l’intima relazione con la fiamma che spesso rappresenta lo spirito (Dempsey 2001, 13) – si pensi alle rappresentazioni della Pentecoste cristiana in cui il Santo Spirito è raffigurato come fiamma. A questa compresenza di un simbolismo legato sia allo spirito di fuoco che allo spirito come vento si intreccia la relazione con Mercurio, dio la cui natura è essenzialmente di fuoco e che, come scrive Boccaccio, presiede ai venti: “Spingere i venti è proprio di Mercurio. Egli infatti talora col suo freddo li suscita e, dopo averli suscitati, le nubi sotto la loro spinta sono portate qua e là” (Boccaccio *Genealogia deorum*, 209). Dempsey evidenzia un caso in cui queste caratteristiche (il vento e lo spirito come angelo) si legano fra loro e prendono – col nome di spiritello – l’aspetto del putto:

Spiritus translates the Greek *pneuma*, which also means wind, breath, a spiritual being (such as the Holy Ghost), or even an angel (such as the ministering angel-*pneuma* referred by St. Paul in the Epistle to the Hebrews 13-14). Accordingly, the enchanting angelic spirits playing upon musical instruments sculptured by Donatello and his shop for the high altar of the Basilica of the Santo in Padua (1447-50) – which are in fact named as *angeli* in the documents – are conceived, as their infantile state indicates, as airily diminutive *spiritelli*. Spirit is the breath of life animating the human organism, departing from it at death (when the body gives up the ghost) (Dempsey 2001, 41).

Con la morte lo spirito abbandona il corpo, ma il cristianesimo promette una resurrezione dello spirito e della carne. Il che, per quanto attiene il nostro argomento, riporta ancora una volta l’attenzione al valore di rappresentare sia un aspetto che l’altro: quel paradosso che li fa essere distinti sebbene inscindibili (sul putto come prefigurazione del corpo risorto si veda Gilbert 2003, 144-146). Donatello, che dà agli angeli-spiritelli il corpo di un putto, utilizza un repertorio figurativo che come visto ha la sua origine in ambito pagano restaurandolo e rilanciandolo in funzione cristiana: “Sano e pio, creava un’arte pia e sana, senza che le ‘anticaglie’ gli ingombrassero la strada, come non la ingombrarono neppure a Dante” (Zabughin [1924] 2011, 252). Donatello risulta decisivo già da prima nella diffusione degli spiritelli nel Rinascimento.

Donatello fu uno dei primi e più importanti responsabili della proliferazione, nell'arte rinascimentale, di bambini nudi e alati, oggi chiamati diffusamente "putti", ma ai quali i documenti dell'epoca si riferiscono più spesso come "spiritelli" (Rowley 2022, 190). Se è difficile, nonché non sempre utile e verificabile, dare una paternità certa all'introduzione di un motivo figurativo in un determinato contesto storico e culturale, è certa in questo caso la rilevanza dell'artista per la diffusione di nuovi modelli, di nuove tecniche, e di nuovi soggetti. Per quanto riguarda gli spiritelli, dagli anni '20 Donatello propone putti in opere ben visibili e di forte rilevanza pubblica, nei centri cittadini di maggior importanza nella penisola italiana: non solo Firenze ma anche a Roma, Prato, Siena, Napoli, Padova (per avere idea della diffusione influenza delle sue opere a tema spiritello si vedano le schede 194, 196, 198, 200, 204, 214, 216, 220 in Caglioti 2022a). Tra tutte queste tappe, Roma è certo rilevante non solo per quanto l'artista vi lascia ma anche, soprattutto, per quanto raccoglie:

Donatello era infatti tornato tornato nel 1433 dal soggiorno a Roma, l'ultimo della sua vita, con un'impressionante ricarica di idee antiquarie, pronte a sprigionarsi e a rimescolarsi come in un caleidoscopio soprattutto nei dieci anni a venire (Caglioti 2022b, 54).

Da lui prendono spunto i più vari artisti, non solo allievi di bottega quale un Agostino di Duccio che "mai dimentica le basi della sua cultura toscana e i putti pratesi e fiorentini di Donatello" (Pasini 2000, 56) e porterà con sé la figura del putto in quello che è forse il più importante utilizzo della figura dell'angelo-spiritello nell'arte quattrocentesca: le decorazioni delle cappelle laterali negli interni del Tempio malatestiano di Rimini.

Oltre che dal repertorio figurativo antico, Donatello raccoglie una suggestione che era già in Boccaccio e in Dante. Nella poesia stilnovista lo *spirito* – lo spiritello senza il vezzeggiativo – d'amore imperversa in tutti i componimenti ed è alla base stessa del dire – un fiato, un vento, *pneuma* – poetico. Così ancora Dempsey:

And accordingly Dante writes in the *Vita nuova* that a *spiritelli d'amore* "is a breath of Love [*spiramento d'Amore*]. that brings out the desires of love with it, and it is moved by so gentle a cause as that pleaded by the eyes of the

lady who has demonstrated such compassion.” As pneumatic substances, such spirits are not merely allegorical. They have real material and physiological existence. Spirits are characterized by their invisibility, lightness, and extreme volatility. Although having physical existence, they are highly rarefied, and in the medical and philosophical thought of Middle Ages and Renaissance they are conceived as active powers that are the source of all the body’s functions, transmitting nutriment, sensory data, and even emotions in airy movement through the tubes of the arteries, veins, and nerves (Dempsey 2001, 43).

Questo processo alla base della poesia stilnovista fondato sulla presenza dello spirito amoroso è ben descritto da Giorgio Agamben nella sua teoria pneumofantasmologica, in cui avviene:

Un influsso da pneuma a pneuma, mentre l’immagine interiore, il fantasma, è concepito sempre come un pneuma fantastico, inserito in una circolazione che trova nel moto amoroso degli spiriti la sua esasperazione e il suo compimento (Agamben 1977, 124).

Lo spirito che agisce sul poeta non è affatto astratto, ma agisce a livello fisiologico:

L’esperienza del circolo pneumatico che va dagli occhi alla fantasia alla memoria e dalla memoria a tutto il corpo, sembra anzi essere l’esperienza fondamentale di Cavalcanti (Agamben 1977, 124).

Accade infatti che:

La rivalutazione dell’amore ad opera dei poeti a partire dal secolo XII non avviene attraverso una riscoperta della concezione “alta” dell’Eros che il *Fedro* e il *Convito* avevano consegnato alla tradizione filosofica occidentale, ma attraverso una polarizzazione del mortale morbo “eroico” della tradizione medica che, nell’incontro con quella che Warburg avrebbe chiamato la “volontà selettiva” dell’epoca, subisce una radicale inversione semantica (Agamben 1977, 136). In definitiva, “la parola ‘spirito’, nel vocabolario dantesco e stilnovistico, è sempre da intendere in riferimento a una cultura che ne percepisce immediatamente l’intera sonorità pneumatica anzi, pneumo-fantasmatica” (Agamben 1977, 146-147).

Tracciata per frammenti una possibile genealogia del motivo che dalla poesia stilnovistica passa, per vie indirette, al piano figurativo e segnatamente al repertorio di Donatello, torniamo alle illustrazioni di Botticelli, caso in cui si manifesta questa convergenza di significati e il passaggio di rappresentazione dei putti-spiritelli-angeli e gli spiriti-fiamma, nella loro potenza e materiale capacità di dare alito alle “body’s functions”, assumo essi stessi membra umane e aspetto antropomorfo. Ma la continuità, il passaggio reversibile, tra fiamma e putto si gioca su un altro aspetto formale, legato alla loro applicazione nell’arte non soltanto per il significato ma per la posizione, per il ruolo che assumono. Abbiamo già letto l’analisi che Wind propone del motivo delle fiamme sopra la clamide di Mercurio (il Mercurio all’estrema sinistra del *Regno di Venere* di Sandro Botticelli) e abbiamo preso atto della qualità esornativa, o meglio ornamentale, che gli è propria. La stessa valenza ornamentale – che non è affatto sinonimo di secondario o di superfluo, come si cercherà di mostrare – è in altre vesti dipinte dallo stesso Botticelli e da altri artisti a lui contemporanei: sono le fiamme che compaiono nel tondo con i Magi in adorazione del Bambino di Domenico Ghirlandaio, sopra a un mantello di un giovane in primo piano; o restando sempre a Firenze e nello stesso torno d’anni, è una figurina del *Trionfo d’amore* di Jacopo del Sellaio; ma sono anche le fiamme che fanno ornamento attorno a pagine di manoscritti, o che circoscrivono figure in gloria (la Madonna di scuola del Ghirlandaio di Città di Castello).

Nei disegni di Botticelli per la *Commedia* le fiamme in diversi casi riempiono i cieli attraversati da Dante e Beatrice, intarsiano la pagina, lasciando apparentemente il tema principale in secondo piano e diventando quasi divertimenti, espressioni di bravura, ma sempre coerenti al soggetto, come e si è visto nel caso di *Paradiso XXX* – o nel caso di *Paradiso VI*, canto in cui avviene l’accesso al cielo di Mercurio e che l’illustrazione caratterizza con la comparsa delle fiammelle che lo contraddistinguono – aderenti a una motivazione restituita in forma ornamentale e decorativa. Nella fiamma-ornamento, nella libertà della forma nel ruolo subalterno di decoro ornamentale, si manifesta la pienezza dei suoi significati.



10 | Domenico Ghirlandaio, *Adorazione dei Magi* (dettaglio), tempera su tavola, 1487, Firenze, Gallerie degli Uffizi.

11 | Jacopo del Sellaio, *Trionfo d'amore* (dettaglio), tempera su tavola, ultimo quarto del XV secolo, Fiesole, Museo Bandini.

12 | *Mercure's velvet*, XX secolo, Firenze, Manifattura della Fondazione Lisio.

Proprio nell'ornamento accade un passaggio tra i più delicati e sensibili: il passaggio dal piano stilizzato e a quello mimetico-naturalistico. Massimo Carboni rileva come:

L'origine grafica del motivo ornamentale è 'non-oggettiva', e solo successivamente sorgono e si aggregano allo schema geometrico iniziale 'i singoli elementi figurativi', che appaiono come un 'tentativo di introdurre a forza un oggetto nel primitivo nucleo non oggettivo' (Carboni 2021, 21-22).

Carboni tratta più in particolare di mutamenti già studiati, come quello celebre presentato da Jurgis Baltrušaitis relativo alla foglia d'acanto, in cui la mutazione sul piano formale è "in relazione alla comparsa di motivi-rumore (di natura-geopolitica, sincretismi storico-culturali, ecosistema sociale) che tendono con varia fortuna a mutarne l'aspetto, all'interno dei quali poter seguire quei processi di selezione [...] che portano alla ridistribuzione interna e 'temperata' delle soluzioni ornamentali" (Carboni 2021, 74). Un passaggio di cui le nostre stesse fiamme sono state protagoniste, da che la loro origine è un motivo ancora più puramente grafico (sul punto rimando ancora a Perfetti 2022, 8-16). Ma in altri casi si arriva anche "alla vera e propria creazione di nuovi *patterns*" (Carboni 2021, 74). Se leggiamo direttamente Baltrušaitis:

Gli intrecci e le mezze-foglie della decorazione islamica ispirano, insieme con le forme astratte e vegetali, parecchi sistemi zoomorfi. Fin dalla sua prima apparizione nelle civiltà orientali, la treccia assume l'aspetto di un essere animato, tanto che ci si è domandati se per caso essa non derivi,

all'origine, da un nodo di serpenti (Baltrušiatis [1972, 1973] 1997, 133). Gli intrecci astratti si scioglierebbero solo nel corso del Quattrocento per opera dei *cadeaux*. Trasformati in esseri animati, si snodano, appena annodati, talvolta sullo stesso margine. La treccia ritrova così la capacità di trasformarsi in animale e si sviluppa insieme con la fauna vivente e quasi libera. La mezza-foglia *rūmi* subisce i medesimi mutamenti (Baltrušiatis [1972, 1973] 1997, 133-134).

In queste formule figurative che giocano sulla ripetizione e ne fanno la propria peculiarità, è intimamente racchiusa una forza verso la variazione e la produzione di differenze, a volte quasi imprevedibili. Per cui:

La logica ornamentale, quindi, va riconsiderata non facendo ricorso a forme predeterminate di equilibrio, ma a processi dinamici di ri-equilibratura in cui si intrecciano compensazioni regolative a nuove costruzioni (Carboni 2021, 76).

Si può dire, con le parole di Gilles Deleuze in *Differenza e ripetizione*, che la logica dell'ornamento è quella della ripetizione, in cui:

I travestimenti e le varianti, le maschere o i travesti, non vengono "dall'alto", ma sono al contrario gli elementi genetici interni della stessa ripetizione, le sue parti integranti e costitutive. [...] La ripetizione è veramente ciò che si traveste costituendosi, ciò che si costruisce solo travestendosi. Essa non è sotto le maschere, ma si forma da una maschera all'altra, come da un punto rilevante a un altro, da un istante privilegiato a un altro, con e nelle varianti (Deleuze [1968] 1997, 27-28).

Da questo punto di vista, non solo il processo dinamico di mutazione è insito nell'ornamento, ma è quanto lo costituisce. Istanti privilegiati, in cui si cristallizza e appare una delle sue forme, sono le tappe che segnano la storia dell'ornamento nelle sue modificazioni. A dare un orientamento in questa storia troviamo Pavel Florenskij:

La storia dell'ornamento è caratterizzata, almeno in molti casi particolari, non dalla semplificazione e dalla schematizzazione, ma dalla complicazione e dall'arricchimento. L'ornamento all'inizio si costruisce attraverso linee geometriche, che soltanto in seguito si rivestono di un corpo conforme a un

dato schema geometrico; è a questo punto che sorgono nell'ornamento singoli elementi figurativi, e sorgono come tentativo di introdurre a forza un oggetto nel primitivo nucleo non-oggettivo. Può darsi che questo tentativo non sia neppure completamente arbitrario, nondimeno l'interpretazione di alcune linee come schema proprio di una certa immagine e non di una qualsiasi altra può essere data in modi diversi e le immagini, scelte per dare corpo a un determinato ornamento, possono essere le più diverse (Florenskij [1923-1924] 1995, 99-100).

Forma stilizzata che solo apparentemente è priva di oggetto, ma semmai è la perdita della sua leggibilità come simbolo che porta a una semplificazione, a una sua evoluzione in chiave mimetica e para-naturalistica cercando di dare un corpo più manifesto al suo oggetto già presente fin dalla prima formazione stilistica:

L'ornamento non è affatto non-oggettivo, cioè privo dell'antinomia propria del simbolo, ma, al contrario, sottolineando ampiamente la contraddizione fra costruzione e composizione, intensifica al massimo il tono antinomico fra la rappresentazione e ciò che si vuole rappresentare. L'ornamento è più filosofico degli altri rami dell'arte figurativa, perché non rappresenta le singole cose e le loro connessioni particolari, ma riveste di visibilità certe formule universali dell'essere. Se l'ornamento sembra privo di contenuto trascendentale, questo avviene per la poca accessibilità del suo oggetto alla coscienza, non abituata a voli d'aquila su particolari e frammenti (Florenskij [1923-1924] 1995, 100-101).

Una evoluzione del *pattern* ornamentale incontrollabile e quasi inspiegabile è anche quanto ci prospetta Henri Focillon, nella sua *Vita delle forme*:

Nella scultura romanica, [...] dove il mostro, sempre incatenato ad una definizione architettonica e ornamentale, rinasce senza posa con aspetti inediti, per illuderci e illudersi della sua prigionia. E divien pampino ricurvo, aquila a due teste, sirena marina, lotta di due guerrieri; si raddoppia, s'allaccia intorno a se stesso, si divora. Senza mai sorpassare i suoi limiti, senza mai smentire il suo principio, quel Proteo agita ed espande la sua vita frenetica, la quale altro non è che il risucchio di una forma semplice (Focillon [1943, 1972] 1990, 11).

Se nella fiamma è riconoscibile anche un ruolo ornamentale, in un senso simbolicamente pregnante, anche il putto risponde alla stessa funzione. Bertrand Prévost ci ricorda come:

La répétition régulière des putti, et plus encore de leurs guirlandes fait sens vers ce qu'il faudrait nommer leur *fonction extensive*, ou mieux encore, leur fonction *territorialisante* : quelque chose comme un lieu s'individue, se cristallise dans la continuité ouverte voire chaotique de l'espace (Prévost 2013b, 2).

I putti occupano lo spazio figurativo, comparendo non solo nel singolo caso con un'alta frequenza ma anche in molte diverse situazioni, operando così una "territorializzazione" che dà un ordine e sistematizza, anche sul piano del significato, quel luogo da loro abitato. Dunque i putti entrano in una spirale di 'pan-iconograficismo' e nel Quattrocento fiorentino li incontriamo un po' ovunque in teorie, con ricorrenze quasi ossessive della loro presenza. Se fin da Donatello dunque si registra che "gli spiritelli [...] sono dapprima più decorativi che simbolici, anche se la loro presenza [...] non è certo casuale" (Rowley 2022, 190), va individuato lo spazio in cui avviene il mutamento dall'una all'altra forma: dall'espressione di pura potenza amorfa che è la fiamma nella sua manifestazione carnale e antropomorfa in forma di putto-angelo.

L'osservazione per cui "modelli della natura possono, anch'essi, venir considerati come il fusto e il sostegno delle metamorfosi" (Focillon [1943, 1972] 1990, 11), registra la stessa dinamica di quanto accade alle fiamme nelle illustrazioni alla *Commedia*. Il motivo permane e si rifà vivo, diventa significativa nelle sue varie fasi solo per via della mutazione, in un continuo mutare che riprende l'iteratività interna alla singola manifestazione di un *pattern* ornamentale. È la ricerca di dare una forma a quanto per sua natura, come dalla citazione in apertura da Réau, non la possiede – è un soffio, e come tale ci sfugge dalle mani e da qualsiasi tentativo di fissarlo rispetto a una forma data. Ecco che allora l'ambito dell'ornamento, quell'ornamento che trova sempre nuove formulazioni, è forse il luogo e il ruolo più adatto per la figura – qualunque essa sia – dell'angelo.

Non è nella stabilità della forma che l'ornamento trova una regola, ma la regola è data dal cambiamento che rende possibile la presenza costante dell'ornamento in quanto insostituibile nel suo ruolo di attributo necessario all'essenza. Così scrive in una perfetta sintesi Ananda Coomaraswamy, degli ornamenti che nell'opera d'arte sono "elementi necessari alla sua efficacia", in quanto:

L'ornamento è aggettivale, e senza aggettivi, nulla che abbia un nome può avere un'esistenza individuale (Coomaraswamy [1939] 1987, 188, 199).

Fiamma e putto saranno allora da considerare come 'aggettivi' dell'angelo in quanto 'aggiungono' alla sua essenza qualità e quantità. In quanto, giustapponendo e sovrapponendo a quelle essenze sfuggenti una figura, manifestano, nella dimensione dell'ornamento, la stessa natura angelica, il suo valore e il suo significato. E se già di per sé il ruolo dell'angelo consiste nell'annunciare e rendere manifesto il divino, fiamma e putto - figure in endiadi dell'angelo - sono aggettivi di secondo livello della sostanza di dio.

Riferimenti bibliografici

Agamben 1977

G. Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino 1977.

Baltrušaitis [1972, 1973] 1997

J. Baltrušaitis, *Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica* [*Le Moyen Age fantastique : Antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris 1972], trad. it. di F. Zuliani e F. Bovoli, Milano [1973] 1997.

Branca 1998

V. Branca (a cura di), Giovanni Boccaccio, *Genealogia deorum gentilium libri*, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, voll. 7-8, tt. I-IV, trad. it. di V. Zaccaria, Milano 1998.

Caglioti 2022a

F. Caglioti (a cura di), *Donatello. Il Rinascimento*, catalogo della mostra *Donatello. Il Rinascimento*, Firenze 19 marzo - 31 luglio 2022, Venezia 2022.

Caglioti 2022b

F. Caglioti, *Vita di Donatello*, in *Donatello. Il Rinascimento*, F. Caglioti (a cura di), Venezia 2022, 25-105.

Carboni 2021

M. Carboni, *L'ornamentale, Un percorso filosofico tra arte e decorazione*, Milano 2021.

Coomaraswamy [1939] 1987

A.K. Coomaraswamy, *L'ornamento* [*Ornament*, "The Art Bulletin" vol. 21 n. 4 (dicembre 1939)], in *Id.*, *Il grande brivido. Saggi di simbolica e arte*, trad. it. di R. Donatoni, Milano 1987.

Dempsey 2001

C. Dempsey, *Inventing the Renaissance Putto*, Chapel Hill-London 2001.

Florenskij [1923-1924] 1995

P.A. Florenskij, *Lo spazio e il tempo nell'arte* [*Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях лекции во вхутемасе*, Moskva 1923-1924], N. Misler (a cura di), trad. it. di Ead., Milano 1995.

Focillon [1943, 1972] 1990

H. Focillon, *Vita delle forme seguito da Elogio della mano* [*Vie des Formes suivi de Éloge de la main*, Paris 1943], trad. it. S. Bettini, Torino [1972] 1990.

Deleuze [1968] 1997

G. Deleuze, *Differenza e ripetizione* [*Différence et répétition*, Paris 1968], trad. it. di G. Guglielmi, rev. di G. Antonello, A.M. Morazzoni, Milano 1997.

Gambino Longo 2008

S. Gambino Longo, *La fortuna delle Genealogiae deorum gentilium nel '500 italiano: da Marsilio Ficino a Giorgio Vasari*, "Cahiers d'études italiennes" n. 8 2008, Grenoble Alpes 2008, 115-130.

Gilbert 2003

P. Gilbert, *L'alba incompiuta. I significati filosofico-teologici del Tempio Malatestiano*, in *Templum mirabile. Atti del Convegno sul Tempio Malatestiano*, M. Musmeci (a cura di), Rimini 2003, 139-149.

Procaccioli 2001

P. Procaccioli (a cura di), Cristoforo Landino, *Comento sopra la Comedia di Dante* [Niccolò di Lorenzo della Magna, Firenze 1481], voll. 4, Roma 2001.

Pasini 2000

P.G. Pasini, *Il Tempio malatestiano. Splendore cortese e classicismo umanistico*, Milano 2000.

Perfetti 2022

F. Perfetti, *Fiammelle ermetiche in opere d'arte a Firenze nell'ultimo Quattrocento*, tesi di laurea magistrale, Università luav di Venezia, A.A. 2021/2022, relatori M. Centanni, G. Careri.

Prévost 2013a

B. Prévost, *Direction-dimension : Ninfa et putti*, "Images Re-vues", 4 (2013).

Prévost 2013b

B. Prévost, *Des putti et de leurs guirlandes : points, noeuds, monde*, in *Questions d'ornements: XVe-XVIIIe siècles*, R. Dekoninck, C. Heering, M. Lefftz (rev. par), Thornout 2013.

Réau 1956

L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, vol. 1 t. 2, Paris 1956.

Rowley 2022

N. Rowley, *Il ritorno degli spiritelli*, in *Donatello. Il Rinascimento*, F. Caglioti (a cura di), Venezia 2022, 190-193.

Schulze Altcapenberg 2000

Hein-Th. Schulze Altcapenberg, "Per essere persona sofistica". *Il ciclo botticelliano di illustrazioni per la Divina Commedia*, in *Sandro Botticelli. Pittore della Divina Commedia*, G. Morello A.M. Petrioli Tofani (a cura di), vol. 2, Milano 2000, 14-35.

Warburg [1913] 2019

A. Warburg, *Le immagini dei pianeti nella loro migrazione da sud verso nord e il loro ritorno in Italia*, [*Die Planetenbilder auf der Wanderung von Süd nach Nord und ihre Rückkehr nach Italien*, Amburg 1913], in Id. *Astrologica*, trad. it. di M. Ghelardi, Torino 2019, 105-146.

Wind [1958] 1971

E. Wind, *Misteri pagani nel Rinascimento* [*Pagan Mysteries in Renaissance*, New Haven 1958], trad. it. di P. Bertolucci, Milano 1971.

Zabughin [1924] 2011

V. Zabughin, *Storia del Rinascimento cristiano in Italia*, B. Basile (a cura di), Napoli 2011.

English abstract

The contribution traces the parallelism of meaning between the form of the flame and the form of the spiritello in relation to the figure of the angel in 15th-century in Florence. The correspondence of meaning, based on iconological criteria, turns into an investigation of a formal character to see the alternation of the motif of the flame and that of the spiritello in works of art, finding as a point of intersection and departure for the analysis Sandro Botticelli's illustration for Canto XXX of Dante's *Commedia*. Following the path of the introduction of the figure of the spiritello and the use of the flame in the Florentine context of the time, it is defined how their similarity is first and foremost due to their ornamental use. Indeed, it is precisely in the ornament that the permutation of form between flame and putto is possible, and vice versa, in the permanence of their symbolic meaning. The role of every ornament is to be adjective to its object; flame and putto are in this sense adjectives of the angel.

keywords | Sandro Botticelli; Ornament; Putto; Spiritello; Donatello.

OYAI OYAI, il secondo grido dell'aquila

Angeli apocalittici e demoni sconfitti nella iscrizione greca (integrata) della Natività mistica di Botticelli

Monica Centanni, Paolo B. Cipolla

L'iscrizione in greco: *status quaestionis*

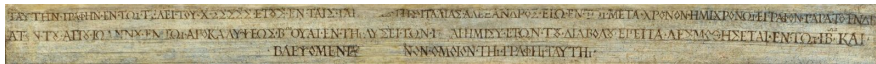
La *Natività mistica* è stata oggetto di approfondimenti importanti in relazione al soggetto e alle fonti di ispirazione: rimandiamo ad Hatfield 1995, che resta ad oggi lo studio di riferimento per la discussa influenza di temi savonaroliani e millenaristici nell'ispirazione del soggetto (ma si veda più di recente O'Hear 2011). Sulla competenza e sull'erudizione di Botticelli, Nigel Wilson notava: "Whether Botticelli himself knew Greek is to say the least doubtful" (Wilson 1992, 232; in particolare sulla passione di Botticelli per le citazioni e per le riproduzioni in pittura efrastiche, vedi anche Agnoletto, Centanni *in corso di stampa*, con ampia ricognizione sulle fonti e della bibliografia critica sul tema).

Il focus di questo contributo è sulla lunga iscrizione in greco che corre sul margine superiore dell'opera, e in particolare sulla lacuna che compromette la leggibilità dell'ultimo brano di testo, per la quale si avanza una proposta di integrazione.

L'epigrafe è riportata – raramente in trascrizione, più o meno corretta, dal greco e più spesso in traduzioni approssimative – nelle schede e nei contributi di carattere storico-artistico sull'opera (dopo la trascrizione e traduzione di Horne 1908, una trascrizione è in Wilson 1992 e in Hatfield 1995), puntualmente ripresa nei non numerosi, ma preziosi studi di grecisti sulle iscrizioni greche in opere d'arte del XV secolo (v. soprattutto Pontani 1996).



1 | Sandro Botticelli, *Natività mistica*, olio su tela, 1501, London, National Gallery.



Questa la trascrizione secondo Wilson 1992, 233:

ΤΑΥΤΗΝ · ΓΡΑΦΗΝ · ΕΝ · ΤΩΙ · ΤΕΛΕΙ · ΤΟΥ · Χ · ΣΣΣΣΣ · ΕΤΟΥΣ ·
ΕΝ · ΤΑΙΣ · ΤΑΡ[ΑΧ]ΑΙΣ · ΤΗΣ · ΙΤΑΛΙΑΣ · ΑΛΕΧΑΝΔΡΟΣ · ΕΓΩ · ΕΝ
· ΤΩΙ · ΜΕΤΑ · ΧΡΟΝΟΝ · ΗΜΙΧΡΟΝΩΙ · ΕΓΡΑΦΟΝ · ΠΑΡΑ · ΤΟ ·
ΕΝΔΕΚ
ΑΤΟΝ · ΤΟΥ · ΑΓΙΟΥ · ΙΩΑΝΝΟΥ · ΕΝ · ΤΩΙ · ΑΠΟΚΑΛΥΨΕΩΣ ·
Β^{ΩΙ} ΟΥΑΙ · ΕΝ · ΤΗΙ · ΛΥΣΕΙ · ΤΩΝ · Γ · ΚΑΙ · ΗΜΙΣΥ · ΕΤΩΝ · ΤΟΥ ·
ΔΙΑΒΟΛΟΥ · ΕΠΕΙΤΑ · ΔΕΣΜΟΘΗΣΕΤΑΙ · ΕΝ · ΤΩΙ · ΙΒ^{ΩΙ} · ΚΑΙ ·
ΒΛΕΨΟΜΕΝ · ΤΑΦ[...]^{ΩΙ} ΝΟΝ · ΟΜΟΙΟΝ · ΤΗΙ · ΓΡΑΦΗΙ · ΤΑΥΤΗΙ

E questa la traduzione proposta:

This picture, at the end of the year 1500, in the disturbances of Italy, I, Alexander, in the half-year after the year, painted according to the eleventh (chapter) of St. John in the second woe of the Apocalypse, during the release, lasting three and a half years, of the devil; and then he will be bound in the twelfth (chapter), and we shall see (him) buried as in this painting (Wilson 1992, 233-234).

È opportuno ricapitolare sommariamente i diversi motivi, almeno sette, di straordinario interesse dell'epigrafe che compare in testa al dipinto:

I. Il testo è composto di 55 parole: un'estensione eccezionale rispetto alle scritte in greco in dipinti contemporanei (si vedano i sopra citati elenchi di Wilson 1992 e di Pontani 1996, e Lucco, Pontani 2005);

II. Posta a confronto con altri esemplari di scritte in greco su dipinti a cavallo tra XV e XVI secolo, la maiuscola adottata appare estremamente accurata, con una evidente preoccupazione della resa estetica della scritta;

III. Il testo si presenta corretto sotto il profilo grammaticale, con segni diacritici coerenti per indicare la separazione delle parole e lo iota sottoscritto/ascritto;

IV. EN · ΤΩΙ · ΤΕΛΕΙ · ΤΟΥ · Χ · ΣΣΣΣΣ · ΕΤΟΥΣ [...] EN · ΤΩΙ · ΜΕΤΑ · ΧΡΟΝΟΝ · ΗΜΙΧΡΟΝΩΙ

Sul primo rigo dell'epigrafe si fonda la datazione del dipinto al semestre successivo all'anno 1500: relevantissime sono le implicazioni millenaristiche di una collocazione cronologica subito dopo il 1500, anno epocale che cade alla metà del secondo millennio dell'era cristiana (per una analisi sul tema si veda ancora Hatfield 1995; sulla particolare grafia dei numeri in questa iscrizione, v. Wilson 1992, 234-238);

V. ΑΛΕΧΑΝΔΡΟΣ ΕΓΩ [...] ΕΓΡΑΦΟΝ

Nel primo rigo del testo c'è una dichiarata firma autoriale. Si rileva che la critica non ha rinvenuto fondati motivi per dubitare dell'autografia dell'epigrafe e quindi è generalmente assunto in letteratura che la scritta sia di pugno dell'artista e che lo stesso Botticelli sia l'autore del testo greco;

VI. Dal punto di vista storico, di notevole interesse è la restituzione della situazione di "turbolenze" che hanno sconvolto l'Italia (infratesto nel primo rigo: EN · ΤΑΙΣ · ΤΑΡ[ΑΧ]ΑΙΣ · ΤΗΣ · ΙΤΑΛΙΑΣ), e dei "tre anni e mezzo in cui il diavolo si è scatenato" (infratesto nel secondo rigo: EN · ΤΗΙ · ΛΥΣΕΙ · ΤΩΝ · Γ · ΚΑΙ · ΗΜΙΣΥ · ΕΤΩΝ · ΤΟΥ · ΔΙΑΒΟΛΟΥ);

VII. ΒΛΕΨΟΜΕΝ · ΤΑΦ [...]ΝΟΝ · ΟΜΟΙΟΝ · ΤΗΙ · ΓΡΑΦΗΙ · ΤΑΥΤΗΙ

Le ultime parole del terzo rigo, che costituiscono l'ultimo brano del testo dell'iscrizione, sono una efrasi della condizione del "diavolo" dopo il trionfo post-apocalittico, diavolo che vedremo ridotto in uno stato "come in questo dipinto".

Nonostante la sua importanza sui diversi fronti qui sopra elencati, a quanto ci risulta soltanto Nigel Wilson, nel prezioso contributo citato del 1992, ha analizzato l'iscrizione dal punto di vista paleografico e linguistico (Wilson 1992, 232-241); in quel lavoro troviamo anche notazioni importanti sul "Greek lettering" e, in particolare (cruciali per il contesto in cui l'artista opera) le osservazioni sulla resa dello iota sottoscritto come uno iota ascritto di dimensione inferiore, e sulla forma dell'omega: in queste particolarità Wilson ravvisa l'indizio di una derivazione del carattere adottato da Botticelli dai caratteri disegnati da Lorenzo de Alopa per le

edizioni a stampa curate da Giano Lascaris negli ultimi due decenni del XV secolo a Firenze (Wilson 1992, 234).

In questo contributo proponiamo una nuova ricognizione sul testo greco, con particolare attenzione puntata sulla lacuna presente nell'ultimo rigo – che oscura una parola particolarmente importante in quanto si tratta un termine cruciale nella micro-eccfrasi che descrive il contenuto stesso del dipinto.



Nigel Wilson nel suo contributo del 1992 trascrive così l'ultimo rigo:

ΒΛΕΨΟΜΕΝ · ΤΑΦ [...]NON · ΟΜΟΙΟΝ · ΤΗΙ · ΓΡΑΦΗΙ · ΤΑΥΤΗΙ

e traduce “We shall see (him) buried as in this painting” (Wilson 1992, 234).

Rab Hatfield trascrive invece così le ultime parole del testo, obliterando inspiegabilmente le due lettere TA perfettamente leggibili prima della lacuna:

ΒΛΕΨΟΜΕΝ · [...]NON · ΟΜΟΙΟΝ · ΤΗΙ · ΓΡΑΦΗΙ · ΤΑΥΤΗΙ

In coerenza con questo eccesso di prudenza è la traduzione proposta dallo stesso studioso “and we shall see him [here a word or two is missing] as in this picture” (Hatfield 1995, 98).

Correntemente la parola mancante viene integrata con un “buried”, così come si è visto in Wilson e nella scheda del sito della National Gallery dove si legge: “The devil would be buried, as in this picture”. Le ragioni di questa integrazione e della corrente interpretazione del senso della scritta, pur se non risulta siano mai state esplicitate, si fondano patentemente su tre indizi:

- la (plausibilissima) presenza di un participio nella sintassi della frase, suggerito dalle lettere NON dopo la lacuna;
- la suggestione delle lettere ΤΑΦ prima della lacuna che richiama l'ambito lessicale della tomba (τάφος);
- i cinque piccoli demoni, meglio sarebbe dire con Hatfield "spirit-sized demons", "demoni ridotti a spiritelli" che nella fascia inferiore del dipinto compaiono sconfitti, schiacciati dalla potenza della Natività e sembrano intenti a nascondersi negli anfratti delle rocce.

La raffigurazione degli spiritelli demoniaci in fuga

Rab Hatfield individua "five small and apparently self-destructed demons" (Hatfield 1995, 112). Gli spiritelli diabolici in realtà sono (almeno) sei.



E tutti, a parte il demonietto acrobata in basso a sinistra, sono rappresentati come annientati, in fuga di fronte al gaudioso abbraccio angelico che segna la fine dell'era diabolica, intenti a nascondersi infilandosi nelle fessure del fondale roccioso.



Fino al disperato tentativo - che potremmo definire metatestuale - del diavolello sul bordo inferiore al centro e di quello sul lato sinistro che

cercano di scomparire ficcando la testa nella stessa cornice del dipinto.

Una proposta di integrazione della lacuna

L'analisi paleografica della lettera posta sul bordo in cui si apre la lacuna induce a identificare, dopo le lettere TA il residuo di una Φ. Si veda per confronto la grafia del Φ di ΓΡΑΦΗΙ, penultima parola nello stesso rigo:



Come si diceva, con tutta probabilità proprio l'evidenza di ΤΑΦ[...]ΝΟΝ ha suggerito la presenza di un participio pertinente allo stesso ambito di τάφος/tomba (da cui la traduzione corrente "buried"). L'ostacolo maggiore risiede nel fatto che questo participio non può derivare dal classico θάπτω, perché le uniche forme di questo verbo che iniziano per ΤΑΦ- sono quelle dell'aoristo e del futuro passivi. Ma il participio aoristo passivo ΤΑΦΕΝΤΑ sarebbe troppo corto per la lacuna, e in ogni caso bisognerebbe poi aggiungere un'altra parola (a questo punto, ovviamente, non un participio) che termini per -ΝΟΝ. Un'alternativa potrebbe essere ΤΑΦΙΖΟΜΕΝΟΝ: ταφιζω è un sinonimo postclassico di θάπτω attestato nell'*Historia Alexandri Magni* (rec. β III 6, 3) e negli scoli recenziatori a Oppiano, *Cinegetica* I 487, ma la misura della lacuna richiede un numero di lettere superiore rispetto alle cinque da integrare per ottenere il participio ΤΑΦ[ΙΖΟΜΕ]ΝΟΝ: mancherebbe infatti almeno una lettera.

Nigel Wilson partendo dall'oggettiva considerazione che "there is room for five more letters in the space", proponeva un ΤΑΦΗΣΟΜΕΝΟΝ da tradursi come "about to be buried": l'improbabile participio futuro sarebbe da collegare al testo di *Ap.* XII, 9 "The Devil or Satan was cast down into the earth and his angels were cast down with him" (Wilson 1992, 238; il passo in greco corrispondente è:

ὁ καλούμενος Διάβολος καὶ ὁ 'Σατανᾶς' [...] ἐβλήθη εἰς τὴν γῆν, καὶ οἱ ἄγγελοι αὐτοῦ μετ' αὐτοῦ ἐβλήθησαν). Lo stesso Wilson riconosce la difficoltà della sua proposta: "In the picture itself the devils in the foreground are not actually being buried, but they seem to be scuttling underground in a way that can be reconciled with this wording. If one

were to attribute to the author of the inscription a very subtle command of Greek, one could perhaps interpret the verb as being in the middle voice rather than the passive, and the meaning would be reflexive, 'burying himself'. This gives better sense at the cost of a bold hypothesis" (Wilson 1992, 238). È certo che dal punto di vista linguistico si tratta di una "bold hypothesis", ma la pista interpretativa che collega l'azione ai movimenti dei diavoletti nel dipinto e "riconcilia" il testo alle immagini, merita di essere seguita.

La soluzione può essere cercata in un verbo derivato non già dal sostantivo τάφος, tomba, ma da τάφρος, fosso/fossato. Già in epoca classica si registrano diverse occorrenze del verbo ταφρεύω, attestato in Senofonte (*Elleniche* V 2, 4), Platone (*Leggi* 760e 6, 778e 3-4) ed Eschine (*Contro Ctesifonte* 236), nel senso di "scavare fossi, trincee", o "trincerare, circondare di trincee". In Senofonte si trovano anche i composti ἀποταφρεύω (ad es. in *Elleniche* V 4, 38) e περιταφρεύω (in *Ciropedia* III 3, 38), nel senso rispettivamente di "sbarrare" e di "circondare con trincee" in funzione per lo più difensiva. In Plutarco, *Vita di Mario* 33, 2 il participio περιταφρευόμενος, riferito al protagonista, ha il valore di "circondato di trincee" da parte dei nemici, dunque "cinto d'assedio".

In base alle ricorrenze del verbo ταφρεύω, presente senza soluzione di continuità dal greco classico al greco bizantino, la nostra proposta è che l'ultimo rigo dell'iscrizione si possa integrare così:

ΒΛΕΨΟΜΕΝ · ΤΑΦ[ΡΕΥΟΜΕ]ΝΟΝ · ΟΜΟΙΟΝ · ΤΗΙ · ΓΡΑΦΗΙ · ΤΑΥΤΗΙ

Sotto il profilo materiale, della capacità della lacuna, della misura dell'integrazione e del formato delle singole lettere da integrare, la proposta ΤΑΦΡΕΥΟΜΕΝΟΝ pare del tutto compatibile sia per numero di caratteri sia rispetto alla grafia specifica delle singole lettere nell'epigrafe, come dimostra questa ricostruzione grafica:



Nel contesto, il participio potrebbe avere valore passivo e significare che il diavolo si vede "cinto d'assedio, messo alle strette, braccato"; o, piuttosto,

restando più in aderenza al significato concreto di τῶφρος, il participio si può leggere con valore mediale, “che si infossa”. Dal punto di vista semantico, l’idea del diavolo “assediato”, o meglio, che “si infossa”, pare del tutto coerente con le azioni che gli spiritelli demonici compiono nel registro inferiore del dipinto, cercando riparo di fronte al trionfo della Natività che minaccia di travolgerli.

Il testo dell’iscrizione

Accettando l’integrazione che proponiamo, il testo dell’epigrafe e la traduzione risultano questi:

ΤΑΥΤΗΝ · ΓΡΑΦΗΝ · ΕΝ · ΤΩΙ · ΤΕΛΕΙ · ΤΟΥ · Χ · ΣΣΣΣΣ · ΕΤΟΥΣ ·
ΕΝ · ΤΑΙΣ · ΤΑΡ[ΑΧ]ΑΙΣ · ΤΗΣ · ΙΤΑΛΙΑΣ · ΑΛΕΧΑΝΔΡΟΣ · ΕΓΩ · ΕΝ
· ΤΩΙ · ΜΕΤΑ · ΧΡΟΝΟΝ · ΗΜΙΧΡΟΝΩΙ · ΕΓΡΑΦΟΝ · ΠΑΡΑ · ΤΟ ·
ΕΝΔΕΚ
ΑΤΟΝ · ΤΟΥ · ΑΓΙΟΥ · ΙΩΑΝΝΟΥ · ΕΝ · ΤΩΙ · ΑΠΟΚΑΛΥΨΕΩΣ ·
Β^{οι} ΟΥΑΙ · ΕΝ · ΤΗΙ · ΛΥΣΕΙ · ΤΩΝ · Γ · ΚΑΙ · ΗΜΙΣΥ · ΕΤΩΝ · ΤΟΥ ·
ΔΙΑΒΟΛΟΥ · ΕΠΕΙΤΑ · ΔΕΣΜΟΘΗΣΕΤΑΙ · ΕΝ · ΤΩΙ · ΙΒ^{οι} · ΚΑΙ ·
ΒΛΕΨΟΜΕΝ · ΤΑΦ[ΡΕΥΟΜΕ]ΝΟΝ · ΟΜΟΙΟΝ · ΤΗΙ · ΓΡΑΦΗΙ ·
ΤΑΥΤΗΙ

Questa la traduzione:

QUESTO QUADRO ALLA FINE DELL’ANNO 1500, DURANTE I TUMULTI DELL’ITALIA, IO
ALESSANDRO, HO DIPINTO ALLA METÀ DELL’ANNO DOPO, SECONDO IL CAPITOLO UN-
DICESIMO DI SAN GIOVANNI NELL’APOCALISSE, AL SECONDO GUAI, NELLO SCATENAMENTO
DI TRE ANNI E MEZZO DEL DIAVOLO, E DOPO NEL DODICESIMO SARÀ INCATENATO E
LO VEDREMO INFOSSARSI COME IN QUESTO DIPINTO

Alcuni appunti sulla traduzione di un greco che potrebbe suonare ostico all’orecchio dei classicisti:

- Β^{οι} ΟΥΑΙ è il secondo dei tre “guai” annunciati dal verso dell’aquila in Gv, Ap. VIII, 13, che poi si compie allo squillo della settima tromba che annuncia Regno di Cristo (in Ap. XI, 14-15).
- traduciamo ΕΝ · ΤΗΙ · ΛΥΣΕΙ con “nello scatenamento” in quanto questa λύσις è specificamente lo scatenamento del demonio che, secondo Ap. XX, 3, si libera “per un breve tempo” (μετὰ ταῦτα δεῖ λυθῆναι αὐτὸν μικρὸν χρόνον), ed è lo stesso scatenamento di Satana di Ap. XX, 7 (καὶ ὅταν

τελεσθῆ τὰ χίλια ἔτη, λυθήσεται ὁ Σατανᾶς ἐκ τῆς φυλακῆς αὐτοῦ), prima di essere sottoposto al nuovo e definitivo incatenamento che la nostra epigrafe annuncia (ΔΕΣΜΟΘΗΣΕΤΑΙ, “sarà incatenato”). A proposito della forma di questo verbo, notiamo che δεσμώω è forma tarda per il classico δεσμεύω; ci si aspetterebbe poi δεσμωθήσεται (con omega, come ad esempio in δεσμώτης, epiteto del *Prometeo* di Eschilo), ma nel greco bizantino si trovano esempi di δεσμότης e δεσμοτήριον in luogo delle grafie classiche δεσμώτης e δεσμωτήριον: dunque δεσμοθήσεται è in linea con l’*usus scribendi* umanistico.

Le ali dell’aquila, le ali dei demoni, le ali degli angeli

Una cifra della enigmatica *Natività mistica* sta nella figura delle ali: le ali dell’aquila, le ali dei demoni, le ali degli angeli. L’accompagnamento musicale che l’epigrafe suggerisce, l’ipotesto sonoro, è il “guai” che l’aquila grida ad ali spiegate nei passi dei capitoli dell’*Apocalissi* giovannea che Sandro cita puntualmente nella sua epigrafe. Ma poi visivamente, dal basso verso l’alto, le ali muovono l’aria del dipinto con un effetto di straniante cinematografia.

Sotto stanno le alette sudicie, membranose e repellenti dei sei spiritelli demonici – ali pesanti e infangate, terrigne e grigie, che non servono più a volare ma che sembrano intralciare la fuga dello stesso Satana che certo non scamperà al suo ultimo incatenamento. Il demonio è rappresentato qui impietosamente dalla schiera dei ridicoli diavoletti, in posture quasi fumettistiche, travolti e annientati dall’apoteosi dalla gloria divina. Eccoli che cercano di “infossarsi” (secondo la nostra integrazione) negli anfratti del paesaggio e della stessa tela, ridotti a figurine simbolicamente irrilevanti nell’economia visiva del dipinto.

In contrappunto con i demoni, ad animare di movimento vitale tutti i registri del dipinto sono le ali leggere, le piume colorate degli angeli. Così è nel coro a dodici della fascia superiore che danza la vittoria della nascita del Pantokrator sulle corone di tutti i re della terra; così è nel terzetto studiosamente intento a leggere il libro sopra la capanna; così è per i due angeli che invitano perentoriamente all’adorazione i personaggi convenuti ad assistere alla scena della Natività. E così è infine nelle tre figure dell’epocale, intenso e commovente, abbraccio in cui gli angeli si

stringono agli uomini nella gioia del trionfo che celebra il primo e l'ultimo giorno, il giorno del Natale di dio.

Riferimenti bibliografici

Agnoletto, Centanni *in corso di stampa*

S. Agnoletto, M. Centanni, *La Calunnia di Botticelli. Politica, vizi e virtù civili a Firenze nel Rinascimento*, Roma 2023.

Hatfield 1995

R. Hatfield, *Botticelli's Mystic Nativity, Savonarola and the Millennium*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" LVIII (1995), 88-114.

Horne 1908

H.P. Horne, *Sandro Botticelli*, London 1908.

Lucco, Pontani 1997

M. Lucco, A. Pontani, *Greek Inscriptions on two Venetian Renaissance Paintings*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" LX (1997), 111-129.

O'Hear 2011

N. O'Hear, *The Mystic Nativity. Botticelli and the Book of Revelation*, in Id., *Contrasting Images of the Book of Revelation in Late Medieval and Early Modern Art: A Case Study in Visual Exegesis*, Oxford 2011.

Pontani 1996

A. Pontani, *Iscrizioni greche nell'arte occidentale. Specimen di un catalogo*, "Scrittura e civiltà" XX (1996), 205-279.

Pope-Hennessy 1950

J.W. Pope-Hennessy, *Sandro Botticelli, The Nativity in the National Gallery*, London 1950.

Stella 1977

M.C. Stella, *Le adorazioni dei magi e la natività mistica di Botticelli*, Lanciano 1977.

Venturi 1950

L. Venturi, *Introducción a Sandro Botticelli. La Natividad*, Amsterdam 1950.

Wilson 1992

N.G. Wilson, *Greek Inscriptions on Renaissance Paintings*, "Italia Medioevale e Umanistica", XXXV, 1992 (1994), 232-241.

English abstract

The focus of this contribution is on the long inscription in Greek placed on the upper margin of Botticelli's *Mystic Nativity*, and in particular on the lacuna that compromises the readability of the last passage of text, for which a proposal for integration is made. According to the proposed reconstruction, the Devil, represented by the host of ridiculous little demons in almost cartoonish postures, "is sinking himself in the earth" – ΤΑΦΕΥΟΜΕΝΟΝ according to our integration – overwhelmed and annihilated by divine glory in its highest triumph, the Nativity of Jesus Christ.

keywords | Botticelli's *Mystic Nativity*; Greek Inscription; *Apocalypse* of John.

Ringraziamo i colleghi Frederick Lauritzen, Gioacchino Strano, Niccolò Zorzi per aver letto questo contributo in fase di elaborazione, e per averci dato spunti per approfondire e articolare meglio la nostra argomentazione. Agli autori è, ovviamente, da attribuire ogni responsabilità di eventuali errori e imprecisioni.

Dove tu passi è Samarcanda

Sull'Angelo come purificazione dello spazio

Tommaso Scarponi

A Massimo Cacciari,
perché *angelorum vocabulum*,
nomen est officii, non naturae.

Spazio, sogno, visione

L'opacità logica della *chora* è tale da confondere, in chi si sforzi di pensarla, le dimensioni di sogno e veglia: "a questo essere [la *chora*] noi guardiamo come in sogno" (Plat. *Tim.* 52 b). Così, la coincidenza di spazio e materia evoca un altro motivo ricorrente in Platone: l'indecidibilità fra la veglia e il sogno. Alla domanda di Socrate, che chiede una prova del fatto che si sia svegli e non dormienti, Teeteto ammutolisce. E Socrate riprende: "Tu vedi, dunque, che non è difficile avere dubbi in proposito, quando è possibile dubitare persino se si tratta di veglia o di sogno" (Plat. *Theaet.* 58 b-d). Ora, per Platone il sogno è il luogo dell'alogico, dove ogni razionalità intellettuale è abolita. Certo, nel segreto dei sogni notturni si manifestano le passioni e i desideri, unite alle più basse tensioni ferine (cfr. Plat. *Resp.* 512 b), ma proprio il venir meno del dominio razionale – tipico del giorno e della veglia – è ciò che permette quel pensiero ibrido capace di intendere l'inconcepibile, di contemplare l'irrapresentabile.

La pura spazialità, l'aperto della *chora* è ciò che, per la sua stessa natura, ad ogni intelligenza non può che sfuggire. Perché se è possibile conoscere solo definendo e distinguendo le cose (secondo concetti e categorie), della *chora* (il principio dove tutto è ancora indistinto) non potrà mai esservi conoscenza razionale. Tutto si fonde e agita nella dimensione arcaica della *chora*. Si tratta di un nodo teoretico decisivo, destinato a dominare non solo il cammino della filosofia occidentale, ma anche le folgorazioni della mistica ebraica, cristiana e islamica.



1 | Iscrizione con calligrafia speculare della Grande Moschea di Bursa, in Turchia (1399).

Questa doppia coincidenza – materia e spazio, sogno e veglia – riaffiora, dopo Platone, nel trattato sui sogni di Filone di Alessandria, che commentando quanto narrato in *Gen. 28, 10-22* (il sogno in cui Giacobbe contempla il toccarsi di cielo e terra, attraverso una scala affollata di angeli, che incessantemente salgono e scendono) identifica Dio con la regione della sua stessa epifania:

Il termine luogo [τόπος] può avere tre significati: il primo è quello di spazio [χώρα] occupato da un corpo; il secondo è il *logos* divino, che Dio stesso ha riempito compiutamente di Potenze incorporee [...].

La terza accezione possibile è che sia Dio stesso a essere chiamato luogo [κατὰ δὲ τρίτον σημανόμενον αὐτὸς ὁ θεὸς καλεῖται τόπος], perché è Lui che contiene l'universo intero e non è contenuto assolutamente da nulla, perché è Lui il rifugio di tutti e di tutto, ed è Lui il luogo di se stesso [επειδήπερ αὐτὸς ἐστὶ χώρα ἑαυτοῦ], il luogo di cui ha fatto soltanto se stesso contenente e contenuto (Filon., *Somn.* I XI 62-63).

La grande letteratura mistica cristiana – dal *Corpus Dionysianum* (cfr. Dionysius Areopagita, *Myst. Theol.* 1000 c-d) ai padri cappadoci (cfr. Gregorius Nyssenus, *De Vit. Moys.* XXVI, 162-165), fino alla speculazione carmelitana (cfr. Juan de la Cruz, *Subida al Monte Carmelo* 2, 8, 4) – insiste sulla stessa idea: alla sommità delle divine ascese, nella caligine divina, non si contempla Dio, che è invisibile, ma il luogo dove dimora la sua paradossale presenza: quell'insostenibile assenza, quel vuoto che – come nel Santo dei Santi del Tempio, e nel Sepolcro visitato dalle prime donne – si rovescia nella più alta forma di manifestazione.

Anche le speculazioni islamiche pongono l'accento sulla notte come il tempo dell'illuminazione, e la dimensione onirica come l'unica capace di indirizzare la visione stessa. Secondo Corbin, la superiorità del sogno sui dati della veglia sta nel permettere “un'interpretazione che vada al di là dei dati, perché quei dati significano altro rispetto a ciò che appare”

(Corbin [1958] 2005, 182). Occorre ascoltare quei dati, e comprendere cosa, in essi, si manifesta e nasconde al tempo stesso. È l'idea del *ta'wīl*, l'infinita interpretazione che è anche continua ascensione dell'anima. Inoltre, il sogno "è intermediario fra lo stato di 'veglia' reale, cioè in senso mistico, e la coscienza di veglia nel senso profano e corrente del termine" (ivi 190). Lo stesso viaggio notturno (*mi'rağ*) di Maometto è un problema per gli esegeti di *Coran*. 17, 60: non è chiaro se sia avvenuto in sogno o nello stato di veglia. (Del resto, l'interpretazione dei sogni nel mondo islamico è una pratica eminentemente profetica, come testimonia il *Libro del sogno veritiero*, tramandato da Ibn Sīrīn).

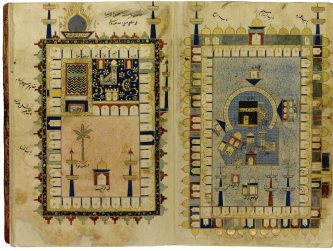
Che cos'è l'Angelo?



2 | *Angelo seduto*, miniatura turca, fine del XVI secolo, coll. privata.

Così declinato, l'intrico di sogno, spazio e visione apre all'esigenza di un elemento originario, che fondi la conoscenza. Appare allora l'idea della Luce: il legame che unisce i distinti, relazionando la molteplicità sensibile come articolazione armonica dell'Uno. Infatti, come la *chora* non è localizzabile, perché è ciò che a ogni cosa dà luogo, così la Luce non è visibile, perché è essa stessa ciò che permette ogni vedere. Che la vista e il visibile, la mente e il mondo possano corrispondersi nella contemplazione – questo è, da Platone in avanti, il miracolo operato dalla Luce (cfr. Plat. *Resp.* 508 b-c). Ereditando questi motivi platonici, i filosofi dell'Islam iranico hanno edificato una rigorosa e complessa dottrina della Luce:

La luce è la sottigliezza del colore (*laṭīf al-lawn*) o il colore allo stato sottile; essa è *eo ipso* l'aspetto intenso del colore, il colore in uno stato d'intensità, mentre il colore è la luce allo stato opaco (*kathīf*), addensato, inspessito [...]. La luce è mediatizzata nel



3 | Pianta della Moschea della Mecca (pagina a destra). Copia persiana (fine del XVI secolo) del *Futūḥ al-Ḥaramayn* di Muḥyi 'l-Din Lārī (1526-1527), London, British Library.

colore, e viceversa. Ed è mediatizzandosi a vicenda che entrano nel campo della nostra visione (Corbin 1972, 36-37).

Questa concezione disegna i contorni di una vera e propria metafisica orientale – così definita non perché rivolta a una regione geografica, ma perché capace di indirizzare, di orientare il pensiero verso l'autentica realtà: quel *mundus imaginalis* che a un tempo separa e congiunge visibile e invisibile, dove la Luce e i colori si pacificano nella trasparenza diafana del

puro vedere.

Sohrawardī chiama questa regione *Nā-kojā ābād*, il paese del non-dove. È il luogo dell'Angelo, che è principio e avvio di ogni conoscenza, nell'illuminazione (*zohūr*) che svela l'essere allo sguardo, e tramite la purezza di questo sguardo incomparabile santifica e realizza l'essere stesso. Ma un oggetto è contemplato-purificato dallo sguardo dell'Angelo solo dopo che l'anima si sia rivelata a se stessa. L'anima infatti fa sorgere sull'oggetto contemplato un'illuminazione presenziale (*ishraq hodūrī*), cioè "se lo rende presente rendendosi presente a se stessa" (Corbin [1964] 1973, 218). Ora, questa immaginazione non si limita a connettere i due mondi; essa li origina da sé (cfr. Carchia [1981] 2003, 85-86). Infatti, la soglia dell'Angelo è infinitamente più reale tanto del mondo celeste che di quello terreno, perché essi si manifestano solo a partire dalla soglia stessa, nel cui evento il corpo è spirituale, e la terra celeste (cfr. Corbin [1960] 1986). Così anche Florenskij: "È piuttosto immaginario questo nostro mondo per coloro che si sono capovolti su se stessi, che si sono rovesciati, giungendo al centro del mondo spirituale che è più autenticamente reale di loro stessi" (Florenskij [1921-1922] 1977, 31).

Ma la soglia è più reale dei due mondi che essa congiunge (visibile e invisibile) proprio perché la Luce coincide col suo stesso accadere: con il passaggio alla Luce – cioè all'invisibile, inteso come un'altra forma di vedere. Invisibile, infatti, non è qualcosa di celato, di non (ancora) visibile; non si tratta più di vedere qualcosa, ma di pervenire al puro vedere. Ciò

che nel dominio dell'Angelo è in questione – il ricondurre, nella contemplazione, il mondo sensibile al suo modello celeste – non ha nulla a che fare con una conoscenza rappresentativa. Chi varca questa soglia-evento, infatti, diviene egli stesso un puro vedere. Il *mundus imaginalis* non è un contenuto conoscitivo: esso è la possibilità già da sempre aperta di poter diventare non già l'oggetto della visione, ma la visione stessa. È per questo che, opponendo l'immaginario all'immaginazione, Corbin ribadisce il carattere assoluto e necessario di quest'ultima. Mentre l'immaginario vive delle fantasticherie del soggetto, l'immaginazione testimoniata dai platonici di Persia è ciò che anticipa, nel divenire del tempo storico, il permanere del tempo aionico. Vedere attraverso questa immaginazione significa conoscere le cose nel loro Angelo: non secondo la prospettiva del soggetto, ma nella trasparenza del loro archetipo. Solo allora la realtà sensibile è davvero conosciuta per ciò che essa profondamente, originariamente è.

Com'è stato ricordato, con l'Angelo esplode il problema gnoseologico della rappresentazione: "La rappresentazione di cui qui si tratta è rappresentazione dell'idea" (Cacciari [1986] 1992, 78). Ma l'idea non è un contenuto della visione: basta scavare nelle etimologie perché idea e visione coincidano (cfr. Florenskij [1914] 2012, 85-95). Che si veda, che sia possibile vedere – questo è l'idea. Ma come rappresentare, allora, il principio di ogni rappresentazione? Come dare figura e immagine alla visione, che di ogni figura e immagine è origine e condizione? Se l'idea è il puro vedere, il contemplare la stessa possibilità della visione, allora idea e *chora* svelano il loro intreccio: l'idea è l'aver luogo della cosa. O meglio: è la cosa stessa (*to pragma auto*) come apertura, fenditura spaziale. L'idea è il vuoto apparire del luogo, nella semplicità della cosa stessa, nel nudo apparire del suo volto.

Nello specchio del contemporaneo, proprio quando ogni Angelo sembrava esiliato dal pensiero, Peter Handke ha osato chiedere: "Che cos'è che fa rima con soglia [*Schwelle*]?" (Handke [1983] 1988, 150). Ma la risposta era già arrivata da Georg Trakl: "Viandante entra silenzioso; / dolore ha pietrificato la soglia [*die Schwelle*]. / Là risplende nel puro chiaro [*in reiner Helle*] / sulla tavola pane e vino" (Trakl [1913] 2004, 196-197, trad. di chi scrive). Ciò che questi versi nominano è precisamente la visione estatica del vuoto, di quella soglia capace di restituire – nella trasparenza del puro

chiaro – il mondo al suo abissale e inappellabile essere se stesso. E che cos'è questo contemplare quel pane e quel vino, se non vederli nel loro Angelo? Memore o meno di questa vertigine poetica, Handke esprime la medesima, straziante esperienza:

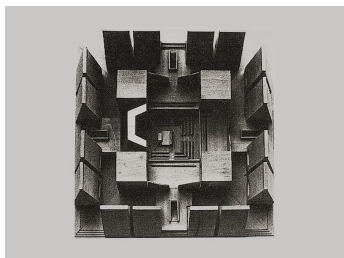
Credo nelle oasi del vuoto, non in disparte, ma qua in mezzo alla pienezza. Sono certo che quei luoghi, pur se non fisicamente frequentati, si rifecondano sempre, già con la decisione di partire e col senso per il cammino [...]. Là l'erba avrà tremato come solo l'erba sa tremare, là il vento avrà soffiato come solo il vento sa soffiare, le formiche avranno percorso la sabbia come un corteo di formiche, le gocce di pioggia nella polvere avranno assunto l'incomparabile forma di gocce di pioggia nella polvere: là, in quel luogo, sulle fondamenta del vuoto, avremo semplicemente visto la metamorfosi delle cose – in ciò che esse sono (Handke [1987] 1991, 46).

Architetture dell'Eden

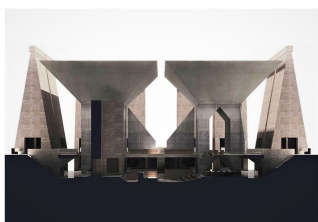


4 | *Paesaggio di Xvarnah*, miniatura, ambito persiano, 1398, Istanbul, Türk ve Islam Müzesi.

Sulla Grande Moschea di Bursa (Turchia) campeggia un'iscrizione con calligrafia speculare, recitante: *Allāh al-Fattāh*, "Dio è Colui che Apre" [Fig. 1]. Anche la prima sura del *Corano* ha il medesimo appellativo: *Al-Fātiḥa*, l'aprente. Mentre nell'intero libro, dalla seconda all'ultima sura, i testi procedono in un ordine decrescente per quanto riguarda l'estensione fisica, *Al-Fātiḥa* è la sura più breve. Nella sua piccolezza, *Al-Fātiḥa* è la sintesi potenziale dell'intero *Corano*, il seme originario di cui tutte le altre sure sono le ramificazioni – che tornano, con graduale progressione, alla contrazione originaria, secondo un ritmo analogo al battito cardiaco (sistole e diastole). Il Dio invocato silenziosamente nella preghiera del cuore (*dhikr-i qalbī*), è il Principio supremo, che abbraccia nella sua Unitotalità tutte le manifestazioni molteplici dell'essere, puntualizzandosi, a



5 | Louis I. Kahn, Progetto della Sinagoga Hurva di Gerusalemme (1967-1974), modello.



6 | Louis I. Kahn, Progetto della Sinagoga Hurva di Gerusalemme (1967-1974), modellazione virtuale del prospetto.

un tempo, nell'intima singolarità di ogni forma particolare. "Se alzi la voce, sappi che Egli conosce comunque il segreto e ciò che è più nascosto" (*Coran*. 20, 7); "Noi siamo più vicini a lui [all'uomo] della sua stessa carotide" (*ivi* 50, 16). L'apertura in questione, allora, si affaccia proprio sulla visione estatica dell'Unità (o meglio: non-dualità) dell'Essere creatore come indisgiungibile dalla molteplicità creata. Questa corrispondenza ritmica di interno ed esterno, di Uno e molteplice, di sistole e diastole, non è casuale. Come l'Angelo, infatti, questa scrittura incarna una soglia non meno di un portale fisico. In questo senso, non è un caso neanche che la forma dell'iscrizione sia quella di un cancello, e che un grumo di segni centrali, in alto, sembri indicare un sigillo (la chiave per aprire la visione suddetta coincide con l'iniziazione ai metodi contemplativi).

Ma che rapporto vi è tra il cuore, tra l'interiorità in cui l'anima si riconosce, si ripresenta a sé, e il tempio, il luogo fisico della contemplazione? Se il latino *templum* indica un edificio aperto in ogni direzione (in modo che da esso sia visibile tutto l'orizzonte), *contemplatio* significa vedere il cielo dal tempio, che delimita il campo della visione. Così, "il tempio è il luogo, l'organo della contemplazione" (Corbin [1974] 2010, 245). Ma come la rivelazione dell'Angelo si dà solo a un'interiorità disposta all'illuminazione, così la contemplazione garantita dal tempio presuppone la consacrazione del tempio stesso. Perché il vero *templum* non coincide mai con la struttura fisica delimitata dalle mura: il tempio è essenzialmente luogo epifanico, in esso si palesa il paese del non-dove, l'Angelo vi dimora e coincide con esso. Lo spazio non è più un campo perimetrabile sensibilmente; assolto, purificato da ogni determinazione sensibile, esso vibra estaticamente in quello stesso ardore che finalmente ricuce ogni dualità. In quest'area santa (perfettamente assimilabile all'idea platonica della *chora*) non vi è più differenza di oggetti o materiali. È la

πρώτη ύλη che qui si esprime, l'infigurabile materia originaria da cui ogni determinazione sensibile procede, e in cui ogni singolarità rifluisce. Nelle parole del poeta, ciò che l'Angelo dona – come sembra suggerire una splendida miniatura turca di fine Cinquecento [Fig. 2] – è “il fiore pallido e immortale della materia” (Kazantzakis 1959, 134).

In questo senso, *templum* è tanto il palazzo che il tappeto orientale (cfr. Bettini [1962-1963] 2020). Come nell'*Imago Templi* indicata da Corbin, lo spazio del tappeto non è quello definito dalla contingenza dei disegni o dai colori di volta in volta impiegati, ma è il tappeto stesso. Per questo il tappeto non è opera pittorica, ma architettonica. L'orante non vede mai il tappeto da spettatore esterno, come fosse un quadro, ma nel tappeto egli vive e contempla l'unica realtà del *mundus imaginalis*. Gli orli del tappeto definiscono, come un santo recinto, la forma del tempio. È interessante che le piante delle moschee – come quella della Mecca in una copia persiana del manoscritto *Futūḥ al-Ḥaramayn* di Muḥyi 'l-Dīn Lārī [Fig. 3] – ricordino proprio l'estetica decorativa del tappeto iranico. Così scandita, e in relazione al meditativo intrico geometrico del disegno interno, questa forma entra in un rapporto così intimo con il tempo della contemplazione da identificarsi con esso. L'antinomicità di *topos* e *chronos* si scioglie nell'identità, nell'Angelo, di *chora* e *aion*. Il tempio, il tappeto e la calligrafia esprimono, in definitiva, il paesaggio glorioso detto *Xvarnah* [Fig. 4], l'ottavo clima (nella cui Luce appaiono le città mistiche: Hūrqalyā e Jābalqā), il giardino della terra celeste originaria. È lo stesso Eden che, nell'Angelo, cresce e germoglia, spandendo i suoi profumi sul contemplante e sul contemplato.

Nel secolo scorso, anche l'architettura occidentale ha conosciuto una incomparabile poetica della Luce: l'opera di Louis Kahn. Il rifiuto programmatico dei materiali trasparenti e il ritorno alla muratura, nella selva di forme ed equilibri geometrici severamente euclidei, trova il suo compimento dell'elemento della Luce, vero fondamento – ancora pressoché ignorato – dell'architettura di Kahn. La Luce, infatti, nella mobilità dei suoi corsi celesti, entra in un dialogo con la matericità della struttura tale da abolire, nella commistione di Luce e materia, le stesse leggi euclidee su cui i progetti sembravano fondarsi, i vincoli di quelle stesse simmetrie e di quei rapporti che inchiodano lo spazio nei limiti fissati dalle pareti. In questo senso, il più emblematico dei progetti di

Kahn è quello, purtroppo mai realizzato, relativo alla ricostruzione della Sinagoga Hurva di Gerusalemme [Fig. 5]. Nell'economia delle liturgie ebraiche, infatti, questa presenza viva e dinamica della Luce non poteva che richiamare la Luce divina, *Or Adonai*, lo splendore accecante che manifesta al tempo stesso Dio come il vero tempio dei suoi fedeli, e i fedeli come il vero tempio di Dio [Fig. 6].

Così, l'architettura islamica – dai palazzi reali andalusi ai santuari uzbecchi, dagli edifici in pietra alla scrittura e al variopinto tappeto – è la tramutazione del puro spazio in spazio puro: come la scultura della pietra cinese, che scheggia e plasma la materia perché assuma, alla fine, la naturale forma di un'altra pietra selvaggia, quest'architettura non è altro che il delimitare uno spazio perché esso, purificato dalla contemplazione, non appaia più caduco e contingente, ma sia fusione assoluta di soggetto e oggetto, reale e virtuale, terra e cielo, finito e infinito. Il paese del non-dove non è altro che l'inesausta espansione qualitativa dell'interiorità estatica. In questo senso, la parola greca *topos* potrebbe davvero rimandare – secondo un'audace ipotesi (Semerano 1994, 294) – all'accadico *ʔap'um* (disteso, ampliato), al siriano *ʔph* e all'ebraico *ʔafah* (allungarsi, allargarsi). Il luogo dell'Angelo è indistinguibile dalla sua opera: l'occhio illuminato dall'Angelo è divenuto Angelo anch'esso, e trasfigura il mondo solo posandovi lo sguardo. Ogni apparenza è condotta al proprio archetipo invisibile, l'esigenza apocrifa del $\sigma\acute{\omega}\zeta\epsilon\iota\nu\ \tau\grave{\alpha}\ \phi\alpha\iota\nu\acute{\omicron}\mu\epsilon\nu\alpha$ è compiuta. Così, la mente iniziata alla *templificatio hominis* traghetta il Giardino nelle piaghe sanguinanti del mondo. Nelle parole di una contemplante (Campo [1956] 1991, 26): "Dove tu passi è Samarcanda".

Riferimenti bibliografici

Fonti

Dionysius Areopagita, *Myst. Theol.*

Dionigi Areopagita, *De Theologia Mystica*; trad. it. a cura di P. Scazzoso e P. Bellini, in Dionigi Areopagita, *Tutte le opere*, Milano 2009.

Filon. *Somn.*

Filone di Alessandria, *Quod a Deo Mittantur Somnia*; trad. it. a cura di C.K. Reggiani, in Filone di Alessandria, *L'uomo e Dio*, Milano 1986.

Gregorius Nyssenus, *De Vit. Moys.*

Gregorio di Nissa, *De Vita Moysis*; trad. it. a cura di C. Moreschini, in Gregorio di Nissa, *Opere dogmatiche*, Milano 2014.

Juan de la Cruz *Subida al Monte Carmelo*

Giovanni della Croce, *Subida del Monte Carmelo*; trad. it. a cura di P.L. Boracco, in Giovanni della Croce, *Tutte le opere*, Milano 2010.

Plat. *Resp.*

Platone, *Respublica*; trad. it. a cura di R. Radice, in Platone, *Tutti gli scritti*, Milano 2000.

Plat. *Theaet.*

Platone, *Theaetetus*; trad. it. a cura di C. Mazzarelli, in Platone, *Tutti gli scritti*, Milano 2000

Plat. *Tim.*

Platone, *Timaeus*; trad. it. a cura di G. Reale, in Platone, *Tutti gli scritti*, Milano 2000.

Bibliografia critica

Bettini [1962-1963] 2020

S. Bettini, *Poetica del tappeto orientale* (1962-1963), in Id., *Tempo e forma. Scritti 1935-1977*, a cura di A. Cavalletti, Macerata 2020, 181-200.

Cacciari [1986] 1992

M. Cacciari, *L'Angelo necessario* (1986), ed. riveduta e ampliata, Milano [1986] 1992.

Campo [1956] 1991

C. Campo, *Passo d'addio* (1956), in Ead., *La Tigre Assenza*, a cura di M. Pieracci Harwell, Milano 1991.

Carchia [1981] 2003

G. Carchia, *Eстетica ed erotica. Saggio sull'immaginazione* (1981), in Id., *Immagine e verità. Studi sulla tradizione classica*, a cura di M. Ferrando, Roma, 2003, 57-147.

Corbin [1958] 2005

H. Corbin, *L'immaginazione creatrice [L'imagination créatrice dans le sufisme d'Ibn 'Arabī (1958, 1977)]* trad. it. a cura di L. Capezzone, Roma-Bari 2005.

Corbin [1960] 1986

H. Corbin, *Corpo spirituale e Terra celeste [Corps spirituel et Terre céleste. De l'Iran mazdéen à l'Iran shī'ite (1960, 1979)]*, trad. it. a cura di G. Bemporad, Milano 1986.

Corbin [1964] 1973

H. Corbin, *Storia della filosofia islamica [Histoire de la philosophie islamique (1964)]*, trad. it. a cura di V. Calasso e R. Donatoni, Milano 1973.

Corbin [1972] 2012

H. Corbin, *Realismo e simbolismo dei colori nella cosmologia sciita [Réalisme et symbolisme des couleurs en cosmologie shī'ite. D'après le "Livre du hyacinthe rouge" de Shaykh Moḥammad Karīm-Khan Kermānī (ob. 1870) (1972)]*, trad. it. a cura di R. Rossi Testa, Milano 2012.

Corbin [1974] 2010

H. Corbin, *Imago templi e norme profane [L'"Imago Templi" face aux normes profanes (1974)]*, in Id., *L'immagine del tempio [Temple et contemplation (1980)]*, trad.it. a cura di B. Fiore, Milano 2010.

Florenskij [1914] 2012

P.A. Florenskij, *Il significato dell'idealismo [Smysl idealizma (1914)]*, trad. it. a cura di R. Zupan, Milano 2012.

Florenskij [1921-1922] 1977

P.A. Florenskij, *Le porte regali [Ikonostas (1921-1922);]*, trad. it. a cura di E. Zolla, Milano 1977.

Handke [1983] 1988

P. Handke, *Il cinese del dolore [Der Chinese des Schmerzes (1983)]*, trad. it. a cura di R. Zorzi, Milano 1988.

Handke [1987] 1991

P. Handke, *L'assenza. Una fiaba [Die Abwesenheit. Ein Märchen (1987)]*, trad. it. a cura di R. Zorzi, Milano 1991.

Kazantzakis 1959

N. Kazantzakis, *Le jardin des rochers*, Paris 1959.

Semerano 1994

G. Semerano, *Le origini della cultura europea*, vol. II, Firenze 1994.

Trakl [1913] 2004

G. Trakl, *Ein Winterabend*, in Id., *Gedichte (1913)*; trad. it. a cura di V. degli Alberti e E. Innerkofler, in G. Trakl, *Le poesie*, Milano 2004.

English abstract

The essay addresses the Platonic concept of space (chora) through the idea of the angel, in light of the philosophical and theological implications that this very idea has unleashed, especially within the great Islamic speculation of Sufism. Displaying itself according to a complex metaphysics of light, the angel does not present itself as a personal entity, but as the mind's gaze on the world, and simultaneously as the reality, authentic and profound, of the world itself. Though, this contemplating is affirmed as a true purification of the contemplated space. The angel is the sanctification of space itself, and its occurrence coincides with the loss, by space, of all contingency or accidentality. In this sense, the angel is the contemplation of purified space as a region of the ecstatic happening of knowledge.

keywords | Angel; Pavel Florenskij; Henri Corbin; *Xvarnah*.

Sul parlare angelico, secondo Michel de Certeau

Giorgiomaria Cornelio

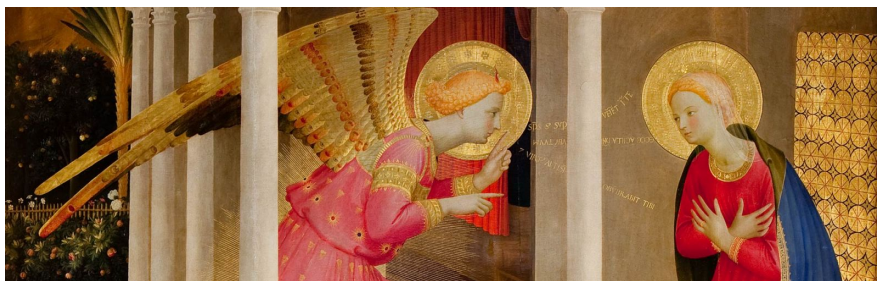
Così scrive Michel de Certeau in alcune densissime pagine di *Fabula Mistica* dedicate al parlare angelico:

L'angelo sfugge alla durata della verifica, alla stabilità di un quadro di criteri e alla classificazione onomastica degli statuti, proprio quando è avvenimento creatore di temporalità, instaurazione di possibili (da cui la sua funzione poetica in campo epistemologico) e manifestazione dell'inconoscibile proprio ad ogni nome.

Figura di un perenne sforamento, di una bruciatura dell'ordine normativo della lingua, l'angelo per de Certeau apre un campo al possibile, forsenna ad ogni suo – imprevisto – passaggio le gerarchie ontologiche, la fatalità e i principi di assestamento della grammatica storica. Segno ambiguo, che ci attraversa senza mai fissarsi, “movimentato proveniente da un fondo ignoto”, l'angelo avventura l'umano oltre la sua quieta umanità, la angelicizza, facendo posto ad altre irruzioni di senso, a incandescenze paradossali.

“Se l'angelo è l'inatteso di quanto si mette a parlare, qualunque persona o cosa può improvvisamente assumere figura angelica”, e così l'Altro diventa angelo quando ci fa rabbrivire, quando trascende – con la sua remota vicinanza – la signoria delle facili somiglianze. Dimorante nel proprio impeto di perenne dislocazione, l'angelo resta inafferrabile, e per questo sorveglia lo studio storico, salvandolo dal rischio di indurimento. Come scrive altrove sempre de Certeau: “la storia non è mai sicura” (*La possessione di Loudun* [1970]).

Da Jacob Böhme a Silesius, da Athanasius Kircher a Walter Benjamin, Michel de Certeau raduna insieme le proliferazioni angeliche, non per accordarle, ma per mostrarne l'inquieta pluralità. Abbiamo fatto qui un'antologia, servendoci, in parte, anche di alcune titolazioni indicate dallo stesso de Certeau, e cercando di conservare, per quanto possibile, la dimensione ancora "aurorale" di ogni frammento.



Beato Angelico, *Annunciazione*, 1433-1436, tempera su tavola, Cortona, Museo diocesano.

La lingua degli angeli. Un'antologia da Fabula mistica di Michel de Certeau*

Proliferazioni angeliche

L'immensa folla degli angeli si leva all'orizzonte: "Duecento milioni", diceva già, nel I secolo, il libro dell'Apocalisse; "Trecento milioni" secondo Athanasius Kircher, nel suo *Oedipus Aegyptiacus* (1652). [...] Gaspard Schott, che è matematico ed esperto in calcoli, nella sua *Magia universalis* (1657) afferma di poter "dimostrare con evidenza" che "il numero complessivo degli angeli" raggiunge una cifra il cui ordine di grandezza è 1062, che egli scrive per intero. Il numero fa girare la testa. Anche le lettere: le combinatorie si intensificano per formare i nomi di angeli che, secondo il *De arte cabalistica* di Johannes Reuchlin (1517), devono essere "parole sconosciute, stupefacenti, che non significano niente secondo l'uso ordinario della lingua, ma che, provocando lo stupore della nostra ragione, ci spingono a cercare assiduamente gli intelligibili e poi a venerarli e ad amarli". Alla prolissità delle cifre e delle lettere, semplice indizio della proliferazione angelica nelle letterature e nell'esperienza storica, si aggiunge un'annotazione non meno tradizionale e paradossale: se l'angelo è il numero ("miriadi"), è anche il singolare. Ogni angelo è

unico nella sua specie; ogni essere umano è guidato o “custodito” da un angelo; e spesso l’angelo specifica l’insolito, l’“improvviso”, l’avvenimento particolare, l’imponderabile arrivo. Soggetto strano, deborda i saperi nella loro estensione come nella loro comprensione. È inafferrabile. Tuttavia, questo sogno, o questa musica, ha ossessionato la speculazione e la pratica non soltanto nel Medioevo o tra tante civiltà “differenti”, ma nella modernità occidentale che ha solo superficialmente rimosso questo fantastico.

Angelizzare

Tra le tante invenzioni verbali di cui possiede il segreto, “angelizzare” è una creazione di Nicola Cusano: se egli rifiuta gli Angeli che sorreggono la cosmologia medievale, con questa parola indica un’operazione dello spirito che esce dalla notte, sottomessa al principio di contraddizione, e si rivolge al grande giorno solare della coincidenza degli opposti. Questo atto di transfert, atto angelico, è, dice, “aurorale”.

Il passaggio angelico

L’angelo traccia una striatura nell’ordine cosmico. Se, in san Paolo come in alcuni testi della tradizione cristiana antica, è presente una riserva nei confronti degli angeli che sarebbero “rudimenti del mondo” o *stoicheia tou kosmou*, e che imporrebbero la loro legge agli umani, in generale l’angelo rappresenta piuttosto una trasversalità della comunicazione. Fende e attraversa, cortocircuita le gerarchie degli esseri e delle mediazioni. Come un fuscillo di paglia nel metallo dell’universo, tratteggia circolazioni e comunicazioni dirette attraverso l’ordine stabilito. Sarebbe una trasgressione attraverso una scorciatoia. Ma la cosa essenziale è che questi passaggi hanno la forma di una parola che contesta l’ordine delle cose. Così, nel libro dei Giudici, al popolo prostrato e sottomesso l’angelo, quest’“uomo divino”, annuncia una vittoria; una nascita alla donna sterile. Una poetica sfida la gerarchia ontologica e la fatalità storica. La parola angelica restaura una evenemenzialità e un possibile. In questo senso, è “metaforica”: passaggio a un altro genere, invenzione di un altro spazio, creazione di un possibile all’interno di ciò che i fatti dichiarano impossibile. Giacobbe “vede” in un sogno angeli che salgono e scendono dalla scala che misura distanze e mediazioni necessarie tra la terra e il cielo. Lo spazio del sogno fornisce in questo modo alla “metafora” angelica la sua figura fondamentale: una parola “passa” le frontiere degli esseri o

delle cose, restaura paradossalmente una storicità nella cornice delle leggi cosmiche e, sotto il segno dell'improvviso e dell'insolito, apre un campo al possibile.

Il doppio

In una tradizione più moderna, sviluppatasi a partire dal XII secolo e divenuta fiorente a partire dal XIV, l'angelo è un doppio che assume vieppiù la forma di "angelo custode". Come la parola stessa, questo doppio è attraversato dall'ambivalenza. Talora rappresenta un'utopia di perfezione, un luogo/non-luogo di senso o di verità che si oppone alle trasformazioni e alle contingenze delle situazioni effettive; analogo all'Idea platonica, "custodisce" un modello che fa da contrappunto alle storie particolari pur mescolandovisi, come l'angelo che di notte lotta con Giacobbe, in un combattimento dell'ideale con la realtà. È allora tetico e assertivo, ma nella maniera in cui la parola o il canto deviano rispetto alle cose per mantenervi il riferimento a quanto deve o può essere. In questa prospettiva, finisce per essere, come in Kafka, il "custode della legge", la presenza incongrua di un impossibile imperativo del dovere. Talaltra (apparentemente è l'opposto), dà sbocco a un'estraneità interna che inquieta la stabilità dei posti; è irruzione di ciò che non si sa di se stessi (buono o cattivo). Questa "inquietudine" angelica sarebbe per l'essere quello che l'etimologia è per la parola: un'ombra che arriva da più lontano, il sopraggiungere di un'origine innominabile in un segno che passa, il "movimentato" proveniente da un fondo ignoto.

Segni di enunciazione

Oscillazioni tra il richiamo a un riferimento ideale o "immaginale" che si oppone ai compromessi della storia e l'irruzione di "altro" in un sistema di normalità, gli angeli affermano una funzione della parola, cioè una differenza rispetto al mondo osservato. Ma questa funzione la esercitano nella maniera piuttosto particolare che consiste nel certificare l'esistenza stessa di una parola piuttosto che certificare delle verità. L'essenziale del messaggio angelico non è il suo contenuto: esso è già conosciuto; ripete spesso un versetto della Scrittura, un articolo di fede o una verità ricevuta. L'intervento angelico trasforma tale enunciato comune in un atto di parola che è rivolto a te, singolarmente, qui e ora. La novità non consiste in correzioni o in supplementi di asserzioni ancora sconosciute, ma nel fatto che l'asserzione fissata è parlata e, dunque, che c'è parola. L'angelo dice

che c'è dire. Questo punto focale organizza lo stile rapsodico, musicale, vocale e visivo delle apparizioni angeliche. Il messaggio è l'enunciazione stessa. Nelle tradizioni cristiane, inoltre, l'angelo non è un "oggetto" di credenza. All'interno di un sistema di credenze, traccia piuttosto la dimensione stessa del credere, se è vero che il "credere" si sostenta della parola dell'altro. [...] È dunque "angelico" ciò che, di un discorso, di un corpo o di un paesaggio, parla; ciò che "tocca" come una parola che mi venga rivolta in questo momento; ma anche ciò che, di una verità, non è appropriabile, nella misura in cui essa è il dire dell'altro e non un'asserzione sottomessa a verifica. Se dice qualcosa, l'angelo lo enuncia in quanto è credibile o, in altri termini, in quanto è parola.

Ambiguità del messaggio angelico

Il "dire" non dipende dai valori di verità. Insinua, tra il vero e il falso, un'incertezza sottolineata spesso dai racconti di apparizioni angeliche e che il termine stesso "apparizione" connota: un'apparenza, un apparire. In nome di cosa farvi affidamento? Come in ogni processo di enunciazione, una garanzia può essere cercata nello statuto del locutore. "Quale è il tuo nome?", domanda Manoach all'"uomo divino" di cui ignora l'identità e che annuncia la nascita di un figlio alla sua sterile moglie. Dice l'angelo: "Perché mi chiedi il nome? È meraviglioso" – termine (*pile'i*) che significa anche "misterioso", "inintelligibile". Non ci sarà un nome dato, oppure sarà soltanto la parola che funziona quale emblema dell'innominabile, a cui si aggiunge, come con Gedeone, un segno – il fuoco – che distrugge i segni. A migliaia, le moderne storie di angeli raccontano a loro volta questi atti di enunciazione che hanno per segni effetti di recezione – impressioni estetiche, trasporti interiori, folgorazioni o dolcezze – e che in genere sono rubricati sotto la modalità "apparire". "Mi sembrò di sentire", "si presentò", "mi apparve", "credetti di vedere", ecc.: un "sembiante" tocca l'avvenimento non per minimizzarne la certezza, ma per localizzarne la natura dalla parte in cui l'enunciazione è colta nella sua eco e non astrattamente isolata come un'emissione. Il dire è qui un fenomeno di ricezione e di interpretazione.

Visibilità sparente

Visibilità sparente, l'angelo non ha un "esserci" che si offra ad un controllo oggettivo. La parola credibile non può essere separata da ciò che se ne crede, da ciò che si crede vederne o sentirne. L'angelo sfugge così alla

durata della verifica, alla stabilità di un quadro di criteri e alla classificazione onomastica degli statuti, proprio quando è avvenimento creatore di temporalità, instaurazione di possibili (da cui la sua funzione poetica in campo epistemologico) e manifestazione dell'inconoscibile proprio ad ogni nome. Se, infine, "angelizzare" è essere parlante, se l'angelo è l'inatteso di quanto si mette a parlare, qualunque persona o cosa può improvvisamente assumere figura angelica. Un antico commento talmudico lo aveva già notato. Da qui il numero – le "miriadi" – che investe questo avvenimento singolare. Chi è il mio angelo? Cos'è che all'improvviso "mi parla"? Forse tu, o questa luce, o lo sguardo di una passante. Per questo l'analisi deve rivolgersi al soggetto enunciante, o alla percezione che riceve qui-adesso un messaggio come "angelico". Una lunga tradizione afferma che l'angelo parla, ma che a lui non si parla. Dice ciò che da lui si intende. Questo parlare orienta dunque la ricerca verso una semiotica dell'ascolto, mentre la nostra si concentra sulle produzioni del linguaggio. Riconduce alle modalità della ricezione, ai progressi dell'attenzione (cioè a tutta una discendenza filosofica) e agli effetti di interpretazione che un'"ermeneutica del silenzio" ispira. Al limite, suppone che il linguaggio sia anzitutto uditivo, e che si instauri nell'essere inteso.

Böhme

In Böhme, per gli uomini c'è salvezza quando la violenza originaria di Dio che è il loro essere "parla" in essi. Una "morte vivente" deve "far saltare la solida serratura della natura applicandovi la grande carica esplosiva (*die grosse Petarde*)" dell'essere spirituale, e "bruciare" tutto ciò che, in loro, è "qualcosa (*etwas*)", in maniera tale che, "ciechi, sordi e muti", una volta ridotta a niente l'esperienza mondana e la ragione ridotta a una "follia", divengano alla fine "esseri parlanti" – un'incandescenza del Sé –, cioè angeli. Mirabile concezione del parlare, angelica nella sua essenza: parlare è bruciare, proprio come, nel racconto di Esodo, il rovetto infiammato in cui appare l'angelo significa nella distruzione dei segni, divorando ciò che dipende dall'ente (un "esserci") o dallo stato (uno statuto) con un'energia interna che si manifesta senza dipendere dall'esteriorità. Questo fulcro unifica in sé il destino dell'angelo e quello dell'uomo; in questo compimento, sono "fratelli". Ma mentre l'angelo vi si trova per natura, l'uomo vi accede solo attraverso una lotta contro l'opacità del corpo e della ragione, sradicandosi dal suolo delle sue certezze, sfidando la sua condizione metafisica di essere-nel-mondo. È qui la loro differenza.

Silesius: *ultrangelicità*

Per Silesius, l'angelo deve essere oltrepassato, sia che a Dio il silenzio umano piaccia più di tutti i canti degli angeli, sia che la vita angelica rappresenti solo una tappa nell'ascensione dell'essere creato verso la sua elezione (o la sua nomina) come "figlio di Dio", o come essere "divino". Nel Pellegrino cherubico, la svalorizzazione degli angeli ("gli angeli valgono poco", "essere un angelo è molto, ma molto di più essere un uomo sulla terra", ecc.) serve da sprone a un volere/potere illimitato: "Voglio essere figlio di Dio", "sulla terra posso divenire quello che voglio: re, imperatore, Dio". L'angelo è il contrassegno celeste di un oltrepassamento che non smette di mirare all'estremo. Ogni sorta di pratica linguistica spinge dunque il linguaggio al suo limite. Così l'uso di "über", che getta al di là di loro stesse le unità semantiche ritagliate nel mondo spirituale, come per "ultraessenza" (*Überwesenheit*), "ultradeità" (*Übergottheit*), "trasformazione" (*Über formung*), e anche "ultrangelicità" (*Überangelheit*): "Tu domandi cos'è l'umanità? lo dico: ultrangelicità, basta questa sola parola". In questo modo, a partire da una binarietà ricevuta dalla tradizione (per esempio: Dio vs uomo, padre vs figlio, angelo vs uomo), gli "aforismi" operano l'inversione dei rapporti gerarchici, negano di volta in volta il principio di non contraddizione o il principio di identità, e asseriscono l'inclusione reciproca dei termini. Tormentano l'ordine del senso.

Silesius: *solitudine dell'oltreuomo*

Per Silesius, [...] un irrefrenabile volere crea ininterrottamente una distanza tra il soggetto e i suoi oggetti - "non è questo" -, e ha per effetto la permanente torsione in cui gli oggetti sono colti. L'al di là dell'angelo (l'"ultrangelicità") indicizza un desiderio che si istituisce nel suo rapporto con l'impossibile, o (ma è lo stesso) che si autonomizza dal reale. È la figura poetica di un'etica, se con "etica" si intende il percorso che non si conforma a un ordine delle cose e il cui criterio non è più la legge (tempestosa o pacificante) della realtà. Un irriducibile eccesso oppone alla gerarchia celeste stessa un "volere" che niente soddisfa più e che anima il "dovere" per l'uomo di essere "più che divino". Posto all'orizzonte di un cosmo, l'angelo dunque, "obsoleto", si cancella. È addirittura messo alla porta: "Fuori, fuori, serafini [...] fuori, fuori, angeli, fuori tutti [...] non vi voglio, mi getto solo nel mare increato della pura deità". Solitudine dell'oltreuomo: "È al di là di Dio (*über Gott*), verso un deserto, che devo

tendere". Non c'è più modello, consolazione o messaggio angelici per questa oltreumanità spirituale che a partire dal suo futuro infinito inaugura una concezione nuova della storia [...]. Un irrefrenabile volere crea ininterrottamente una distanza tra il soggetto e i suoi oggetti – “non è questo” –, e ha per effetto la permanente torsione in cui gli oggetti sono colti. L'al di là dell'angelo (l'"ultrangelicità") indicizza un desiderio che si istituisce nel suo rapporto con l'impossibile, o (ma è lo stesso) che si autonomizza dal reale. È la figura poetica di un'etica, se con “etica” si intende il percorso che non si conforma a un ordine delle cose e il cui criterio non è più la legge (tempestosa o pacificante) della realtà. Un irriducibile eccesso oppone alla gerarchia celeste stessa un “volere” che niente soddisfa più e che anima il “dovere” per l'uomo di essere “più che divino”. Posto all'orizzonte di un cosmo, l'angelo dunque, “obsoleto”, si cancella. È addirittura messo alla porta: “Fuori, fuori, serafini [...] fuori, fuori, angeli, fuori tutti [...] non vi voglio, mi getto solo nel mare increato della pura deità”. Solitudine dell'oltreuomo: “È al di là di Dio (*über Gott*), verso un deserto, che devo tendere”. Non c'è più modello, consolazione o messaggio angelici per questa oltreumanità spirituale che a partire dal suo futuro infinito inaugura una concezione nuova della storia.

Scomparsa degli angeli

L'angelo va a scomparire, sia nella legge universale delle stelle, sia nell'avvenimento singolare del quotidiano. Non “dimora” più nelle diverse funzioni che esercita. Ma la sua assenza non è affatto più sicura. Laddove si suppone stabile, si cancella, e quando lo si pensa effimero, riappare. Alcuni teologi moderni lo inseguono nei suoi indietreggiamenti e nel suo ritirarsi. [...] L'angelo “non dimora da nessuna parte” e tuttavia, non essendo infinito, possiede una spazialità propria. Sotto la forma del transito (“*transitus*”) e della comunicazione, designa alla fine ciò che “lega” delle singolarità: corrisponde all'apporto più originale del pensiero giuridico e politico suareziano, desideroso di instaurare un sistema di obblighi civili che controbilanci il disordine del mondo. L'angelo mantiene da qualche parte la “presenza” di ciò che, in tutti i sensi del termine, obbliga.

Ritirarsi davanti alla storia

Escluso dallo spazio desertico in cui si avventura un volere ultraumano, l'angelo torna in un secondo momento, ma nelle periferie sospette della

città, attraverso vie illegittime, sotto la forma grottesca, animale o mostruosa di uno straniero che non ha più un posto nella città del progresso. Così *L'angelo del bizzarro* di Edgar Allan Poe, collage "falstaffiano" di bottiglie, cantine e di un barile di rhum, sopraggiunge come un "brigante" nello studiolo in cui il proprietario domanda (una volta di più): "Chi è lei? Come è entrato?". Ma il Bizzarro non ha dimora né esistenza propria. Presiede al contrattempo. Screzia di grottesca derisione la convinzione del narratore "deciso ormai a non credere più nulla di ciò che abbia in sé qualcosa di singolare". A questo angelo burlesco, fantasma eteroclitico introdotto da casualità che forse non sono tali, fa seguito una schiera di esseri marginali, cifre bizzarre, di volta in volta mostruosi o poetici.

Angelus Novus

Anche l'*Angelus Novus* di Paul Klee, i cui "tratti non hanno sembianza umana", appariva a Benjamin nel momento, "interrotto", della sua scomparsa. Visto di faccia, una faccia di bue (come quella del cherubino di Apollinaire) che guarda quanto lascia, è risucchiato verso il proprio futuro da una tempesta che spira dal paradiso: come l'"Angelo della storia" nelle *Tesi di filosofia della storia*. Questo angelo si ritira. Con un'ambivalenza che attraversa tutta l'angelologia, nella meditazione divisa in due del 1933 egli indica di volta in volta l'istanza di una disappropriazione personale e, nelle *Tesi* scritte nel 1940 dopo il patto germano-sovietico, "l'istanza catastrofica" di una storia collettiva in cui il progresso si è mutato in cumulo di rovine. Da una parte, l'angelo è il movimento delle "persone e delle cose" che sono sottratte a Benjamin: "Nelle cose che non ho più, egli alberga. Le rende trasparenti, e dietro ciascuna di esse mi appare la persona cui è dedicata". Dall'altra, arretra, come pietrificato dalla "catena di avvenimenti" passati che formano davanti a lui "una sola e unica catastrofe", un cumulo ai suoi piedi; e quando vorrebbe trattenersi per "risvegliare i morti e raccogliere i vinti" il vento che "che si è impigliato nelle sue ali lo spinge "nel futuro a cui volge le spalle". In questo doppio ritrarsi, Benjamin percepisce infine quanto sottrae a lui il suo nome proprio, e quanto sottrae alla storia il nome "progresso". Ciò che si ritira con l'angelo è l'identità rivendicata, è il sostituto onomastico della perdita. Come se venisse fotografato nel momento in cui si allontana, in questo istante in cui apparire è scomparire, l'angelo cortocircuita insieme le differenze di tempo (il passato e il futuro), di specie (il bestiale e il celeste)

e di sesso (è bisessuato, androgino). Anche a questo titolo è “*novus*”, selvaggio come una fine della storia. Lampo di un giudizio, folgorio di un’“interpretazione” come la intendeva Lacan (“addizione [...] che fa apparire in un lampo ciò che è possibile cogliere al di là dei limiti del sapere”), ha la forma di un atto enunciativo, ma senza messaggio, né locutore. Fuori tempo. Solo il suo stupore, al quale corrisponde quello di chi lo guarda mentre svanisce, costituisce lo scambio senza durata, senza identità e senza luogo, da cui si origina la scrittura di Benjamin sull’impossibilità della sua propria storia e sulle rovine in cui sprofonda l’ambizione europea dell’*Aufklärung*. Immagine che contraddice il tempo ma arriva dalla notte dei tempi, questa istantanea angelica sembra essere in Benjamin il corrispondente, ma escatologico, della scena baudelairiana su cui ha lungamente scritto: lo sguardo di una passante.



Hieronymus Bosch, *Ascesa all'empireo*, 1500-1504, Venezia, Palazzo Ducale.

English abstract

This anthology presents a collection of passages from *The Mystic Fable* by Michel de Certeau, concerning the topic of angelic language. From Jacob Böhme to Silesius, from Athanasius Kircher to Walter Benjamin, Michel de Certeau sheds a new light on the significance of the Angel throughout the history of Western civilisation.

keywords | de Certeau; *The Mystic Fable*; Angelic language.

Testi selezionati e tratti dall’opera *La Fable mystique XVIe-XVIIe siècle* di Michel de Certeau, pubblicata a Parigi per Éditions Gallimard nel 1982, e qui citate nella traduzione italiana: Michel de Certeau, *Fabula mistica. XVI-XVII secolo*, a cura di Silvano Facioni per Jaca Book, vol. I Milano 2008; vol. II Milano 2016.

Aquile e tartarughe, dall'aneddoto sulla morte di Eschilo agli Adagia di Erasmo

Concetta Cataldo

Celebre è l'aneddoto sulla morte di Eschilo: la storiella narra di come un'aquila, afferrata una tartaruga, l'avesse poi lasciata cadere in volo sulla testa del malcapitato tragediografo che si godeva il sole siciliano sulla spiaggia di Gela, scambiando la sua lucida calvizie come una roccia su cui sfracellare e aprire la corazza del rettile per mangiarne le carni. La *fabula* ha una genesi del tutto singolare e, secondo una ricognizione sulle fonti che ho condotto di recente e che è in corso di pubblicazione, potrebbe avere significato assolutamente diverso da quanto riferisce la tradizione (Cataldo 2023).

Ma al di là delle diverse, possibili, letture dell'aneddoto – tra il *topos* della fine grottesca del sapiente e i significati allegorici e simbolici degli animali protagonisti della storia – in questo contributo mi riprometto di interrogare la verosimiglianza oggettiva del racconto, sulla base di una indagine che intreccia la filologia, l'etologia, la paleornitologia.



1 | Jean Jacques Boissard, *La morte di Eschilo*, in Denis Lebey de Batilly, *Emblemata*, Frankfurt, Theodor de Bry, 1596.

La tradizione della *fabula*

Il racconto della tartaruga e dell'aquila in associazione alla morte di Eschilo è riportato in letteratura per la prima volta da Valerio Massimo tra il I secolo a.C. e il I secolo d.C. nella sua raccolta di notizie memorabili *Factorum et dictorum rerum memorabilium libri novem*:

Aeschyli vero poetae excessus quem ad modum non voluntarius, sic propter novitatem casus referendus. In Sicilia moenibus urbis, in qua morabatur, egressus aprico in loco resedit. Super quem aquila testudinem ferens elusa splendore capitis – erat enim capillis vacuum – perinde atque lapidi eam inlisit, ut fractae carne vesceretur, eoque ictu origo et principium fortioris tragoediae extinctum est (Val. Max. IX, 12, ext. 2; Kempf 1888, 461; Radt 1985, 65, Test. 96).

Va detto che la morte di Eschilo poeta non fu volontaria, allo stesso modo va raccontata per l'eccezionalità del caso. Mentre era in Sicilia egli uscì dalle

mura della città dove abitava e si sedette in un luogo soleggiato. Un'aquila sopra questo portando tra gli artigli una tartaruga, ingannata dal riflesso della testa – infatti era privo di capelli – la sbattè allo stesso modo come se fosse una pietra, per potersi cibare delle carni (della tartaruga) sfracellata: con questo colpo venne ucciso l'origine e il principio della tragedia più vigorosa.

L'aneddoto è ripreso da varie altre fonti successive, in relazione alla biografia del tragediografo. Versioni parziali della *fabula* ridotte a mere stringhe informative sono anche due voci del lessico *Suda* α 357 (II 185 Adler) e χ 191 (IV 797 Adler). Anche l'anonima *Vita Aeschyli* ai paragrafi 10 e 17 riprende l'episodio.

Ma la notizia di questo comportamento delle aquile è presente anche nella trattatistica di scienze naturali e zoologia. Così si crea un cortocircuito e la storiella entra a far parte delle narrazioni sull'etologia degli uccelli rapaci, arricchendo le considerazioni scientifiche con la preziosità del riferimento erudito. In altre parole, l'assurda storia della morte di Eschilo 'fa testo' nell'ambito dell'etologia antica. Plinio, nella classificazione degli uccelli, così riporta l'episodio, identificando con un tipo particolare di uccello l'aquila assassina del poeta e invocando l'autorità delle mitiche sacerdotesse di Delfi Fenomoe e Boeto, entrambe figlie di Apollo e ritenute autrici di varie opere sugli uccelli e su miti di metamorfosi uomo/uccello (Giannarelli 1983, 417):

Tertii morphnos, quam Homerus et percnum vocat, aliqui et plangum et anatariam, secunda magnitudine et vi; huic vita circa lacus. Phemonoe, Apollinis dicta filia, dentes esse ei prodidit, mutae alias carentique lingua, eandem aquilarum nigerrimam, prominentiore cauda; consensit et Boeus. Huius ingenium est et testudines raptas frangere e sublimi iaciendo, quae fors interemit poetam Aeschylum, praedictam fatis, ut ferunt, eius diei ruinam secura caeli fide cauentem (Plin. *nat.* X, 3; Radt 1985, 65, Test. 97).

La terza specie è costituita dal morfno, che Omero chiama anche percno ed alcuni autori anche plango e anataria, ed è la seconda per grandezza e per forza; vive nelle vicinanze dei laghi. Fenomoe, considerata figlia di Apollo, scrive che ha i denti, è muta e le manca la lingua, è la più nera delle aquile, con la coda molto prominente; era d'accordo con lei anche Boeto. È

comportamento istintivo di questo uccello rapire le tartarughe e frantumarle gettandole dall'alto, ed è questo incidente che uccise il poeta Eschilo, il quale cercava di evitare, standosene sicuro all'aria aperta, come si suole narrare, il crollo rovinoso predetogli dai fati per quel giorno (trad. it. di E. Giannarelli).

Nel II secolo d.C., Claudio Eliano, nella sua opera *Sulla natura degli animali*, così riporta l'episodio nel quadro di varie informazioni sulla tassonomia e il comportamento degli uccelli nel quale prova a individuare sentimenti simili a quelli degli uomini:

Τὰς χειρσαίας χελώνας οἱ ἀετοὶ συλλαβόντες εἶτα ἄνωθεν προσήραξαν ταῖς πέτραις, καὶ τὸ χελώνιον συντρίψαντες οὕτως ἐξαιροῦσι τὴν σάρκα καὶ ἐσθίουσι. ταῦτη τοι καὶ Αἰσχύλος τὸν Ἐλευσίνιον τὸν τῆς τραγῳδίας ποιητὴν τὸν βίον ἀκούω καταστρέψαι. ὁ μὲν Αἰσχύλος ἐπὶ τινος πέτρας καθήστο, τὰ εἰθισμένα δὴπου φιλοσοφῶν καὶ γράφων· ἄθριξ δὲ ἦν τὴν κεφαλὴν καὶ ψιλός. οἰηθεὶς οὖν ἀετὸς πέτραν εἶναι τὴν κεφαλὴν εἶτα μέντοι κατ' αὐτῆς ἀφῆκεν ἦν κατεῖχε χελώνην, καὶ ἔτυχε τοῦ προειρημένου τὸ βέλος, καὶ ἀπέκτεινε τὸν ἄνδρα (Ael. NA VII, 16; Radt 1985, 65, Test. 98; García Valdés, Llera Fueyo, Rodríguez-Noriega Guillén 2009, 172).

Le aquile, quindi, afferrando le tartarughe di terra le gettano sulle rocce e dopo averne fracassato il guscio, ne estraggono la parte molle e la mangiano. Così io ho sentito dire che Eschilo di Eleusi autore tragico terminò la sua vita. Eschilo stava seduto su una roccia, come era abituato a fare quando filosofeggiava e scriveva, il suo capo era calvo e glabro. Un'aquila dunque pensando che la sua testa fosse una roccia, lasciò andare su quella la testuggine che aveva preso, il dardo colpì il predetto, e uccise l'uomo.

Aquile e tartarughe negli *Adagia* di Erasmo da Rotterdam

La *fabula* valeriana ha una notevole fortuna che attraversa i secoli e arriva fino agli *Adagia* di Erasmo da Rotterdam. Aquile con comportamenti particolari compaiono in tre degli *Adagia* - 818, 1877 e 2601 - in cui l'umanista contamina diverse fonti antiche.

Più in generale, nei suoi scritti eruditi e soprattutto nel prezioso elenco dei *Proverbi* tratti dagli autori dell'antichità, Erasmo offre la possibilità di avere una sintesi di quale fosse il grado di conoscenza degli antichi riguardo l'*ethos* della "regina degli uccelli" (Ael. NA IX, 2: Τὸν αἰετὸν τὸν τῶν

ὄρνιθων βασιλέα; García Valdés, Llera Fueyo, Rodríguez-Noriega Guillén 2009, 208). Ma, come vedremo, le stesse note di Erasmo sui caratteri e le abitudini delle aquile corroborano l'ipotesi che il maestoso uccello sia da escludere dai possibili protagonisti della fabula sulla morte di Eschilo, secondo la versione riportata per primo da Valerio Massimo.

Erasmo, *Adagio* 818: l'occhio dell'aquila

Per comporre l'*Adagio* 818 (Lelli 2013, 785) Erasmo utilizza due fonti diverse, una proveniente dalla letteratura latina una dalla letteratura greca:

Aquilam noctuae comparas. Ἀετὸν γλαυκὴ συγκρίνεις, id est "Aquilam noctuae comparas". Martialis in Scazonte: "Aquilasque similes facere noctuis quaeris". *Aquila visus acerrimi, adeo ut ἄσκαρδαμικτῶς, id est "non connivens", adversus solem intueatur. Et sunt qui tradant hanc avem hoc experimento probare degeresne sint pulli an genuini. Contra noctua solis lumen modis omnibus refugit. Pindarus quodam loco graculos cum aquila confert.*

Paragoni l'aquila alla nottola. Marziale in uno scazonte: "E cerchi di rendere simili le aquile alle nottole". L'aquila ha una vista tanto acuta che "senza chiudere gli occhi" guarda fisso contro il sole. E vi sono quelli che tramandano che quest'uccello, con questo esperimento, provi se i suoi pulcini siano degeneri o di stirpe pura. Di contro la nottola rifugge la luce del sole in tutti i modi. Pindaro, in un passo, confronta le cornacchie con l'aquila (trad. it. di E. Lelli).

Il riferimento è al X libro degli *Epigrammi* in cui Marziale (Mart. *epigr.* X, 100), per sbeffeggiare un suo poeta rivale a cui era destinata l'invettiva, aveva accostato in un paragone improbabile un'aquila a una nottola – una civetta – e un leone a una volpe, il piede di Lada (un celebre corridore olimpionico: Norcio 2013, 670) a una protesi lignea.

Quid, stulte, nostris versibus tuos misces?
Cum litigante quid tibi, miser, libro?
Quid congregare cum leonibus volpes
aquilisque similes facere noctuas quaeris? Habeas licebit alterum pedem
Ladae,
inepte, frustra crure ligneo cures.

Perché, povero pazzo, mescoli i tuoi versi con i miei?
Che cosa hai da fare, o sciagurato, con un libro tanto diverso da te?
Perché cerchi di mettere insieme volpi e leoni
e rendere le civette simili alle aquile?
Tu puoi avere, sì, un piede di Lada;
però non riuscirai a correre, o sciocco, con una gamba di legno. (trad. it. di
G. Norcio)

Erasmus utilizza il termine ἀσκαρδαμυκτῶς, un avverbio derivato da un aggettivo che significa letteralmente “che non batte le palpebre, che non strizza gli occhi” (*not blinking or winking*, LSJ 1996, 257) per sottolineare la vista straordinaria delle aquile, anche se in letteratura il termine, per quanto il suo impiego sia sempre relativo alla sfera semantica della percezione visiva, compare associato piuttosto ad alcuni atteggiamenti umani, tra cui l’essere sfrontati. Aristofane, nei *Cavalieri*, impiega l’aggettivo nel dialogo tra il salsicciaio Agoracrito e lo schiavo Paflagone con cui quest’ultimo invita l’altro a guardarlo attentamente, senza perdere l’attenzione (Ar. *Eq.* 292: βλέπον εἷς μ’ ἀσκαρδάμυκτον; “Guardami senza battere ciglio”; Wilson 2007, 81). L’anonimo scoliasta ai *Cavalieri* ritiene di grande interesse questo aggettivo, e aggiunge diverse spiegazioni al suo significato (*Scholia in Aristophanis Equites* 292a-292c): “strizzare gli occhi”, “sbattere le palpebre”, ma anche “alzare lo sguardo”. In Eutecnio, un autore che tra il III e il V secolo parafrasa i *Cinegetica* di Oppiano, il termine ἀσκαρδαμυκτῶς è utilizzato per descrivere un momento della caccia al leone (Garzya 1957, 156-160). In Eustazio di Tessalonica (XII secolo), un vescovo bizantino autore dei *Commentari di Omero*, al commento del v. 373 del libro IX dell’*Iliade*, il lemma ἀσκαρδαμυκτῶς è associato all’idea della sfrontatezza, così come al v. 145 del libro XIV dell’*Odissea* (*Eust. Commentarii ad Homeri Iliadem*, ΠΑΨΩΙΔΙΑ I, vs. 370-378; van der Valk 1976, 732, vol. 2, lin. 17, 756 Rom.; *Eust. Commentarii ad Homeri Odysseam*, ΠΑΨΩΙΔΙΑ Ξ, vs. 141-153; Stallbaum 1976, 66, vol. 2, lin. 10, 536 Rom.). Riferito ancora al “guardare intensamente” questo aggettivo è riportato nella *Vita* di San Nicola di Bari composta tra il VII e l’XI secolo (*Vitae et miracula Nicolai Myrensis. Miracula tria*, XV, 9).

Il lemma ἀσκαρδαμυκτῶς nel vocabolario antico non è quasi mai utilizzato, quindi, per descrivere la vista infallibile delle aquile e in genere dei rapaci.

La scelta di Erasmo di utilizzare il passo di Marziale corrisponde quindi all'intenzione di corroborare la teoria sulla straordinaria abilità visiva delle aquile contrapponendole ai gufi – le nottole – che preferiscono cacciare di notte. Ma a una lettura attenta notiamo che Marziale nel suo epigramma non stabilisce alcun confronto tra la vista dell'aquila e quella della nottola, ma piuttosto misura il difetto di maestosità della seconda rispetto alla prima. La fonte greca richiamata nello stesso *Adagio* è Pindaro, di cui si ricorda il passo in cui l'aquila è contrapposta alle cornacchie:

ἔστι δ' αἰετὸς ὠκὺς ἐν ποτανοῖς,
ὃς ἔλαβεν αἴψα, τηλόθε μεταμαιόμενος,
δαφροινὸν ἄγραν ποσίν·
κραγέται δὲ κολοιοὶ ταπεινὰ νέμονται (Pi. N. 3, 80-83; Bowra 1935, 124).

Ma l'aquila è veloce tra gli alati,
e quella afferra subito da lontano, colei che sta inseguendo,
la rossa preda con gli artigli:
le cornacchie che abitano in basso invece gridano.

Elemento di grande interesse in questa pericope pindarica è la descrizione delle fasi di caccia delle aquile: dotate di artigli possenti si lanciano in picchiata, afferrando le prede a elevata velocità. L'avverbio τηλόθε sottolinea la grande capacità visiva del volatile, che punta sulla sua preda avendola già avvistata “da lontano”.

Nello stesso *Adagio* 818 che stiamo esaminando l'espressione erasmiana “aquila visus acerrimi” potrebbe dipendere in qualche modo dal passo aristotelico della *Historia animalium* in cui si narra dell'occhio portentoso dell'aquila (Arist. *HA IX*, 34, 620a; Lanza, Vegetti 2018, 816):

Ἡ δὲ φήνη ἐπάργεμός τ' ἐστὶ καὶ πεπήρωται τοὺς ὀφθαλμούς· ὁ δ' ἀλιάετος ὄξυωπέστατος μὲν ἐστὶ, καὶ τὰ τέκνα ἀναγκάζει ἔτι ψιλὰ ὄντα πρὸς τὸν ἥλιον βλέπειν, καὶ τὸν μὴ βουλόμενον κόπτει καὶ στρέφει, καὶ ὁποτέρου ἂν ἔμπροσθεν οἱ ὀφθαλμοὶ δακρῦσωσιν, τοῦτον ἀποκτείνει, τὸν δ' ἕτερον ἐκτρέφει.

La fene [tipo di rapace, come si vedrà oltre. NdA] è affetta da albugine, e ha una menomazione agli occhi; l'aquila invece ha una vista molto acuta: costringe i figli, quando ancora sono implumi, a fissare il sole, becca e gira

quello che si rifiuta; quindi, uccide quello che per primo ha le lacrime agli occhi, e alleva l'altro (trad. it. di D. Lanza).

La relazione pare confermata dal fatto che sia il passo aristotelico che quello di Erasmo fanno riferimento all'educazione dei pulcini, costretti dalla madre aquila a una sorta di ordalia – per Erasmo una “prova di purezza della stirpe” – per conquistarsi il diritto alla vita. L'informazione sull'abilità visiva dell'aquila è anche in Plinio sebbene in una ulteriore variante (Plin. *nat.* X, 3: “clarissima oculorum acie”) riferimento specifico per la specie di aquila detta *haliaetos*, “aquila di mare” e ancora nello stesso libro, Plinio utilizza l'aquila come termine di paragone per i cinque sensi umani, i quali con giusta osservazione, sono superati di gran lunga da quelli animali (Plin. *nat.* X, 88: “Aquilae clarius cernunt”):

Haliaetus tantum implumes etiamnum pullos suos percutiens subinde cogit aduersos intueri solis radios et, si coniuentem umectantemque animaduertit, praecipitat e nido uelut adulterinum atque degenerem; illum cuius acies firma contra stetit, educat (Plin. *nat.* X, 3).

Solo l'aliaeto, quando i suoi piccoli sono ancora implumi, battendoli spesso, li costringe a fissare i raggi del sole e, se si accorge che uno di essi tiene gli occhi chiusi o li ha bagnati di lacrime, lo getta giù dal nido come bastardo degenerare. Alleva invece quello la cui vista è rimasta salda (trad. it. di E. Giannarelli 1983, 418-419).

Aristotele potrebbe essere in parte la fonte comune anche di Claudio Eliano che nel IX libro del *De natura animalium* così riporta:

[...] καὶ οἱ ἀετοὶ βασανίζοντες καὶ ἐκεῖνοι τὰ γνήσια τῆ ἀκτῖνι τοῦ ἡλίου κρίσει φιλεῖν τὰ ἔκγονα καὶ οὐ πάθει.

[...] (E sembra che) le aquile mettano alla prova la legittimità di quelli esponendoli ai raggi del sole e li amano secondo il risultato dell'esperienza e non dal sentimento (Ael. *NA IX*, 3; García Valdés, Llera Fueyo, Rodríguez-Noriega Guillén 2009, 209).

Adagio 2601: l'aquila, il serpente; lo stile predatorio e l'intelligenza dell'aquila



2 | *Circaetus gallicus*, detto anche Biancone o Aquila dei serpenti. Foto di Ganesh Jayaraman.

L'Adagio 2601 *Scarabeus aquilam quaerit* è sicuramente tra i brani più lunghi della raccolta: attraverso un discorso metaforico incentrato sulle figure dell'aquila e dello scarabeo, Erasmo descrive i mali della monarchia e della tirannide. Nello sviluppo del testo, del quale si riportano soltanto le parti che qui interessano, l'umanista olandese fornisce dettagli eccezionali riguardanti il mondo delle aquile, alcuni con picchi di vivace fantasia e altri per cui è difficile rintracciare le fonti letterarie da cui attinge:

[...] Quaedam aves natura placidae sunt ac mites, tum quae ferae sunt, tamen arte

cutuque cicurantur ac mansuescunt. Sola aquila nec est habilis ad ullam disciplinam ne cullo studio potest mansuescere. Tantum impetu naturae praeceps fertur, et quicquid valde libuit, idem postulat sibi licere. Libetne spectare pullum animo vere aquilino? Graphice depinxit Horatius: "Qualem ministrum fulminis alitem / olim iuventas et patrius vigor / nido laborum propulit inscium / vernique iam nimbis remotis / insolitos docuere nisus / venti paventem, mox in ovilia / demisit hostem vividus impetus, / nunc in reluctantes dracones / egit amor dapis atque pugnae" [...] (Lelli 2013, 1950-1987).

[...] Certi uccelli sono placidi e miti di natura, e quelli che sono selvatici vengono addomesticati e diventano mansueti con gli artifici e l'esercizio. Solamente l'aquila è inadatta a qualsiasi disciplina e non può in alcun modo diventare mansueta: a tal punto è trascinata dall'impeto naturale; e ogni volta che qualcosa davvero le piace, pretende che le sia consentito. Vogliamo osservare un pulcino dall'animo veramente aquilino? Orazio lo ha efficacemente descritto: "Come il ministro alato del fulmine / la giovinezza e il vigore congenito / un tempo, quand'era ignaro di fatiche, spinsero fuor del nido, / e i venti primaverili - allontanatesi le nubi - / insegnarono insoliti sforzi a lui timoroso, / e sugli ovili il vivido impeto lo fece scendere nemico, / e poi contro gli ostili serpenti / lo spinse il desiderio di cibo e di battaglia" [...] (trad. it. E. Lelli).

Per descrivere l'animo fiero e selvaggio delle aquile e la tipologia di caccia che esse sono solite attuare, Erasmo si affida a una citazione oraziana (Hor. *carm.* IV, 4, 1-2; 5-12; Shackleton Bailey 208, 115) dalla quale espunge i due versi riferiti al ratto di Ganimede ad opera dell'aquila ipostasi animale di Zeus. Orazio descrive due delle prede principali della dieta delle aquile, i serpenti e le pecore. Il serpente è sicuramente tra le preferite dalle aquile e in particolar modo della specie Biancone (*Circaëtus gallicus*) detto "aquila dei Serpenti", un rapace appartenente alla famiglia degli Accipitridi, specializzato nella caccia di rettili lunghi anche due metri. Che gli antichi siano stati affascinati da questa speciale tipologia di aquila è facilmente comprensibile per la particolare tecnica predatoria dell'uccello dal becco e dagli artigli blu ardesia: una danza con la quale ipnotizza e immobilizza il serpente – danza che continua con grande destrezza anche in volo, per non lasciare modo al serpente di liberarsi dalla presa degli artigli (Brazil 2009, 126; Jobling 2010, 108).

La lotta tra l'aquila e il serpente è un vero e proprio *topos* letterario e ne troviamo traccia in diversi autori antichi (Giannarelli 1983, 423) e che è presente già nel mito accadico di Etana (circa 2350-2150 a. C.; Buccellati 2020, 37-49). Omero nell'*Iliade* così racconta:

ὄρνις γάρ σφιν ἐπῆλθε περησέμεναι μεμαῶσιν
 αἰετὸς ὑψιπέτης ἐπ' ἀριστερὰ λαὸν ἐέργων
 φοιήεντα δράκοντα φέρων ὀνύχεσσι πέλωρον
 ζῶν ἔτ' ἀσπαίροντα, καὶ οὐ πω λήθετο χάρμης,
 κόψε γὰρ αὐτὸν ἔχοντα κατὰ στήθος παρὰ δεξιῆν
 ἰδνωθεὶς ὀπίσω· ὃ δ' ἀπὸ ἔθεν ἦκε χαμᾶζε
 ἀλγήσας ὀδύνησι, μέσφ' δ' ἐνὶ κάββαλ' ὀμίλῳ,
 αὐτὸς δὲ κλάγξας πέτετο πνοῆς ἀνέμοιο (Hom. *Il.* XII, 200-207).

Mentre erano impazienti di passare ebbero un auspicio:
 un'aquila alta in volo tagliava a sinistra l'esercito
 portando tra gli artigli un mostruoso serpente rosso,
 ancora vivo e guizzante, che non mollava la lotta;
 piegandosi indietro, colpì l'uccello che lo teneva,
 sul petto vicino al collo, e l'aquila lo scagliò via,
 straziata dalle sofferenze, lo gettò tra la folla
 e volò gridando tra i soffi del vento (trad. it. di G. Paduano 2007, 373).

E, poco oltre, a proposito della consuetudine dell'aquila di nutrire i propri pulcini dopo aver predato un serpente:

[...] αἰετὸς ὑψιπέτης ἐπ' ἀριστερὰ λαὸν ἐέργων
φοινίηντα δράκοντα φέρων ὄνυχεσσι πέλωρον
ζῶόν· ἄφαρ δ' ἀφέηκε πάρος φίλα οἰκί' ἰκέσθαι,
οὐδ' ἐτέλεσσε φέρων δόμεναι τεκέεσσιν ἑοῖσιν (Hom. *Il.* XII, 219-222).

[...] l'aquila alta in volo che tagliava a sinistra l'esercito,
portando tra gli artigli un enorme serpente rosso,
vivo, ma l'ha lasciato prima di giungere al nido,
non è riuscita a portarlo e darlo ai suoi figli (trad. it. di G. Paduano 2007,
373).

L'immagine della battaglia tra aquila e serpente è presente anche in Virgilio, dove il rapace però è probabilmente un'aquila reale (*Aquila chrysaetos*) il cui piumaggio è di un caratteristico colore fulvo, come attesta lo stesso nome scientifico (*chrysaetos*, "aquila dorata"):

Utque volans alte raptum cum fulva draconem
fert aquila implicitque pedes atque unguibus haesit,
saucius at serpens sinuosa volumina versat
arrectisque horret squamis et sibilat ore
arduus insurgens, illa haud minus urget obunco
luctantem rostro, simul aethera verberat alis [...] (Verg. *Aen.* XI, 751-756).

Come un'aquila fulva volando in cielo stringe negli artigli un serpente
che snoda le sue spire sinuose e si difende
alzando il capo, ergendo le squame, sibilando
(ma ogni sforzo fallisce, poiché il rapace strazia
col becco adunco il rettile che si dimena invano
e intanto batte l'aria con le ali maestose [...]) (trad. it. di C. Vivaldi 2012,
603).

Anche Cicerone utilizza lo stesso *topos* in occasione del racconto di un infausto presagio relativo a Mario:

Hic lovis altisoni subito pinnata satelles
arboris e trunco, serpentis saucia morsu,

subrigit ipsa, feris transfigens unguibus anguem
semianimum et varia graviter cervice micantem.

Quem se intorquentem lanians rostroque cruentans
iam satiata animos, iam duros ultra dolores
abicit eclantem et laceratum adfligit in unda
seque obitu a solis nitidos convertit ad ortus (Cic. *div.* I, 106, vv. 1-11;
Giomini 1975, 61).

Allora repentinamente l'alata servitrice di Giove altitonante lo solleva a sua volta dal tronco dell'albero, ferita dal morso del serpente, trapassando con i fieri artigli la serpe morente e scintillante con il collo dai vari colori. E lo sbrana e lo fa a pezzi col becco mentre si attorciglia; ormai saziati gli animi, ormai vendicati gli aspri dolori (lo) getta via ancora in vita e lo sbatte fra le onde ridotto a brandelli mentre si ritira dal lato in cui i bagliori del sole muoiono al lato dove nasce.



3 | *Scena di commiato per Ettore*, Cratere a volute a figure rosse di produzione apula, 330 a.C., Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung, (n. inv. 1984.45). Bibliografia: Trendall, Cambitoglou 1991, 161, 283a; Paoletti 1994, 960.



4 | Emidracma e statere in argento provenienti da Elys/Olympia; a: aquila in volo con serpente (468 a.C.); b: aquila stante con serpente (432-421 a.C.). Bibliografia: Sear 1975, 248 e 264; Kraay 1976, 103-107.

L'aquila in volo con serpente è anche un motivo iconografico molto utilizzato su diverse classi di materiali antichi, dalla ceramica alle monete, all'arte musiva fino alla decorazione architettonica: di probabile derivazione mesopotamica con valore psicopompo (Buccellati 2020, 43) nel mondo greco-romano acquista un fortissimo valore simbolico in quanto entrambi gli animali sono associati alla forza e al potere di Zeus (Ferrari 2018, 65 e 637); in epoca cristiana, invece, la lotta fra l'aquila e il serpente assume il noto significato della lotta del bene contro il male.

Ritornando all'*Adagio* 2601 (Lelli 2013, 1950-1987) Erasmo prosegue:

[...] Deinde cum sex opinor aquilarum genera commemorentur, tamen illud inter omnes convenit, quod rostro sunt vehementer adunco nec minus aduncis unguibus, ut vel ex ipso corporis habitu possis intelligere carnivoram esse avem, quietis ac pacis inimicam, pugnans, rapinis ac praedationibus natam. Et quasi parum sit carnivoras esse, sunt et quae ossifragae dicantur et sint [...].

[...] Quindi, sebbene vengano ricordati – credo – sei generi di aquile, tuttavia hanno in comune il fatto di avere il becco fortemente adunco e le unghie non meno adunche, dimodoché fin dall'aspetto fisico si possa capire che è un uccello carnivoro, nemico della quiete e della pace, nato per combattere, rapinare e depredare. E, quasi fosse poco essere carnivore, alcune sono anche dette “rompitrici di ossa” – ed effettivamente lo sono [...] (trad. it. di E. Lelli).

La classificazione delle aquile in sei specie secondo le diverse caratteristiche fisiche, di piumaggio e comportamentali e di cui si serve Erasmo sono di derivazione aristotelica (Arist. *HA IX*, 32, 618b-619a). Plinio riprende *in toto* la classificazione da Aristotele cambiando però l'ordine di presentazione e facendo confusione nella descrizione di alcune delle specie. Ciò ha fatto propendere alcuni studiosi per l'ipotesi che la fonte pliniana non sia direttamente Aristotele ma che vada ricercato un testo mediatore (Capponi 1979, 81). Le sei aquile pliniane sono il *melanaetos*/μελανάετος o aquila delle lepri, il *pygargus*, il *morphnos* (anche detta *percnus*/περκνός o *anataria*/νηττοφόνος), *percnopterus*/περκνόπτερος o *oriperlagus*/ὄρειπέλαργος, *gnesios*/γνήσιος e *haliaetus*/ἁλιάετος (Plin. *nat. X*, 3-9). Molte delle descrizioni attribuite da Aristotele e Plinio risultano del tutto inverosimili e non corrispondono alle specie di aquile che conosciamo, per quanto per alcune di esse siano state proposte identificazioni con le specie esistenti. Filippo Capponi ha tentato alcuni di questi riconoscimenti: così il *melanaetos* corrisponderebbe all'*Aquila pomarina* (Capponi 1979, 321); il *pygargus* è identificato con il maschio giovane di *Aquila chrysaetus* (Aquila reale) o di *Aquila nobilis* (Capponi 1979, 436); il *morphnos* potrebbe corrispondere all'*Aquila clanga Pallas* ma è anche possibile che caratteristiche di altri aquilidi siano stati sommati in un unico volatile o, viceversa, che un solo nome sia stato dato a più tipi di aquile (Capponi 1979, 343). Il *morphnos* che Aristotele dice πλάγγος è sinonimo della voce omerica μόρφνος (Hom. *Il. XXIV*, 314). Il *percnopterus* e l'*oriperlagus* hanno le caratteristiche tassonomiche del *Neophron percnopterus*, la cicogna di montagna e sono ritenuti sinonimi (Capponi 1979, 368 e 395); anche lo *gnesios* è probabilmente l'Aquila reale (Capponi 1979, 274), mentre l'*haliaetus* è identificato con il *Pandion haliaetus*, il falco pescatore (Capponi 1979, 289).

Ma proseguiamo con quanto Erasmo dice dell'aquila nell'*Adagio* 2601:

[...] Neque quemvis impetit, sed eum dumtaxat, quo se credat viribus esse superiorem. Neque se repente praecipitem dat in terram more ceterarum, cum praedam appetit, sed sensim demittit, ne impetu illisa offendatur. Ne leporem quidem, nam hunc maxime petit, aggreditur, nisi viderit in plana descendisse. Neque quovis grassatur tempore, ne quis opprimat fatigatam; sed "a prandio ad meridianum" ad praedandum provolat, reliquis horis otiosa sedet, "donec hominum conventu fora compleantur". Tum quod occiderit,

non inibi statim devorat, ne quis subitus hostium incursus incautam
deprehendat in praeda, sed exploratis prius ac subinde refectis viribus
praedam in nidum velut in castra devehit. Nam quibus artibus cervum se
praestantiozem capiat, mox dicetur (Lelli 2013, 1950-1987).

[...] E non attacca chiunque, ma solo chi crede meno forte di lei. Né, quando desidera una preda, si lancia a terra a capofitto, come fanno gli altri uccelli, ma scende a poco a poco, perché l'impatto non le faccia male. Non assale neppure la lepre (a questa infatti dà la caccia, di preferenza) se non ha visto che è scesa in pianura. Né aggredisce in qualsiasi momento, per evitare che qualcuno abbia la meglio su di lei, approfittando della sua stanchezza; ma spicca il volo per predare dall'ora di colazione fino al meriggio, e rimane in ozio per il resto del tempo, finché i mercati non si riempiono di gente. E poi non divora immediatamente e sul posto chi ha ucciso, perché non la sorprenda un'improvvisa incursione dei nemici mentre è incautamente sulla preda; ma – sperimentate prima le forze e subito ristabilite – trasporta la preda al proprio nido come ad un accampamento. Certo, tra poco si dirà con quali arti essa catturi il cervo, che le è superiore (trad. it. di E. Lelli).

In questa pericope Erasmo si concentra nel descrivere alcune caratteristiche delle aquile che a una prima lettura possono sembrare frutto di fantasia ma che invece rivelano una spiccata capacità di osservazione degli antichi. Sull'abitudine predatoria dell'aquila che caccia la sua preda non lanciandosi a capofitto su di essa come fanno altri rapaci, Erasmo riferisce di questo accostamento alla vittima che avviene da lontano, "a poco a poco" e a bassa velocità. Questa affermazione di Erasmo è in contraddizione con la testimonianza pindarica richiamata nell'*Adagio* 818 che nella terza *Nemea* fotografa poeticamente il rapace che, fulmineo, si getta sulla preda (Pi. N. 3, 80-83). Ma la scienza ornitologica conferma le osservazioni erasmiane; è stato infatti osservato che:

La capacità di volo degli uccelli viene meno oltre i 20 kg di peso corporeo, e i grandi uccelli sarebbero fortemente impediti dalla formazione di depositi di grasso esorbitanti. Così alcune specie, quali le cicogne, i pellicani, le aquile, sono praticamente obbligate al volo planato, che assorbe solo il 15-30% dell'energia richiesta dal volo remato (Berthold 2015, 303).

Altri studi scientifici descrivono il preciso momento in cui l'aquila, per afferrare la sua preda, diversamente dagli astori e dagli sparvieri, non piomba verticalmente su di essa, ma, diminuendo progressivamente la velocità del volo già da distanza notevole, non appena si trova in prossimità della vittima, in posizione perpendicolare al suolo, la ghermisce a grande velocità abbassando le zampe con uno scatto. La preda è uccisa di colpo con l'unghia del dito posteriore e poi sollevata in aria per essere divorata in un altro luogo rispetto a quello dell'uccisione (Arrigoni degli Oddi 1929, 403-404; Martorelli 1960, 429; Capponi 1979, 80).

Erasmus riferisce anche di una particolare propensione delle aquile a cacciare in un momento specifico della giornata "dall'ora di colazione fino al meriggio". La notizia si ritrova già in Aristotele:

Ἔρα δὲ τοῦ ἐργάζεσθαι ἀετῶ καὶ πέτεσθαι ἀπ' ἀρίστου μέχρι δεῖλης· τὸ γὰρ ἔωθεν κáθηται μέχρι ἀγορᾶς πληθυσσοῦσης (Arist. *HA IX*, 34, 610a; Lanza, Vegetti 2018, 812).

Il momento in cui l'aquila si mette all'opera è tra l'ora di pranzo e il pomeriggio avanzato, poiché riposa dall'alba fino a quando la piazza si riempie (trad. it. di D. Lanza).

E in Plinio:

A meridiano autem tempore operantur et volant; prioribus horis diei, donec impleantur hominum conventu fora, ignavae sedent. (Plin. *nat. X*, 5).

Solo da mezzogiorno in poi sono attive e volano; nelle prime ore della giornata, finché i mercati non si riempiono di gente, stanno pigramente appollaiate (trad. it. di E. Giannarelli 1983, 421).

L'osservazione sul comportamento del volatile è confermata anche dagli studi di ornitologia contemporanea. Così Capponi:

Secondo le nostre esperienze su individui delle Alpi occidentali italiane (Cuneo), l'Aquila caccia di mattino sino a mezzogiorno; se la preda è stata abbondante, il Rapace sosta in riposo per digerire; quindi va ad abbeverarsi e a pulirsi. Nelle ore pomeridiane, spazia negli ampi e liberi cieli alla ricerca di nuove vittime; verso il crepuscolo, si ritira in luoghi sicuri per il riposo notturno (Capponi 1979, 79).

Erasmus cita quasi testualmente il testo pliniano invertendo l'ordine delle parole e utilizzando il verbo *impleri* piuttosto che *compleri*. Resta comunque stravagante l'indicazione di entrambi gli autori antichi che associano il momento in cui l'aquila entra in attività con l'ora in cui i mercati sono più affollati.



5 | Gemma con Eschilo *vinosus* con aquila e tartaruga tratta da Welcker 1849-1864, taf. XVI 34.

Nella parte centrale dell'*Adagio* 2601 (Lelli 2013, 1950-1987) Erasmo racconta l'aneddoto della morte di Eschilo con un'accezione allegorica del tutto particolare, che mira a provare la perversa intelligenza delle aquile:

Illud in primis memorandum ingenii documentum: testudinem raptam ex alto speculata locum idoneum in saxum aliquod demittit, ut ad eum modum rupta testa carne vesci possit. Quamquam in Aeschlylo parum aquilinis fuit oculis, cum in huius albicantem

calvariam, saxum esse rata, demissa testudine miserum occideret, ut vel ob hanc unam causam optimo iure poetis omnibus conveniat invisam esse. Atque id quidem nunc assidue veluti suo iure facit. Ceterum primitus testudinem dolis ad id pellexit, dum persuadee tilli futurum, uti sua opera volandi artem perdisceret. Atque hac spe sublatam in altum deiecit in saxum, ut illius calamitatem tyrannico more verteret in suas delicias.

Ma in primo luogo va ricordata quella celebre prova di ingegno: avendo osservato dall'alto un luogo idoneo, lascia cadere su di una roccia la tartaruga che ha ghermito, al fine di potersi cibare della carne dopo aver rotto il guscio in questo modo. Eppure con Eschilo ebbe una vista poco aquilina, poiché uccise il poveretto avendo lasciato cadere la tartaruga sulla sua biancheggianti testa pelata, pensando che fosse una roccia, sicché a buon diritto, per quest'unico motivo, è giusto che essa sia invisibile a tutti i poeti. E adesso lo fa sempre, come fosse un suo diritto; tuttavia, la prima volta attirò la tartaruga con le lusinghe, convincendola che avrebbe imparato l'arte del volo grazie a lei; ma, avendola portata in alto con questa speranza, la gettò su di una roccia, al fine di trarre piacere dalla rovina di quella, come usano fare i tiranni (trad. it. di E. Lelli).

Erasmus riassume la storiella – non senza una nota di lieve ironia nei confronti dell’aquila “dalla vista poco aquilina” e del tragediografo “poveretto” – creando un parallelismo tra il comportamento del rapace e quello del tiranno. Entrambi sono presi dal desiderio irrefrenabile di predare ciò che vogliono per saziare la propria voracità e non si fermano di fronte a nulla (perdono anche la “vista aquilina”) pur di procacciarsi quanto bramato.

A margine sarà il caso di stigmatizzare che l’associazione aquila/tiranno motivata dalla brama inconsulta di saziare un desiderio irrefrenabile, per quanto riguarda il carattere e il comportamento delle aquile, è etologicamente del tutto infondata: per quanto possano sembrare animali estremamente voraci, le aquile cacciano solo ed esclusivamente per necessità (Capponi 1979, 80). Gli studiosi riferiscono di come in situazioni di bisogno l’aquila non disdegni le carogne, ma che sia invece molto raro registrare attività di accumulo di più prede in previsione di momenti di penuria di cibo, comportamento osservato invece in altre specie animali, dal ragno, all’orso, allo scoiattolo.

Tornando al racconto della morte eschilea, rispetto alle fonti da cui probabilmente ha tratto la versione della *fabula*, Erasmo introduce alcuni elementi nuovi che ribaltano completamente il senso dell’aneddoto: il primo è un richiamo all’odio che tutti i poeti avrebbero nei confronti delle aquile a causa della morte di Eschilo; il secondo è l’introduzione dell’idea della ‘prima volta’ in cui l’aquila blandì, e poi ghermì, la tartaruga; il terzo è l’inserimento della lettura allegorica e politica.

Il tema dell’aquila “*invisam omnibus poetibus*” è probabilmente un autoschediasmo di invenzione erasmiana. È possibile che Erasmo abbia interpretato e sviluppato le ultime parole della stessa *fabula* di Valerio Massimo, che chiude il suo racconto con una sorta di sentenza “*eoque ictu origo et principium fortioris tragoediae extinctum est*”. A causa del comportamento dell’aquila è morto il poeta che aveva dato origine al genere tragico e che lo aveva portato al più alto livello di eccellenza: sulla scorta di questa sentenza l’umanista evince l’avversione di tutti i poeti contro le aquile in quanto assassine del miglior poeta tragico. Da rimarcare che la condanna erasmiana che bandirebbe le aquile dal bestiario poetico antico è del tutto inventata: già nel 1895 D’Arcy W.

Thompson, professore di storia naturale presso l'Università di Saint Andrews in Scozia, nel volume *A Glossary of Greek birds*, riportava ben 17 varianti al consueto termine ἀετός con cui i poeti greci hanno descritto il volatile (Thompson 1895, 1-10) – e nella stragrande maggioranza dei casi, la presenza dell'aquila nel repertorio lessicale e simbolico della poesia antica non ha certo una valenza negativa.

Proseguendo nella lettura dell'*Adagio* 2601, Erasmo aggiunge una nota eziologica – ironica quanto la precedente sulla vista “non aquilina” dell'aquila – a proposito della consuetudine di questi rapaci di lanciare tartarughe per romperne il duro carapace. Secondo Erasmo, alle origini di questo comportamento sarebbe stato proprio l'incidente occorso a Eschilo: soltanto da quel momento in poi l'aquila avrebbe rivendicato il suo costume come un diritto consuetudinario (*veluti suo iure*).

Da notare inoltre che, all'interno dell'episodio della micidiale caduta della tartaruga sulla testa di Eschilo, Erasmo riprende un tema esopico: introducendo un elemento assolutamente nuovo rispetto alle sue possibili fonti – Aristotele, Plinio e Claudio Eliano.

Nell'*Adagio* 2601, infatti, Erasmo opera una commistione tra le due varianti conosciute dalla *fabula* 259 di Esopo:

χελώνη θεασαμένη αετὸν πετόμενον ἐπεθύμησε καὶ αὐτὴ πέτεσθαι. προσελθοῦσα δὲ τοῦτον παρεκάλει ἐφ' ᾧ βούλεται μισθῷ διδάξαι αὐτήν. τοῦ δὲ λέγοντος ἀδύνατον εἶναι καὶ ἔτι αὐτῆς ἐπικειμένης καὶ ἀξιούσης, ἄρας αὐτήν καὶ μετέωρος ἄρθεις ἀφῆκεν ἐπὶ τινος πέτρας, ὅθεν κατενεχθεῖσα διερράγη [καὶ ἀπέθανεν]. ὅτι πολλοὶ τῶν ἀνθρώπων ἐν φιλονεικίαις τῶν φρονιμωτέρων παρακούσαντες ἑαυτοὺς καταβλάπτουσιν (Aesop. *fab.* 259; Hausrath, Hunger 1959, 78-80).

Una tartaruga vedendo un'aquila volare desiderò volare pure lei. Essendosi avvicinata la invitava a insegnarglielo dandole la ricompensa che voleva. Dal momento che quella (l'aquila) le diceva che era impossibile e poiché quell'altra (la tartaruga) insisteva e si riteneva degna, (l'aquila) dopo averla afferrata e sollevata in alto la scagliò su una pietra, donde (la tartaruga) caduta si sfracellò e morì. (Il racconto dimostra) che molti degli uomini nelle contese non dando retta ai più saggi danneggiano loro stessi.

Nella favola di Esopo era la tartaruga che chiedeva all'aquila di alzarsi in volo con lei per imparare a volare, mentre l'aquila saggia cercava in un primo momento di dissuaderla dall'impresa impossibile; solo a seguito delle insensate insistenze della tartaruga l'aquila decide di assecondare il suo desiderio, ma poi la lascia andare, sfracellandola a terra per insegnarle insieme a rispettare i limiti della propria natura e a seguire i consigli dei più saggi. Erasmo invece nel cucire la storia esopica con l'aneddoto eschileo, sposta l'iniziativa sul rapace che avrebbe attirato l'attenzione della testuggine con la falsa promessa del volo per poi scaraventarla sulla roccia. L'operato malvagio dell'aquila è accentuato nel testo dell'*Adagio* mediante il ricorso alla assimilazione del volatile con il tiranno che trarrebbero entrambi piacere dalla rovina dei propri nemici.

***Adagio* 1877: Eschilo, l'aquila e la tartaruga**

L'aneddoto dell'aquila, la tartaruga e la morte di Eschilo ricompare anche nell'*Adagio* 1877 (Lelli 2013, 1536-1537), nel quale Erasmo opera una sintesi delle fonti appena discusse:

Nunc contingat servari! Νῦν γένοιτο σωθῆναι, id est "Nunc contingat servari". Cum significamus nos satis cautos in posterum, si modo liceat praesens periculum effugere. Hoc modo Davus in Andria: "Posthac incolumen sat scio fore me, nunc si devito hoc malum". Natum aiunt ex apologo quopiam. Aquila testudinem unguibus rapuerat; eam parabat e sublimi deiicere, quo testa rupta carnibus vesci posset. In hoc itaque discrimine testudo optabat, ut in praesens incolumis esse posset, de reliquo sibi curae futurum, ne quando in simile periculum incideret. Νῦν γένοιτο σωθῆναι, τοῦ δὲ λοιποῦ αὐτῆς μελήσει, id est "Nunc liceat incolumem esse, de reliquo mihi ipsi curae fuerit". Quidam apologum narrant ad hunc modum: Testudini quondam incessisse volandi desiderium, aquilam orasse, ut se doceret. Cumque illa negasset fieri posse, quod natura refragaretur, illa nihilominus instabat. Itaque paruit aquila ac testudinem in sublime vectam demisit, ut volatum experiretur. Ea cum timeret infelicem eventum, optavit, ut id temporis contingeret incolumem esse: Νῦν σωθείην. Ita Diogenianus. Suidas hoc modo refert: Νῦν σωθείην, ἵν' ἤ μοι δίδαγμα τοῦτο τοῦ λοιποῦ χρόνου, id est "Utinam nunc incolumis evadam, ut hoc mihi documentum sit in reliquum tempus". Plinius facit tertium quoddam aquilae genus, quam alii "morphnon", nonnulli "plancum et anatarium, Homerus percnon vocavit; lingua caret" eoque "muta", sed dentibus armata, "nigerrima, prominentiore cauda". Huic "ingenium est

testudines raptas frangere e sublimes iaciendo". Atque hac sorte ait Aeschylum poetam interiisse, cum praedictum esset eum ruina periturum isque, quo caveret, eum diem sub dio perseverasset. Nam "aquila" decepta "splendore capitis" calvicio renidentis ad solem, dum saxum esse putat, "testudinem illisit, ut fractae carnibus vesceretur". Autor Valerius Maximus, libro nono, capite duodecimo.

Che io mi salvi ora! Diciamo così quando vogliamo sostenere che prenderemo per il futuro le dovute precauzioni solamente se riusciamo a scampare ora il pericolo presente. In questo modo si esprime Davo nella *Ragazza di Andro*: "So bene che in futuro dovrò mantenermi vivo, se riesco a salvarmi da questo male". Dicono che l'adagio derivi da una qualche favola. Un'aquila aveva catturato una tartaruga con gli artigli e si preparava a gettarla da una grande altezza cosicché, rotto il guscio, potesse cibarsi della carne. Così la tartaruga in quel momento critico pregava di uscire incolume dal male presente promettendo che per il futuro si sarebbe preoccupata di non imbattersi in un simile pericolo: "che io mi salvi ora, per l'avvenire farò più attenzione". Altri raccontano la favola in questo modo: un tempo una tartaruga ebbe desiderio di volare e chiese ad un'aquila di insegnarglielo. Pur avendo l'uccello rifiutato poiché ciò andava contro le leggi della natura, la tartaruga insisteva. E così l'aquila l'accontentò e portò l'animale in quota cosicché provasse a volare. La tartaruga quindi, paventando un tragico epilogo, pregò di aver salva la vita in quel momento. Questo riporta Diogeniano. Nella *Suida* si legge così: "che io abbia salva la vita cosicché questo mi serva da lezione per il futuro". Plinio parla di un terzo genere di aquile che alcuni chiamano *morphnos*, altri *plancus* e *anataria* mentre Omero lo definisce *perno*. Questo genere è privo della lingua e quindi "muto" ma è dotato di denti, "più nero delle altre aquile e con una coda molto grande. Hanno la capacità di rompere le testuggini catturate gettandole dall'alto". In questo modo si dice che fosse morto il poeta Eschilo. Dal momento che un oracolo gli aveva predetto che sarebbe morto a causa di qualcosa che cadeva dall'alto, passava tutta la giornata all'aria aperta per evitare che ciò accadesse. Allora un'aquila, ingannata "dalla lucentezza della sua testa" calva che brillava al sole, credendola una roccia, "vi fece cadere una testuggine per romperne il guscio e cibarsene". Lo riporta Valerio Massimo nel capitolo dodicesimo del nono libro (trad. it. di E. Lelli).

Alle notizie tratte da Valerio Massimo e Plinio, Erasmo aggiunge la tradizione paremiografica di Diogeniano e lessicografica della *Suda* (*Suda* v 610 Adler) dalla quale probabilmente ricava anche la notizia riguardo la preghiera della tartaruga (sul punto rimando a Cataldo 2023). I commentatori di Erasmo ritengono che l'umanista attingesse le notizie e la tradizione proverbiale dalle fonti originali ma soltanto per tradizione indiretta (Lelli 2013, XXVI).

Alla caccia della “vera” aquila ossifraga



6 | Dettaglio del capo del *Gypaetus barbatus*.

Valerio Massimo, Plinio e Claudio Eliano (e poi Erasmo), che accreditano e rilanciano la storiella della morte di Eschilo, commettono una ‘svista’ ornitologica. L'uccello che sfracella le tartarughe per mangiarne la carne, infatti, non è l'aquila ma il gipeto.



7 | *Aquila clanga* Pallas.

Il *Gypaetus barbatus grandis*, denominato anticamente φήνη, *fene*, è un avvoltoio necrofago che si nutre principalmente di carcasse e ossa che frantuma gettandole dall'alto su rocce affioranti per estrarne il midollo (Jobling 2010, 67). Filippo Capponi ha studiato l'effettiva difficoltà degli antichi nel distinguere le diverse tipologie degli Aquilidi, secondo cui il *Gypaetus* era considerato un'aquila vera e propria (Capponi 1979, 85). Se dunque fosse ammissibile la storia secondo la quale un rapace avesse lasciato cadere una tartaruga sulla testa di Eschilo sarebbe stato un *Lammergeier* (Avvoltoio degli agnelli, altro nome del *Gypaetus barbatus grandis*). Questa ipotesi,

estremamente plausibile, era già stata avanzata da Thompson in uno dei primi studi che affrontano seriamente il lessico ornitologico presso i Greci (Thompson 1895, 3).

Tuttavia, l'idea che, sostituendo l'aquila con il gipeto, la storia della morte di Eschilo possa avere una qualche verosimiglianza è, comunque, insostenibile data l'ambientazione del mortifero evento sulla spiaggia di Gela. Così scrive Capponi:

L'ambiente zoogeografico descritto da Aristotele e da Plinio ci impedisce di accettare l'identificazione proposta dal Thompson: il *Gypaetus barbatus grandis* abita le alte montagne e non i luoghi vicini alle acque (Capponi 1979, 85).

Nota per altro già lo stesso Capponi che Aristotele non fa cenno alla storia della morte di Eschilo e che in Plinio l'aneddoto sulla morte del drammaturgo è compreso nella sezione relativa alla descrizione *morphnos* (Plin. *nat.* X, 3, che Aristotele chiama *πλάγγος*; Arist. *HA.*, 618b 23-25).

Plinio, dunque, indica l'aquila *morphnos* come la responsabile della caduta accidentale della tartaruga sulla testa di Eschilo (Plin. *nat.* X, 3): sarebbe quello il rapace che ha l'istinto e l'abitudine di ghermire le tartarughe per poi gettarle dall'alto. Ma come abbiamo visto il dato riferito da Plinio avrebbe più senso se fosse riferito a un gipeto piuttosto che a un'aquila (Minà Palumbo, 1853, 9; Iapichino, Massa 1989, 49). Tanto più che lo stesso Plinio in un altro passo fa riferimento all' "aquila barbata", ovvero al gipeto, che i Tusci chiamano "ossifraga":

Quidam adiciunt genus aquilae quam barbatam vocant, Tusci vero ossifragam (Plin. *nat.* X, 3).

La denominazione di "barbata" deriva dal caratteristico piumaggio che circonda la testa del volatile, che lo fa apparire come dotato di barba.

Da notare altresì che in generale gli antichi conoscevano il *Gypaetus* come una specie a sé stante rispetto all'aquila, di cui raccontavano in modo più o meno fantasioso le abitudini, non solo "ossifraghe": diverse fonti riportano la particolare cura dell'uccello verso i suoi pulcini, un estremo senso materno che lo induceva ad allevare anche i piccoli delle aquile cacciati via dal nido. La notizia si ritrova in diversi autori, tra cui lo stesso Plinio (*nat.* X, 13), che accostano la fene ad esempi di amore filiale (Telemaco in Hom. *Od.* III, 372 e XVI, 217; Arist. *HA* 592b 5 e 619b 23).

In natura si conoscono altri rapaci che sono soliti predare animali, pesci o piccoli rettili, in zone marine, paludose o lacustri tra cui l'*Haliaetus* pliniano (Plin. *na.* X, 9), l'aquila di mare (Capponi 1979, 89) e che avrebbero potuto scagliare le proprie prede sugli scogli ma non corrispondono alla descrizione dell'aquila dell'aneddoto, che – ripetiamo una volta di più – Plinio sottolinea essere il *morphnos* (anche detta *percnus*/περκνός o *anataria*/νητοφόνος) e che Aristotele in modo corretto aveva riferito al 'suo' *Haliaetus*.

Le aquile non mangiano carne di tartaruga

Sulla possibilità che le aquile si nutrano di tartarughe Claudio Eliano riferisce un aneddoto tanto curioso quanto inverosimile, a proposito dei rituali di accoppiamento delle tartarughe:

καὶ ὁ μὲν ἐξέπλησε τὴν ἐπιθυμίαν κᾶτα ἀπηλλάγη, ἡ δὲ ἑαυτὴν ἐπιστρέψαι ἡκίστη ἐστὶ τῷ τε ὄγκῳ τοῦ χελωνίου καὶ ἔρεισθεισα εἰς τὴν γῆν. δεῖπνον οὖν ἔτοιμον ὑπὸ τοῦ γαμέτου καταλέλειπται τοῖς τε ἄλλοις ζώοις καὶ οὖν καὶ τοῖς ἀετοῖς (Ael. *NA XV*, 19).

E quando lui ha soddisfatto il suo desiderio se ne va, lei non riesce a voltarsi a causa del peso del suo guscio e del fatto che è schiacciata al suolo. Allora il suo consorte la abbandona perché diventi un banchetto preparato per gli altri animali e, soprattutto, per le aquile.

La descrizione di Claudio Eliano della tartaruga maschio egoista e spietata che abbandona la partner dopo l'accoppiamento in preda ad altri animali si configura come una notazione biologicamente, prima che etologicamente, irrazionale e insensata. Ma sull'immagine della tartaruga ribaltata sottosopra che può diventare facile preda per un altro animale, "soprattutto per le aquile", pesa certamente la forza icastica dell'aneddoto sulla morte di Eschilo: la fortunata storiella provoca un cortocircuito e fa da innesco a una (falsa) osservazione scientifica. Infatti, l'inserimento delle tartarughe nella comune dieta delle aquile nel tempo è diventata quasi una asserzione comprovata da rilevazioni scientifiche, cosa alquanto non vera o almeno infrequente: anzi, alcuni studi riferibili al consumo umano di carne di tartaruga, svolti in occasione della morte di circa novanta persone, ha dimostrato la presenza di una tossina letale nelle testuggini (la chelonitossina), la quale è risultata mortale anche per gli animali (Silas, Fernando 1984, 62-75; si rimanda sull'argomento anche a Cataldo 2023).

Né un'aquila né una tartaruga

In conclusione: l'aneddoto della morte favolosa di Eschilo già nella sua prima versione valeriana mostrava una patina esopica per l'utilizzo degli stessi animali della celebre *fabula* 259, da cui in qualche modo e in parte deriva, ma è Erasmo, che ampliando la narrazione, inserisce elementi tratti dalla favolistica e dalla tradizione paremiografica inframmezzati da notizie derivanti da Aristotele, Plinio e Claudio Eliano. Inoltre, Erasmo riprende e amplifica la profezia di qualcosa che cade dall'alto e che avrebbe ucciso il tragico: la notizia non è riportata da Valerio Massimo, che pure è il primo testimone dell'aneddoto. Probabilmente Plinio, Claudio Eliano e l'anonimo compilatore della *Vita Aeschyli* (10) seguivano altre fonti oltre a queste e da cui ha attinto anche Erasmo: per tutte l'inserimento della chiusa sull'oracolo è un elemento fondamentale per dare un senso e una spiegazione all'avvenimento tanto inconsueto quanto straordinario. Ma se si esclude la possibilità che sia stata un'aquila a lasciare cadere una testuggine, preda di cui peraltro non è solita cibarsi, è lecito domandarsi cosa sia potuto effettivamente accadere per dare compimento alla profezia su cui insistono ben tre fonti su quattro (sull'argomento v. Cataldo 2023).

Eschilo scriveva tragedie e ben sapeva che le profezie, purtroppo, si avverano tutte e si avverano sempre – anche se quasi tutte, quasi sempre, si avverano in modo inaspettato. Con tutta probabilità Eschilo è veramente morto per qualcosa che gli è caduto in testa dall'alto: ma lo *ἄετος* aveva alzato in alto la *χελώνη* presumibilmente non era un'aquila; e la *χελώνη* che si sarebbe sfracellata sul suo cranio non era una tartaruga.

Riferimenti bibliografici

Arrigoni degli Oddi 1929

E. Arrigoni degli Oddi, *Ornitologia Italiana*, Milano 1929.

Berthold 2015

P. Berthold, *La migrazione degli uccelli. Genetica, evoluzione, comportamento, ecologia*, traduzione di C. Manenti, Torino 2015.

Bowra 1935

C.M. Bowra (ed.), *Pindari Carmina cum Fragmentis*, Oxford 1935.

Brazil 2009

M. Brazil, *Field Guide to the Birds of east Asia*, London 2009.

Buccellati 2020

G. Buccellati, Talugaeš witteš. *Ancient Near Eastern Studies Presented to Stefano de Martino on the Occasion of his 65th Birthday*, M. Cammarosano, E. Devecchi, M. Viano (a cura di), 2, Münster 2020.

Capponi 1979

F. Capponi, *Ornitologia latina*, Recco (Ge) 1979.

Cataldo 2023 *in print*

C. Cataldo, *Nuove indagini riguardanti la morte di Eschilo*, "Quaderni Urbinati di Cultura Classica", 2023.

Ferrari 2018

A. Ferrari, *Dizionario di Mitologia greca e latina*, Ariccia 2018.

García Valdés, Llera Fuyego, Rodríguez-Noriega Guillén 2009

M. García Valdés, L.A. Llera Fuyego, L. Rodríguez-Noriega Guillén (edd.), *Claudius Aelianus. De Natura Animalium*, Berlin-New York 2009.

Garzya 1957

A. Garzya, *Sull'autore e il titolo del perduto poema sull'acupio attribuito ad Oppiano*, "Giornale Italiano di Filologia", 10, 1957, 156-160.

Giannarelli 1983

E. Giannarelli, *Libro decimo. Gli Uccelli*, A. Borghini, E. Giannarelli, A. Marcone, G. Ranucci (a cura di), *Gaio Plinio Secondo, Storia naturale*, vol. II, libri 7-11, Torino 1983, 407-539.

Giomini 1975

R. Giomini (ed.), *M. Tullius Cicero. De Divinatione, De Fato, Timaeus*, fasc. 46, Leipzig 1975.

Hausrath, Hunger 1959

A. Hausrath, H. Hunger (edd.), *Corpus fabularum Aesopiarum*, vol. 1, fasc. 2, Leipzig 1959.

- Iapichino, Massa 1989
 C. Iapichino, B. Massa, *The Birds of Sicily*, Bou 1989.
- Jobling 2010
 J.A. Jobling, *The Helm Dictionary of Scientific Bird Names*, London 2010.
- Kempf 1888
 C. Kempf (ed.), *Valerii Maximi factorum et dictorum memorabilium novem. Cum Iulii Paridis et Ianuarii Nepotiani epitomis*, Lipsiae 1888.
- Kraay 1976
 C.M. Kraay, *Archaic and classical Greek coins*, London 1976.
- Lanza, Vegetti 2018
 D. Lanza, M. Vegetti, *Aristotele. La vita*, Milano 2018.
- Lelli 2013
 E. Lelli (a cura di), *Erasmus da Rotterdam. Adagi. Prima traduzione italiana completa*, Milano 2013.
- LSJ 1996
 H.G. Liddell, R. Scott (compiled by), H.S. Jones (revised and augmented throughout by), *A Greek-English Lexicon*, N.S.a., Oxford 1996^a.
- Minà Palumbo 1853
 F. Minà Palumbo, *Catalogo degli Uccelli delle Madonie*, I, "Atti Accad. Sc. Lett. Arti Palermo", 1853,1-32.
- Martorelli 1960
 G. Martorelli, *Gli Uccelli d'Italia*, Milano 1960^b.
- Norcio 2013
 G. Norcio (a cura di), *Marziale. Epigrammi*, Torino 2013.
- Paduano 2007
 G. Paduano (a cura di), *Omero. Iliade*, Milano 2007.
- Paoletti 1994
 O. Paoletti, *Kassandra I*, in "Lexicon Iconographicum Mithologiae Classicae", Zürich-München 1994, vol. I, 956-979 e vol. II, 670-685.
- Radt 1985
 S. Radt (ed.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. 3, Göttingen 1985.
- Sear 1975
 D.R. Sear, *Greek Coins and their values*, vol. I, London 1975^c.
- Silas, Fernando 1984
 Silas E.G., Fernando A.B., *Turtle poisoning*, "Central Marine Fisheries Research Institute", n. 35, 1984, 62-75.
- Shackleton Bailey 2008
 D.R. Shackleton Bailey (ed.), *Q. Horatius Flaccus Opera*, Berolini 2008^d.

Stallbaum 1976

G. Stallbaum (ed.), *Eustathii archiepiscopi Thessalonicensis commentarii ad Homeri Odysseam*, 2 vol., Cambridge 1976².

Thompson 1895

D.W. Thompson, *A Glossary of Greek Birds*, London 1895.

Trendall, Cambitoglou 1991

A.D. Trendall, A. Cambitoglou, *Second Supplement to The Red-figured Vases of Apulia*, "Bulletin of the Institute of Classical Studies, University of London", Suppl. 60, Part I, 1991, 161 e 283a.

Van der Valk 1976

M. Van der Valk (ed.), *Commentarii ad Homeri Iliadem pertinentes*, vol. 2, Leiden 1976.

Vivaldi, Della Corte, Rubino 2012

P. Virgilio, *Aeneis/Eneide*, (a cura di) C. Vivaldi, F. Della Corte, M. Rubino, vol. 2, libri IX-XII, Milano 2012⁸.

Welcker 1849-1864

F.G. Welcker, *Alte Denkmäler*, II, Gottinga, 1849-1864.

Wilson 2007

N.G. Wilson (ed.), *Aristophanis Fabulae*, Tom. I, Oxford 2007.

English abstract

The death of Aeschylus according to the version by Valerius Maximus occurred because of a tortoise smashed to the ground by an eagle, mistaking the poet's head for a rock. The story has a quite unique genesis and a long tradition, received by Erasmus of Rotterdam, who contaminates it with elements traceable to various ancient authors. Erasmus' *Adagia* lead to trace the humanists' knowledge of even the most erudite ancient sources, focusing on certain ethological characteristics of eagles well known since ancient times, such as exceptional eyesight and predatory ability. In the text by Valerius Maximus these skills seem almost to have been forgotten in favour of a story with impressive features, but they re-emerge in trace in the *Adagia* by Erasmus.

keywords | Eagle; Tortoise; Aeschylus; Erasmus' *Adagia*.

Immagini in volo

Nachleben visiva della falconeria*

Yannis Hadjinicolaou

La falconeria, simbolo di potere tanto quanto di tradizione, si configura come una corrispondenza, o meglio come un valore aggiunto, alla crescita economica degli Emirati Arabi Uniti a livello globale (Bromber, Krawietz 2012; Wakefield 2012; Krawietz 2014). Si tratta infatti di una pratica antica che coltiva espressamente un luogo della memoria, ma è, allo stesso tempo, una tradizione viva.

Un semplice esempio si trova sulla banconota da 100 Dirham, dove il falco, simbolo della tradizione antica, è rappresentato assieme all'innovazione tecnologica, nella forma del moderno grattacielo, l'*Old Trade Centre*, eretto nel 1979 a Dubai, la capitale reale e simbolica del Paese [Fig. 1]. Il falco è posto in primo piano, più vicino all'osservatore, il suo sguardo è rivolto all'edificio, uno dei tanti grattacieli sorti sin dall'inizio degli anni '80: si sottolinea così la modernità del Paese senza però trascurare la cultura tradizionale della falconeria dall'altro.



1 | Banconota da 100 Dirham, Emirati Arabi Uniti.

2 | *L'esito della lotta è incerto*, emblema, da Henkel, Schoene 1967, 785.

3 | *Riforma*, in Cesare Ripa, *Iconologia*, Roma 1603.

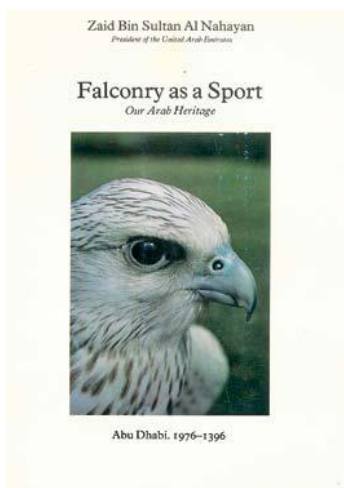
Le immagini non sono semplici illustrazioni di questioni linguistiche e semantiche, ma sono entità complesse che ci inducono alla riflessione sulla nostra percezione del mondo, quando non addirittura a motivarla. In questo senso, le rappresentazioni dell'arte della falconeria hanno una

qualità estetica peculiare, che coinvolge contemporaneamente differenti, persino contrastanti, punti di vista e idee. Questo contributo presenta una collezione di esempi figurativi – quadri, miniature, incisioni – al fine di analizzare l’impatto iconico della falconeria secondo le coordinate che lo storico dell’arte Aby Warburg (o meglio lo storico dell’immagine, come preferiva definirsi), ha definito la loro “vita postuma” (*Nachleben*). In questo contesto, tale “vita postuma” o “sopravvivenza” può essere definita come l’eredità culturale di un’immagine e dei concetti ad essa associati, trasmessi nello spazio e nel tempo.

Una stampa presenta un paesaggio aperto, con un villaggio sullo sfondo: in alto un falco si sta avventando su un airone, senza riuscire a catturare la sua preda [Fig. 2]. La lotta tra i due uccelli è un soggetto che si trova di frequente negli emblemi, con un significato che va al di là di quello puramente visivo: gli emblemi sono infatti sempre collegati a un testo. In questo caso, l’immagine si riferisce all’arte della battaglia, come si legge nella scritta sottostante: “L’esito del combattimento è incerto” (Henkell, Schone 1967, 785). Un ramo spoglio, che spunta da un ceppo d’albero in primo piano e che indirizza lo sguardo verso la lotta in volo, lascia aperta la possibilità di caduta così come di rinascita, sottolineando l’incertezza dell’esito della lotta. Tale rappresentazione del binomio ‘fine/rinascita’ deriva dalla celebre raccolta di emblemi dell’umanista italiano Cesare Ripa: nella sua *Iconologia* (pubblicata nel 1593; prima edizione con immagini nel 1603), Ripa collega il termine e il concetto *icon-* (immagine) con quello di *logos* (parola), definendo così l’essenza dell’emblema (Ripa 1603, 465). Sotto l’emblema della *Riforma* (riforma, rinascita o rinascimento) si vede una figura maschile che tiene in una mano una falce e nell’altra un libro, posto tra un tronco d’albero completamente spoglio (come nell’emblema della falconeria) e un nuovo e virente virgulto ([Fig. 3], cfr. Warnke 2009).



4 | David Teniers jr, *Caccia con airone dell'Arciduca Leopoldo*, 1654, Paris, Musée du Louvre.



5 | Frontespizio del libro di Zaid Bin Sultan Al Nahayan, *Falconry as a Sport. Our Arab Heritage*, Abu Dhabi 1976.

Molto spesso la falconeria era percepita in ovvia analogia con la guerra. Questa metafora si ritrova in molti esempi, come un dipinto dell'artista di corte fiammingo David Teniers il Giovane [Fig. 4]. Teniers dipinge il suo committente, il conte Leopoldo Guglielmo, a cavallo sullo sfondo, invertendo così le priorità e le gerarchie compositive proprie della pittura storica classica. L'artista segue la tendenza artistica seicentesca che si era consolidata nei dipinti religiosi di Pieter Aertsen e di Joachim Beuckelaer, nei quali la scena religiosa è posta sullo sfondo, mentre in primo piano sono raffigurati motivi che esulano dal soggetto proprio, come nature morte, mercati o macellerie (cfr. Stoichita 2015). Nel dipinto di Teniers, l'airone - raffigurato in postura eretta, ancora combattente - viene attaccato da uno dei falchi. Nell'aria si sta svolgendo una scena di lotta analoga, come se fosse l'atto immediatamente precedente alla scena che si sta svolgendo a terra. Il dipinto ha in realtà un significato emblematico, perché rappresenta la guerra in corso tra le province meridionali e settentrionali dei Paesi Bassi e la Francia. L'esito è aperto,

come nella figura precedente [Fig. 2], sebbene sia il pittore che Leopoldo Guglielmo siano schierati chiaramente dalla parte dei Paesi Bassi meridionali. Secondo l'interpretazione di alcuni studiosi, i falchi rappresenterebbero l'aggressione della Francia e le province settentrionali, mentre gli aironi simboleggiano le province meridionali (Vlieghe 2011, 33). Tuttavia, l'airone è circondato dal gruppo di falconieri di Leopoldo Guglielmo, il che può condurre a una diversa interpretazione: l'arciduca degli Asburgo e i suoi alleati non sarebbero i soccombenti aironi, ma i falconi, rappresentati come inseguitori e non come inseguiti. L'interpretazione può cambiare totalmente la visione e il significato

dell'immagine. Teniers ha apposto la sua firma, non casualmente, su una pietra in primo piano a destra, dove il falconiere con l'esca in mano corre verso la scena centrale.

Nel 1976, cinque anni dopo la fondazione degli EAU, in occasione del Primo Festival Internazionale di Falconeria, è stato pubblicato il volume *Falconry as a Sport. Our Arab Heritage* (Fig. 5; cfr. Zaid bin Sultan Al Nahayan 1976; Hadjicolaou 2018): la pubblicazione, pur concentrandosi sull'aspetto sportivo della falconeria, ne sottolinea il valore fortemente politico. Innanzitutto stabilisce la sua nascita come legata alla sua funzione centrale, altrettanto simbolica, di caccia a fini di sussistenza. L'uso della falconeria per ottenere nutrimento è stata senza dubbio la ragione principale che ha spinto i beduini a sviluppare questa tecnica, elevandola poi ad arte. Scritto dallo sceicco Zayed, primo presidente degli Emirati, sia il soggetto del libro che il rango del suo autore ricordano immediatamente Federico II e il suo *De arte venandi cum avibus* (Van den Abeele 1990; Fried 1996; Boccassini 2003; Menzel 2003; Fansa, Ritzau 2007; Georges 2008; Grebner, Fried 2008). E lo sceicco Zayed non esita a istituire esplicitamente il rapporto tra caccia 'al volo' come sport e come gestione dello Stato:

Despite the heavy demands of my task in building up our young state I resolved to meet this request [for writing the book]. [...] Some wise kings and rulers have been criticised for their attachment to the hunt on the grounds that it distracts them from affairs of State. They reply that they derive great benefits from their indulgence in it. Not least of these is the knowledge acquired about the state of the land, its progress, development and prosperity or otherwise. If they find shortcomings or things which displease them they can set them right. At the same time under-privileged citizens have an opportunity to make their problems known to the king (Zaid Ibn Sultan Al Nahayan 1976, 8, 16).

Il senso di coesione e cameratismo necessari al consolidamento del corpo dello Stato è rappresentato in un'immagine scattata durante una spedizione di falconeria negli anni '70 [Fig. 6], che mostra il sultano tra i suoi uomini riuniti in cerchio nel deserto. Posto discretamente in primo piano e circondato dai falchi, Zayed, in abito marrone, guarda verso i suoi compagni durante il rito del caffè. La formazione degli Emirati trova la sua

antica origine nel deserto, dove la falconeria unisce la comunità in modo fisico e spirituale, indipendentemente dalle origini sociali. Questo aspetto è sottolineato da Zayed:

Another very important factor which led me to prefer falconry was its more sociable aspect. A hunting expedition with falcons brings together a group of men, never more than sixty and never less than ten. It may last for a week or more. The group may include a king, a governor, a prince or a prominent merchant or, again, just an ordinary man who has a house and a family to support, but a love of sport, friendship and a desire for the chase brings them all together. [...] Each one feels a sense of release and well-being in both body and soul. [...] [A] hunting trip provides a good opportunity to assess men's strength or weakness of character irrespective of the chance it offers the hunter in the way of physical and spiritual exercise and unforgettable comradeship (Zaid Bin Sultan Al Nahyan 1976, 8-9).

Questa affermazione ricorda ancora una volta Federico II: consapevolmente, Zayed si pone come erede dell'imperatore svevo, di cui conosceva bene l'opera sebbene non ne faccia esplicita menzione. Così un passo dell'*Arte venandi cum avibus* di Federico II:

Abbiamo studiato con la massima attenzione tutto ciò che riguarda la falconeria, esercitando sia la mente che il corpo, in modo da essere qualificati a interpretare i frutti della conoscenza acquisita dalla nostra esperienza o da quella degli altri (Federico II, *De arte venandi*, 3).



6 | Zayed Bin Sultan Al Nahyan durante una spedizione di caccia con falco nel deserto (foto dal libro).

7 | Federico II, *De Arte Venandi Cum Avibus*, 1258-1266, Roma, Musei Vaticani, Cod. Pal. Lat. 1071, folio 1v.

8 | Ritratto di Sheikh Zayed Bin Sultan Al Nahyan, dipinto su fotografia, 1990s.

La pratica personale e l'esperienza comunitaria sono di importanza centrale. La celebre immagine incipitaria della copia vaticana del *De arte venandi cum avibus* [Fig. 7] che ritrae Federico II seduto con il suo falco ha un equivalente iconico in un dipinto che raffigura Zayed. A differenza dell'imperatore, lo sceicco appare di profilo, con lo sguardo rivolto ai suoi due falchi e una tazza di caffè in mano ([Fig. 8]; cfr. Willemsen 1980, 2; Walz, Willemsen 2000; Fansa, Ritzau 2007). Entrambe le immagini esplicitano l'interrelazione tra governo, potere e falconeria: non è un caso che il quadro di Zayed sia appeso nella *majlis*, la sala delle udienze del palazzo di Al Ain riservata alla discussione delle questioni di Stato. L'idea di Zayed di una comunità unita durante le spedizioni di falconeria corrisponde anche a quanto scrive Federico II:

L'attività di falconeria consente a nobili e governanti, preoccupati dalle preoccupazioni di stato, di trovare sollievo nei piaceri della caccia. I poveri, così come i meno nobili, possono guadagnare alcune delle necessità della vita; ed entrambe le classi troveranno nell'avifauna manifestazioni attraenti dei processi della natura. (Federico II, *De arte venandi*, 3).

Entrambi i sovrani condividono l'idea che la falconeria, come *cura publica*, sia una pratica che si muove tra atto di Stato, caccia, sport e arte. È chiaro che lo *status* della falconeria come attività regale e la sua conseguente sopravvivenza iconografica hanno raggiunto dimensioni universali, come attestano le immagini che provengono e circolano nel mondo arabo, in Europa e in Asia. È stato dimostrato come Federico II avesse al suo seguito falconieri provenienti da diverse regioni e con diverse conoscenze nella tecnica della falconeria (Cummins 1988, 219). Ciò rivela quanto le pratiche culturali, dipendenti in primo luogo da ciascun paesaggio e contesto, plasmino immagini diverse della falconeria (Gersmann 2018), ma siano anche una prova molto concreta della realizzazione dell'universalismo di Federico II. La persistenza, estensione, durata e "sopravvivenza" iconografica della falconeria è un fenomeno interattivo che è riapparso attraverso i secoli e in alcuni casi ha assunto nuove forme e significati.

Un'ampia tradizione iconografica, che si sviluppa sistematicamente a partire circa dal X secolo, mostra come potere e falconeria fossero spesso direttamente associati l'uno all'altro. Il cosiddetto *Boke di Saynt Albans* o il

trattato *The Boleys of Hauleyng and Huntyng* del 1486 ne è un esempio famoso, con una tassonomia di rapaci corrispondenti a diverse posizioni nella corte: il re, ad esempio, è associato al “girfalco”, il cavaliere allo “ierofalco” e così via (MacDonald 2006, 52-53). Saper gestire i falchi era considerata una abilità che aveva un’analogia essenziale con l’arte del governo dello Stato: il falco rimaneva comunque un essere selvatico e indomabile, e poteva sempre perdersi o fuggire (anche se oggi le innovazioni tecnologiche hanno ridotto notevolmente questo rischio); similmente, il sovrano doveva imparare fin da giovane ad affrontare situazioni inaspettate, e uno degli strumenti pedagogici utilizzati era per l’appunto la falconeria (Hadjinicolaou 2017). Un dipinto, datato forse intorno al 1507 e attribuito al cosiddetto Maestro della Leggenda della Maddalena, mostra Carlo V all’età di sette anni con un falco sul pugno, ovvero in veste di ‘condottiero’: il bastone, la cosiddetta *virgula*, così come il cappuccio sono la testimonianza iconografica della padronanza delle tecniche di falconeria da parte del giovane principe. Imparare a gestire un falco è un processo lungo e complesso: secondo gli antichi trattati il vero sovrano doveva passare molte ore con il proprio falco (alla paratica falconaria erano ammesse anche le donne aristocratiche) e l’ideale sarebbe stato anche dormire nella stessa stanza dell’animale al fine di rafforzare l’interrelazione tra i due, fino alla simbiosi dell’uno con l’altro (Cummins 1988, 202). Le immagini di giovani sovrani con il rapace sul braccio, o impegnati in partite di caccia ‘al volo’ erano un soggetto molto comune e importante della ritrattistica del XV, XVI e XVII secolo: nell’educazione del principe, la falconeria segnava anche la soglia, il passaggio tra l’infanzia e l’età adulta (Hadjinicolaou 2017).



9 | Maestro della Leggenda di Maddalena, *Carlo V a sette anni con falco*, 1507, Wien, Kunsthistorisches Museum.

10 | Erasmus Quellinus e Jan Fyt, *Ritratto di bambino con falco*, 1630-1661, Antwerpen, Museo Koninklijk voor Schone Kunsten.

11 | Jan van Noordt, *Ragazzo con falco*, 1665, London, Wallace Collection.

12 | Sébastien Bourdon, *Cristina di Svezia a cavallo con falconiere*, 1653-1654, Madrid, Museo Nacional del Prado.

13 | Tiziano, *Ritratto equestre di Carlo V*, 1548, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Tra le ricche famiglie olandesi del Seicento era molto frequente, secondo uno schema diventato di moda, ritrarre i propri figli come falconieri, sebbene fosse evidente l'incapacità fisica di partecipare davvero alla caccia: è il caso del ritratto di un elegante fanciullo, opera di Erasmus Quellinus e Jan Fyt [Fig. 10], oppure del ragazzo in vistoso abito rosso che, la mano destra alla vita, solleva un falco incappucciato in modo molto sicuro, opera di Jan van Noordt, oggi conservata alla Wallace Collection di Londra ([Fig. 11]; cfr. Spicer 1994, 84-128; De Witt 2007, 194-195). In questa serie di rappresentazioni è possibile trovare anche ritratti femminili, come la regina Cristina di Svezia, convertitasi al cattolicesimo a Roma nel 1654, raffigurata da Sébastien Bourdon in una partita di caccia con falco ([Fig. 12] Fietze 2005). La giovane sovrana posa con il falco in pugno, in modo simile al ragazzo raffigurato nell'opera precedente, ma è a cavallo, nella postura solenne e dinamica che caratterizza le immagini dei più potenti nobiluomini a lei contemporanei. Si veda ad esempio il confronto con il famoso ritratto di Carlo V di Tiziano, che a sua volta rimanda ai monumenti equestri dell'Antichità, massima enfaticizzazione del potere del sovrano ([Fig. 13]; cfr. Loredana 2017, 281-288).



14 | *Scena di caccia con falco*, dettaglio in Francesco del Cossa, *Mese di Marzo*, 1468, Ferrara, Palazzo Schifanoia.

Molto utile in tale contesto è il concetto di *Bilderfahrzeug*, “immagini-veicolo”, elaborato da Aby Warburg (cfr. Warnke 1980; Beyer et al. 2018), secondo cui le immagini non sono solo intese come “oggetti mobili” (in questo caso il falco stesso o le immagini della falconeria), ma anche come “motivi e simboli” che portano nuove associazioni e significati all’interno dei rispettivi contesti. Tali “immagini-veicolo” possono non solo sostituire le forme tradizionali, ma anche conservarle

come un contenitore di energia (Warburg parla altrove di *Energieleonserven*) nella *longue durée* della loro vita “postuma” (Warburg [1929] 2016). Le “immagini-veicolo” della falconeria sono quindi immagini ‘volanti’ in senso letterale e metaforico. Non è un caso che Warburg, nel 1920, nel suo testo fondamentale su *Divinazione antica pagana in testi e immagini dell’età di Lutero*, descriva il movimento delle immagini tra il nord e il sud dell’Europa come “volo” o “migrazione”, paragonandole esplicitamente agli uccelli (Warburg RPA, 350 ss.). Per Warburg la sopravvivenza europea dell’antichità pagana e della sua filosofia, così come la sua migrazione da e verso la Mesopotamia o il mondo arabo, era di importanza cruciale. Questa categoria comprende anche la sopravvivenza della falconeria riflessa in, e attraverso, rappresentazioni che non si limitano a illustrare la pratica specifica, ma la costituiscono: le immagini della falconeria producono associazioni visive e quindi idee, attraverso cui pensiamo e con le quali interagiamo e agiamo (sulla nozione di *agency* delle immagini cfr. Freedberg 1989; Van Eck 2015; Bredekamp 2018).

Nella sua fondamentale conferenza su *Arte italiana e astrologia internazionale nel Palazzo Schifanoia di Ferrara* (tenuta nel 1912), considerata oggi come fondamento disciplinare per l’iconologia, Warburg sostiene che i “simboli delle stelle fisse, errando per secoli dalla Grecia attraverso l’Asia minore, l’Egitto, la Mesopotamia, l’Arabia e la Spagna, certo hanno perduto in pieno la chiarezza dei loro contorni greci” (Warburg RPA, 252). Warburg ha menzionato la caccia soltanto *en passant*, ma l’immagine cui egli si riferisce nella suddetta conferenza mostra chiaramente una scena di caccia al falco che può servire come perfetto

esempio di una "immagine in migrazione" e della sua sopravvivenza [Fig. 14]. L'immagine mostra "le attività mondane della corte del duca Borso, raffigurato mentre si occupa di affari ufficiali o cavalca allegramente per andare a caccia", sintetizzando diverse modalità espressive, che possono essere descritte come dialettiche "movimento - quiete", "domato - indomito" e fanno tutte parte del lessico proprio dell'arte facconaria [Fig. 14]. Si può vedere, da un lato, il gruppo di falconieri con i loro uccelli incappucciati e tranquilli e, dall'altro, il cavaliere irrequieto il cui falco sembra pronto a lasciare il pugno. Per descrivere il movimento interiore ed esteriore suggerito dalle immagini, Warburg coniò il termine "formula del pathos" (*Pathosformel*, cfr. Hurrigh 2012). Il falco come "specchio del principe" modella le azioni e le abitudini dei cortigiani. Come si vede in questa immagine, la caccia al falco e gli affari di Stato sono interconnessi, il che ricorda evidentemente le immagini di Zayed e Federico II.

Considerando la falconeria all'interno del contesto cortese europeo, è chiaro perché la sua trasformazione da pratica non occidentale a icona occidentale sia rimasta, per Warburg, invisibile, una sorta di punto cieco: le raffigurazioni occidentali di caccia con uccelli non esistevano prima della tarda antichità (V-VI secolo d.C.). Non che la tradizione delle più antiche forme orientali nell'arte europea non interessasse Warburg, anzi, i riferimenti alle conoscenze mesopotamiche e arabe, soprattutto in relazione alle immagini astrologiche, erano al centro dei suoi studi, come dimostrano le tavole che aprono l'incompiuto *Atlante Mnemosyne*, il progetto interrotto dalla sua morte nel 1929. Ma la falconeria non è specificamente considerata. Colmare questa lacuna da un lato, e proseguire la tradizione warburghiana dall'altro è l'obiettivo del progetto di un volume intitolato *The Iconic Power of Falconry. Towards a Political Iconology* cui sto attualmente lavorando.

Perché i falchi hanno una loro forza simbolica, una *dynamis* strettamente legata alle immagini che li raffigurano e alla loro materialità, soprattutto quando il falco diventa esso stesso icona: il volo e il ritorno, la forza intrinseca del rapporto simbiotico tra il padrone e l'uccello, fondamentale per la falconeria, sono il centro di questa *dynamis*. Il ruolo del falco - al contempo attore e simbolo - esemplifica un'iconologia materiale critica, che intende la base (cioè la materia) e la sovrastruttura (cioè il simbolo) come il campo orizzontale dell'attività animale, o *ergon*. La visione di

Warburg degli animali come simboli cinetici e delle “migrazioni” delle immagini (Warburg [1923] 1984) trova nel falco una efficace incarnazione: immagini-veicolo come oggetti nomadi, artefatti in costante movimento, non solo opere fisiche, ma anche riproduzioni o motivi (Gotterl, Mochizuki 2017). La trasmissione di pratiche, motivazioni e significati – non fissi e spesso contraddittori – corrisponde al movimento (fisico) di manufatti, dei falchi stessi (come doni diplomatici) o delle attrezzature proprie alla falconeria (ad esempio cappucci o esche), e collegavano, e collegano tuttora, paesi e continenti.

Una stampa di Aegidius Sadeler del 1605, con iscrizioni in persiano e latino, mostra l’ambasciatore persiano Mehti Kuli Beg (*ad vivum*, dal vero) alla corte praghese di Rodolfo II (Imperatore del Sacro Romano Impero, 1552-1612), con in mano un falco [Fig. 15]. Il falco non è semplicemente un simbolo dell’‘Oriente’, ma più che altro un mezzo per rafforzare le relazioni diplomatiche (Overton 2012). Questo significato infatti è affidato al mezzo mobile (‘volante’) delle immagini stampate su carta, e il contenuto raffigurato deve raggiungere il pubblico internazionale, non solo le corti persiane o di Praga. Questa immagine quindi sottolinea e rafforza le relazioni interattive, basate su interessi comuni, tra Praga, la Persia e oltre. L’ambasciatore persiano infatti si era recato a Praga per consolidare le relazioni con gli europei contro il loro comune nemico, l’Impero Ottomano (Overton 2012, 140; Mathee 2013, 26; Schwartz 2014, 46; Dorn 2017, 187).





15 | Aegidius Sadeler, *Ritratto di Mechti Kuli Beg con falco*, 1605, New York, Metropolitan Museum of Art.

16 | Esca per rapaci, ambito norditaliano, XVI sec., Wien, Kunsthistorisches Museum.

Anche gli oggetti, gli strumenti propri della falconeria ebbero una profondo impatto iconico e tradizione propria. Un richiamo-esca appartenuto al Sacro Romano Imperatore Massimiliano I non è solo un oggetto funzionale, ma di pregio artistico ([Fig. 16]; cfr Seidenader 2007, 2017-246). Le piume di airone che formano il dispositivo lo fanno sembrare un trofeo o un amuleto. Poiché il richiamo proviene dall'Italia settentrionale ed è datato intorno al 1500, i ritratti idealizzati di un uomo e di una donna alludono a Massimiliano e alla sua seconda moglie Bianca Maria Sforza, anch'essi provenienti da una famiglia con una lunga tradizione di manipolazione di falchi (Seipel 2004, 140-141; Seidenaders 2007, 241). Il ricamo non si riferisce solo alla passione comune della coppia, ma anche alla speranza di un volo di successo (da qui il motivo del falco-airone). Dal XIII secolo circa, il richiamo è servito anche a dare una connotazione erotica alla falconeria come metafora della conquista del cuore di qualcuno (Voetz 2017).

Il valore simbolico legato al potere e il motivo della caccia tra falco e airone si ripetono in decine di immagini. Un esempio è il ritratto di Massimiliano I di Striegel [Fig. 17], in cui l'imperatore, rappresentato di profilo con tutte le insegne proprie del suo titolo, appare pensieroso e con lo sguardo rivolto alla finestra. Non a caso, nel cielo si sta svolgendo una scena di caccia all'airone, che funge da simbolo dell'espansione del potere del sovrano sull'aria, la terra e l'acqua. Similmente, Massimiliano è raffigurato in un particolare del cosiddetto *Arco di Trionfo* di Albrecht Dürer (qui una copia a colori [Fig. 18]): circondato da un incredibile bestiario simbolico, coronato da tutte le insegne imperiali, porta il globo nella mano sinistra, su cui è posato un falco ([Fig. 18]; cfr. Michel, Sternath 2013, 198). La falconeria era davvero un simbolo del potere imperiale, di cui i sovrani erano consapevoli. È noto che Massimiliano era un appassionato cacciatore e falconiere fin dall'infanzia: una stampa di Hans Burgkmair rappresenta Massimiliano a caccia che libera un falco, dimostrando la sua competenza, mentre sullo sfondo il gruppo di falconieri è già impegnato a seguire il volo degli altri uccelli [Fig. 19].



17 | Bernhard Strigel, *Ritratto di Massimiliano I (con scena di caccia al volo)*, 1500, Wien, Kunsthistorisches Museum.

18 | Copia da Albrecht Dürer, *Horapollis Hieroglyphica, Massimiliano I regge un falco sulla sfera*, XVI secolo, Wien, Österreichische Nationalbibliothek.

19 | Hans Burgkmair, *Massimiliano I a caccia*, 1515, London, British Museum, inv. n. 1837, 0616.298.

Pendant del ritratto di Massimiliano di Strigel è il ritratto della consorte Bianca Maria Sforza, anch'essa seduta al chiuso, vicino a una finestra aperta su un paesaggio. Non sembra contenere alcun riferimento alla falconeria, ma osservando l'immagine da vicino – necessario, anche se spesso difficile a causa delle norme museali – si può scorgere, ricamata sul suo prezioso abito, una scena di caccia al falco [Fig. 20]. Una dama con la sua corte si trova su una riva d'acqua, e tiene in mano un falco. Sullo sfondo, quasi come ornamento floreale che sembra derivare da un'altra realtà spaziale, al modo di un arazzo, un altro falco si sta già cibando della sua preda. Il falco è deliberatamente collocato nella zona del cuore, rivelando la passione emotiva per la falconeria. Questa immagine nell'immagine diventa quindi un meta-commento alla falconeria stessa: non solo rappresenta l'attività in modo immaginifico, ma, nel caso di Bianca Maria Sforza, riflette anche in modo visivo il suo lignaggio e il suo contesto cortese.





20 | Bernhard Strigel, *Caccia con falco nel ricamo del corpetto* nel Ritratto di Bianca Maria Sforza, 1500, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum, Ferdinandeum.

Il richiamo per rapaci diventa al contempo uno strumento da muovere e un'opera d'arte mobile, come rivelano vari esempi in contesto asburgico. In questi particolari manufatti, le piume di airone hanno valore ornamentale, ma sono soprattutto funzionali alla caccia, così come i ricami sul tessuto dorato. In uno [Fig. 21] sono raffigurate delle specie da preda, cervi maestosi stanti o pacificamente sdraiati in un paesaggio. È interessante considerare che la presenza del cervo come decoro di un oggetto da falconeria è insolito, perchè non è propriamente una preda da uccellazione. Nel repertorio figurativo aristocratico della caccia, l'immagine del cervo è una sorta di trofeo iconico.



21 | Esca per rapaci di Massimiliano I con ornamento di cervi, ambito norditaliano, XVI sec., Wien, KunsthistorischesMuseum.

22 | Esca per rapaci di Massimiliano I con ornamento di putti, ambito norditaliano, XVI sec., Wien, KunsthistorischesMuseum.

23 | Cappuccio per rapaci di Massimiliano I, ambito norditaliano, XVI sec., Wien, KunsthistorischesMuseum.

Esistono altri temi decorativi in qualche modo più curiosi e arguti. Nel caso di un'altra esca-riciamo appartenente a Massimiliano I, i cacciatori ricamati sono dei putti [Fig. 22]: si sottolinea così il significato simbolico e amoroso della falconeria. Come il falco ghermisce la sua preda o afferra l'esca, così la freccia del putto trafigge il cuore dell'amato: in questo senso la pratica dell'esca svela il suo doppio significato d'uso - sia per la falconeria che per il gioco erotico cortese. Un cappuccio per falco, sempre dell'equipaggio di caccia di Massimiliano I, comprova la qualità simbolica di questi oggetti [Fig. 23]. L'emblema del padrone, la doppia aquila degli Asburgo, appare come un'icona apposta sulla pelle dorata: il falco incappucciato diventa un simbolo del potere imperiale, portato sul braccio del sovrano, di un nobile o di un falconiere, a cavallo o a piedi, prima di essere utilizzato in una caccia reale o durante una missione diplomatica. Con la vista temporaneamente offuscata dal cappuccio, il falco diventa il simbolo iconico dell'istituzione (in questo caso gli Asburgo) sotto il cui potere agirà realmente, quando il cappuccio verrà rimosso per permetterle di mirare alla sua preda. In altre parole, il falco è sotto l'egida degli Asburgo e deve servirli, simbolicamente e praticamente, prima, durante e dopo la caccia.

L'utilizzo dell'esca diventa un'immagine potente grazie alla forza seduttiva dell'arte, come si vede nel *Libro d'Ore* di un altro appassionato falconiere, Engelberto II di Nassau (1475-1504). In un ritratto appare con un falco incappucciato sulla mano sinistra, mentre appoggia la mano destra sulla cornice dipinta dell'immagine, come un commento metapittorico ([Fig. 24]; cfr. Hoffmann 2015; Maroto 2016, 350). Nel suo *Libro d'Ore*, invece, una

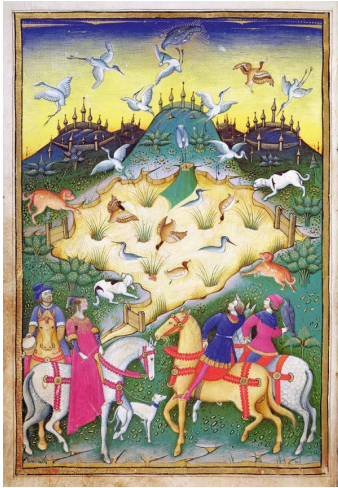
suggestiva miniatura che sembra raffigurare lo stesso Engelbert, mette in evidenza la sprezzatura, la disinvolta *nonchalance* del falconiere che con il suo corpo descrive una linea a 'S' sciolta. Questo movimento corporeo corrisponde al modo in cui il richiamo viene fatto oscillare in aria e, allo stesso tempo, alle caratteristiche ornamentali delle lettere e alla loro materialità [Fig. 25]. La linea 'S' già all'epoca (ad esempio nel cosiddetto 'stile Parler') era considerata la linea della bellezza e quindi di grande impatto estetico (vivacità organica): gestire abilmente il richiamo è una sfida per ogni falconiere poiché, soprattutto a quei tempi, poteva spesso significare la differenza tra il ritorno o la perdita del falco.



24 | Maestro dei ritratti, *Ritratto di Engelberto II, Conte di Nassau e Lord di Breda con falco*, 1486, Amsterdam, Rijksmuseum.

25 | *Il ritorno del falco con l'esca*, Libro d'Ore di Engelberto di Nassau, 1475-80, Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 219, folio 55v.

26 | *Miracolo del falco perduto*, miniatura dalla cantiga 44 nelle *Cantigas di Santa Maria di Alfonso X*, XIII secolo, San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca del Monasterio, T-1-1.



27 | Partita di caccia con falco, miniatura dal *Trattato di Falconeria Moamin*, per il Duca Sforza di Milano, XV secolo, Chantilly, Musée Condé.

Le fonti scritte rivelano che i falconieri si recavano in chiesa con *ex voto* raffiguranti falchi – piccole figure o immagini artigianali – e pregavano per il ritorno dei loro compagni di caccia perduti (Cummins 1988, 210-211). Un manoscritto spagnolo del XIII secolo (le famose *Cantigas de Santa Maria* di Alfonso X) illustra in modo elaborato questo processo. Dopo aver perso il falco, il falconiere si reca in una chiesa per pregare davanti a una statua di Maria e del Bambino Gesù, tenendo in mano un falco scolpito come *ex voto*; nella sequenza successiva il falco perduto appare miracolosamente, volando dall'alto, all'interno della chiesa [Fig. 26]. Questo fatto induce gli spettatori della scena a pregare davanti alla statua miracolosa, come si può osservare

nell'ultima immagine.

L'aspetto fisico del falconiere, per lo più raffigurato come un giovane nel fiore degli anni, è un ulteriore elemento dell'iconografia di cui aveva trattato Federico II, che unisce la forza fisica a quella mentale. L'oscillazione dell'esca agitata per aria e la simulazione del volo sono uno spettacolo di una forza tanto sublime da diventare di per se stessa un'epifania (sullo sport come epifania si veda Gumbrecht 2005). Attraverso questa tecnica, si rende manifesta l'unità tra lo strumento (l'esca) e il simbolo (la simulazione del volo e il presunto 'inganno' del falco con la dissimulazione simultanea di tutti gli elementi coinvolti). Ciò significa che l'esca è contemporaneamente lo strumento di una tecnica pragmatica e un oggetto simbolico-estetico. In questa amalgama tra potere sublime, tecnica e funzionalità, la falconeria è promossa a uno *status* di elevata elaborazione teorica, a metà strada tra la caccia pratica, lo sport e l'arte, il corpo e la mente.

Un esempio eloquente che rappresenta la falconeria come un insieme di caccia, sport e arte proviene dalla famiglia regnante milanese del XV

secolo, gli Sforza: la loro copia del trattato di falconeria *Moamin* contiene una prima miniatura magistralmente esemplata da Antonio de Lampugnano [Fig. 27]. Il carattere piramidale e simmetrico dell'immagine si allontana da qualsiasi tipo di simmetria convenzionale: l'osservatore guarda l'immagine come se fosse un falco, fissando lo sguardo sull'azione principale. Azione che si svolge nel punto più alto, dove, come un fulmine, circondato da raggi d'oro, il falco ghermisce uno degli aironi. E' il momento apicale, di massima rivelazione, cantato nella letteratura e nella poesia beduinia, che più di ogni altra collega la falconeria all'estetica (Montgomery 2015, Kupershoek 2015). I cacciatori, i cani, la nobile compagnia, che pure hanno dato inizio all'azione, diventano essi stessi semplici spettatori: quest'immagine sottolinea il potere della compagnia e, di conseguenza, della stessa famiglia Sforza.

La falconeria, con tutte le sue valenze simboliche e iconiche, emerge principalmente nell'arte di corte, essendo una disciplina molto praticata dai nobili, e soprattutto perchè era la stessa classe sociale che commissionava le opere d'arte. Nella tradizione europea, tuttavia, ci sono alcuni esempi importanti che mostrano un altro tipo di narrazione visiva. Nell'affresco del Palazzo comunale di Siena, l'*Allegoria del Buon Governo* del pittore Ambrogio Lorenzetti del 1340 circa [Fig. 30] è in scena un episodio di caccia con falco dalla partecipazione sociale più ampia rispetto a quella della sola aristocrazia, mentre, sullo sfondo, i falconieri si fondono con il paesaggio coltivato dove anche altre persone stanno svolgendo le loro attività quotidiane [Figg. 28-29]. Nell'arte olandese del XVII secolo, scene di vita quotidiana come nature morte e paesaggi acquistarono sempre più autonomia come generi artistici, e molti dipinti furono prodotti per una committenza che non apparteneva all'aristocrazia. Un dipinto di Teniers raffigura un cittadino a passeggio con il suo falco e i suoi cani, forse alla ricerca di una preda da inseguire, come suggerisce la presenza di uccelli che volteggiano nel cielo in lontananza (North 2001 [Fig. 30]).



28 | Cacciatori e falconieri, dettaglio nell'affresco di Ambrogio Lorenzetti, *Allegoria del buon governo*, 1338, Siena, Palazzo Pubblico.

29 | Cacciatori e falconieri, dettaglio nell'affresco di Ambrogio Lorenzetti, *Allegoria del buon governo*, 1338, Siena, Palazzo Pubblico.

30 | David Teniers, *Il falconiere*, c. 1660, collocazione sconosciuta (da De Chamberlat 1987, 155).

Più in generale, la falconeria è stata oggetto di tradizioni e trasformazioni nell'immaginario visivo attraverso la stampa, la pittura e, più recentemente, i nuovi *media* come la fotografia, il cinema e internet. Negli ultimi settant'anni, un rinnovato interesse per la falconeria ha fatto proliferare la vita iconica del repertorio nella penisola araba: attraverso questa trasformazione mediale si è creato un repertorio unificato e globale, che include anche le tradizioni locali, come ha dimostrato l'esempio di Sheikh Zayed. I *media* occidentali hanno contemporaneamente interpretato questo tema 'arabo' in modi diversi, ma comunque con una sorta di distanza, di antinomia: un conflitto tra forma e contenuto, tra elementi molto 'europei' – in termini di immagine e forma – e la tradizione 'orientale' – in quanto al tema e al contenuto.

Resta il fatto che il punto di partenza dell'iconografia della falconeria non è né l'antichità greco-romana né una più generale tradizione occidentale; si tratta piuttosto di una tradizione multilocale (Gersmann, Grimm 2018a). Come diceva Aby Warburg: "Athen will eben immer wieder neu aus Alexandrien zurückerobert sein": "Atene vuole sempre, e sempre di nuovo, essere riconquistata da Alessandria" – oggi dovremmo aggiungere, non solo da Alessandria, ma anche dall'Arabia.

Riferimenti bibliografici

Beyer et al. 2019

A. Beyer, H. Bredekamp, U. Fleckner, G. Wolf (hrsg. von), *Aby Warburgs Vermächtnis und die Zukunft der Ikonologie*, Berlin 2018

Bocassini 2003

D. Bocassini, *Il volo della mente. Falconeria e sofia nel mondo mediterraneo: Islam, Federico II, Dante*, Ravenna 2003.

Bredekamp [2010] 2018

H. Bredekamp, *Image Acts. A Systematic Approach to Visual Agency*, Berlin/Boston 2018.

Bromber, Krawietz 2012

K. Bromber, B. Krawietz, *The United Arab Emirates, Qatar, and Bahrain as a Modern Sport Hub*, in K. Bromber, B. Krawietz, J. Maguire (eds.), *Sport Across Asia: Politics, Cultures and Identities*, New York/London 2012, 189-211.

de Chamerlat 1987

C.A. de Chamerlat, *Falconry and Art*, London 1987.

Cummins 1988

J. Cummins, *The Hound and the Hawk. The Art of Medieval Hunting*, London 1988.

Dorn 2017

L.R. Dorn, *Diplomatenporträts der Frühen Neuzeit. Botschafter und Gesandte in der Malerei von Tizian über Van Dyck bis Aved*, Berlin/München 2017.

Fansa, Ritzau 2007

M. Fansa, C. Ritzau (hrsg. von), *Von der Kunst mit Vögeln zu jagen. Das Falkenbuch Friedrichs II. Kulturgeschichte und Ornithologie*, Exhibition Catalogue, Mainz 2007

Fietze 2005

K. Fietze, *Im Gefolge Dianas. Frauen und höfische Jagd im Mittelalter (1200-1500)*, Cologne, Weimar, Vienna 2005.

Federico II *De arte venandi*

Federico II, *De arte venandi cum avibus. L'arte di cacciare con gli uccelli*, edizione e traduzione italiana a cura di A.L. Trombetti Budriesi, Bari 2000.

Freedberg 1989

D. Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1989.

Fried 1996

J. Fried, *Kaiser Friedrich II. als Jäger oder Ein zweites Falkenbuch Kaiser Friedrichs II*, Göttingen 1996.

Georges 2008

S. Georges, *Das zweite Falkenbuch Kaiser Friedrichs II. Quellen, Entstehung, Überlieferung und Rezeption des Moamin*, Berlin 2008.

Gersmann 2018

K.H. Gersmann, Some thoughts on the emergence and function of falconry from the perspective of a practicing falconer. In Gersmann, Grimm 2018b, 141-146.

Gersmann, Grimm 2018a

K.H. Gersmann, O. Grimm, *Introduction, discussion and summary. Raptor and Human. Falconry and Bird Symbolism throughout the Millennia on a Global Scale*. In Gersmann, Grimm 2018b, 18-25.

Gersmann, Grimm 2018b

K.H. Gersmann, O. Grimm (eds.), *Raptor and Human. Falconry and Bird Symbolism throughout the Millennia on a Global Scale. Advanced Studies on the Archaeology and History of Hunting*, Kiel/Hamburg 2018.

Göttler, Mochizuki 2017

C. Göttler, M. Mochizuki (eds.), *The Nomadic Object: The Challenge of World for Early Modern Religious Art*, Leiden/Boston 2017.

Grebner, Fried 2008

G. Grebner, J. Fried (eds.), *Kulturtransfer und Hofgesellschaft im Mittelalter. Wissenskultur am sizilianischen und kastilischen Hof im 13. Jahrhundert*, Berlin 2008.

Gumbrecht 2005

H.U. Gumbrecht, *Lob des Sports*, Frankfurt am Main 2005.

Hadjinicolaou 2017

Y. Hadjinicolaou, "Macht wie die des Königs". *Zur politischen Ikonographie der Falknerie*, in M. Sass (ed.), *Hunting without Weapons. On the Pursuit of Images*, Berlin/Boston 2017, 87-106.

Hadjinicolaou 2018

Y. Hadjinicolaou, *Ich zog mir einen Falken. Das ikonische Nachleben der Falknerie*, "Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike" 18/19 (2018), 163-193.

Henkel, Schöne 1967

A. Henkel, A. Schöne, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 1967.

Hoffmann 2015

A. Hoffmann, *Peacock Feathers and Falconry in the Book of Hours of Engelbert of Nassau*, in A. Russo, G. Wolf, D. Fane (eds.), *Images Take Flight. Feather Art in Mexico and Europe 1400-1700*, Munich 2015, 156-177.

Hurttig 2012

M.A. Hurttig (hrsg. von), *Die entfesselte Antike. By Warburg und die Geburt der Pathosformel*, Cologne 2012.

Johnson 2012

C.D. Johnson, *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*, New York 2012.

Krawietz 2014

B. Krawietz, *Falconry as a Cultural Icon of the Arab Gulf Region*, in S. Wippel, K. Bromber, C. Steiner, B. Krawietz (eds.), *Under Construction. Logics of Urbanism in the Gulf Region*, Burlington 2014, 131-146.

Kupershoek 2015

M. Kupershoek, *Free and/or Noble? The Hunting Falcon and Class in Arabian Nabati Poetry*, Conference proceeding, "Falconry in the Mediterranean Context" (17 November 2015, New York University, Abu Dhabi).

Loredana 2017

O. Loredana, *Per l'iconografia del ritratto di Stato di Carlo V a cavallo di Tiziano*, "Schifanoia" 52/53 (2017), 281-288.

Macdonald 2006

H. Macdonald, *Falcon*, London 2006.

Maroto 2016

P.S. Maroto (ed.), *Bosch. The 5th Centenary Exhibition*, Exhibition catalogue, Madrid 2016.

Matthee 2013

R.E. Matthee, *Die Beziehungen des Iran zu Europa in der Safawidenzeit: Diplomaten, Missionare, Kaufleute, und Reisen*, in A. Langer (hrsg. von), *Sehnsucht Persien: Austausch und Rezeption in der Kunst Persiens und Europas im 17. Jahrhundert & Gegenwartskunst aus Teheran*, Exhibition catalogue, Zurich 2013, 6-39.

Menzel 2003

M. Menzel, *Die Jagd als Naturkunst. Zum Falkenbuch Kaiser Friedrichs II*, in P. Dilg (hrsg. von), *Natur im Mittelalter*, Berlin 2003, 342-359.

Michel, Sternath

E. Michel, L. Sternath (hrsg. von), *Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit. Exhibition catalogue*, Munich/London/New York 2013.

Montgomery 2015

J. Montgomery, *Classical Arabic Hunting Poetry: An Overview*, Conference proceeding, "Falconry in the Mediterranean Context" (17 November 2015, New York University, Abu Dhabi).

North 2001

M. North, *Das Goldene Zeitalter. Kunst und Kommerz in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Cologne 2001.

Oggins 2004

R.S. Oggins, *The Kings and their Hawks. Falconry in Medieval England*, New Haven 2004.

Overton 2012

K. Overton, *Ambassadors and their Gifts*, in L. Komaroff (ed.), *Gifts of the Sultan. The Arts of Giving at the Islamic Courts*, Exhibition catalogue, New Haven/London 2012, 140-141.

Seipel 2004

W. Seipel (hrsg. von), *Herrlich Wild. Höfische Jagd in Tirol*, Exhibition catalogue, Innsbruck 2004.

Schwartz 2014

G. Schwartz, *Terms of Reception. Europeans and Persians and Each Other's Art*, in T. D. Costa Kaufmann, M. North (eds.), *Mediating Netherlandish Art and Material Culture in Asia*, Amsterdam 2014, 25-63.

Seidenader 2007

R. Seidenader, *Kulturgeschichte der Falknerei mit besonderer Berücksichtigung von Bayern. Von Augustinus bis Kurfürst Maximilian I*, Vol. 1, Munich 2007.

Spicer 1994

J. Spicer, *The Renaissance Elbow*, in J. Bremmer, H. Roodenburg (eds.), *A Cultural History of Gesture*, Cambridge 1994, 84-128.

Stoichita 2015

V. Stoichita, *The Self-Aware Image. An Insight into Early Modern Meta-Painting*, Turnhout 2015.

Treml et al. 2010

M. Treml, S. Weigel, P. Ladwig (hrsg. von), *A. Warburg, Werke in einem Band*, Berlin 2010.

Van den Abeele 1990

B. Van den Abeele, *La Fauconnerie dans les lettres françaises du XIIe au XIVe siècle*, Leuven 1990.

Van Eck 2015

C. Van Eck, *Art, Agency and Living Presence. From the Animated Image to the Excessive Object*, Boston, Berlin, Leiden 2015.

Vlieghe 2011

H. Vlieghe, *David Teniers the Younger (1610-1690). A Biography*, Turnhout 2011.

Voetz 2017

I. Voetz, *Der Codex Manesse. Die berühmteste Liederhandschrift des Mittelalters*, Darmstadt 2017.

Wakefield 2012

S. Wakefield, *Falconry as Heritage in the United Arab Emirates*, "World Archaeology" 44/2 (2012), 280-290.

Walz, Willemsen 2000

D. Walz, C.A. Willemsen (hrsg. von), *Das Falkenbuch Friedrichs II*, Graz 2000.

Warburg RPA 1966

A. Warburg, *La Rinascita del paganesimo antico*, a cura di G. Bing, traduzione di E. Cantimori, Firenze 1966.

Warburg [1923] 1984

A. Warburg, *Il Rituale del serpente*, traduzione di G. Carchia, "aut-aut" 199-200 (gennaio/aprile 1984), 17-39.

Warnke 1980

M. Warnke, Vier Stichworte, in W. Hofmann, G. Syamken, M. Warnke (hrsg. von), *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*, Frankfurt am Main 1980, 75-83.

Warnke 2009

M. Warnke, *Cranachs "Wiedererwachsung". Bemerkungen zum Berliner "Jungbrunnen"*, in H.G. Hiller von Gaertringen, (hrsg. von), *Cranach und die Kunst der Renaissance unter den Hohenzollern - Kirche, Hof und Stadtkultur. Eine Ausstellung der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg in Kooperation mit der Evangelischen Kirchengemeinde St. Petri-St. Marien*, Berlin/ Munich 2009, 72-79.

Willemsen 1980

C.A. Willemsen (hrsg. von), *Das Falkenbuch Kaiser Friedrich II. Nach der Prachthandschrift in der Vatikanischen Bibliothek*, Dortmund 1980.

de Witt

D. de Witt, *Jan van Noordt. Painter of History and Portraits in Amsterdam*, Amsterdam 2007.

Zayed bin Sultan Al Nahyan

Zayed bin Sultan Al Nahyan, *Falconry as a Sport. Our Arab Heritage*, Abu Dhabi 1976.

English abstract

In the present article the idea of 'flying images' concerning more specific images of falconry will be addressed in both a metaphorical and a literal manner. It will be shown how falconry's iconic afterlife was crafted in the *longue durée* through specific strategies, which are not without contradictions. This afterlife will be described in a nonlinear way from Frederick II up to Sheikh Zayed Bin Sultan Al Nahyan through Aby Warburg's concept of the 'image vehicle'. Falconry images are 'image vehicles' par excellence. Falconry furniture, such as the hood or lure, has deep iconic impact. Such items are 'image vehicles' in the Warburgian sense, transmitting falconry's physical and metaphorical values over time and across cultures. The article will show how such images directly link to falconry techniques, thereby revealing falconry's iconic power both as a practical pursuit and one laden with symbolism.

keywords / Falconry; Afterlife of the images; political iconology.

*Il presente articolo è una traduzione del testo pubblicato dall'autore nel 2020 come esito parziale delle sue ricerche sull'iconologia politica della falconeria, con il titolo *Flying images. Falconry's visual afterlife in Raptor on the Fist: Falconry, Its Imagery and Similar Motifs Throughout the Millennia on a Global Scale*, conference proceedings (New York University Abu Dhabi (NYUAD) in the United Arab Emirates, March 5th to 8th 2018), edited by O. Grimm, K.H. Gersmann, A. Tropato, Zentrum für Baltische und Skandinavische Zentrum für Baltische und Skandinavische Archäologie Wachholtz, 2020, vol. 2, 855-878.

Angeli, ali e pennuti dal *Theatrum mundi* di Vettor Pisani

Asia Benedetti

L'eterno volo di ritorno nella pratica rituale di Vettor: tra sacro e sacrificio



1 | Vettor Pisani, *Memorie*, "Eroica / Antieroaica: una retrospettiva", Museo Madre, Napoli 2013. Foto Amedeo Benestante.

La visione di Vettor Pisani e la *mise-en-scène* della sua opera d'arte totale intraprende un tortuoso processo esplorativo disseminato di vertiginosi viaggi al passato e voli di ritorno nel sottosuolo della tradizione storico-artistica. Vettor tesse una fitta trama di relazioni intellettuali e visive attingendo dal serbatoio iconografico condiviso, e costruisce una via conoscitiva attraverso la memoria, sulle fondamenta instabili e folli del teatro della realtà del presente, alla ricerca di un'origine (Capasso 2005, 12).

Il comportamento che assume è intellettuale nel senso che procede fluidamente ad attraversare una varietà di forme espressive, in un *continuum* tra linguaggi, in cui dispositivi figurativi si sovrappongono a generi narrativo-performativi (Capasso 2005, 12). L'iter spazio-temporale, che si materializza nella regia della sua "Grande Opera", prende corpo in una serie di *nostoi* nei quali si materializzano operazioni di fagocitazione di preesistenze visive, artistiche, mitiche o simboliche, e di successivi ri-*assemblage* riconcettualizzanti nuove esistenze semantiche. I riferimenti sono dettati da una ricerca in cui storia dell'arte, mito, psicanalisi, religione fungono da infiniti serbatoi di materiali. Quello

di Pisani è un approccio quasi da archeologo, con lo sguardo rivolto al passato, che scava, ma sempre proiettato ad una visionarietà futura, un futuro distopico e catastrofico. Il lavoro di Pisani si incupirà sempre di più, diventerà sempre più paranoico, fino a sfociare, come esito più tragico di quello stringente rapporto arte-vita, nel tragico e inesorabile suicidio (Cherubini 2020, 132).

Il suo operare enciclopedico e labirintico oscilla tra eversive evasioni al passato e riattivazioni al futuro, che prendono corpo in immaginifiche visioni in cui la nostalgia funge sempre da controparte assoluta al volo di ritorno (Capasso 2005). Come scrive Mimma Pisani:

L'avventura estetica ha inizio al di fuori delle consorte locali. Vettor Pisani si apre un varco solitario, difficoltoso, contrastato, elaborando un percorso atipico nel labirinto dei musei dell'Arte dove sceglie e squinterna con sapiente arroganza ed ironia, le più segrete icone di quel mondo. Si associa a partner del passato: M. Duchamp, Y. Klein, J. Beuys, nella Grande Opera, formata da un quartetto virtuale, alchemico-esoterico che stravolge percorsi prestabiliti e mode dell'avanguardia italiana (Pisani 2003, 345).

Vettor dà vita a un suo vocabolario plastico, a una ricca grammatica espressiva che edifica il suo *mundus imaginalis* attraverso una pratica artistico-rituale formulata, attraverso provocazioni linguistiche e stimoli estetico-figurativi. Pisani smonta le illusioni e mette in luce il lato oscuro dell'arte e dell'uomo; Vettor procede per furti e sottrazioni, nel senso che struttura la sua pratica su un'economia di immagini, verifica e avanza ipotesi sulla cultura artistica, proponendo di pari passo di sondare antropologicamente l'inconscio umano (Menna 1970, 23).

L'atteggiamento paranoico spinge Pisani a fagocitare l'altro, in particolare si ricongiunge con l'opera di Duchamp, Klein e Beuys, ma anche a Böcklin e Khnopff, per un'analisi e un disvelamento dei meccanismi linguistici e simbolici dell'arte. Le citazioni di figure altre non vengono mai introdotte nelle sue opere come indicazioni pure e filologicamente esatte. I riferimenti artistici sono trasversali e rivivono, destrutturati in nuove esistenze semantiche, nel *theatrum* pisaniano, informate dalla filosofia ermetica rosacrociana e dalla scienza alchemica (De Bellis 2016, 251). La struttura linguistica di Pisani ricostruisce le citazioni in negativo,

in un discorso critico che mostra il lato oscuro dell'arte, attraverso inversioni di segno e operazioni di spiazzamento indirizzate a verificare le radici linguistiche, e quindi esistenziali, di partenza (Menna 1970, 58). L'arte di Pisani si fonda su un metodo e su una pratica che si divide tra lo scavo archeologico e la proiezione distopica verso il futuro, sempre consapevole del presente.

La passione di Pisani per l'alchimia nasce durante il suo primo periodo trascorso a Roma negli anni '70, quando entra in contatto con l'arte del "grande alchimista" Marcel Duchamp (Cherubini 2020, 142). "L'alchimia è, in sostanza, un sistema di conoscenza e di spiegazione del mondo basato sulla verifica di una serie di corrispondenze" (Calvesi 1978, 192-197). L'alchimia offre quindi a Pisani un serbatoio di elementi cui attingere per istaurare collegamenti deliberati nel corso di una ricerca cosciente, ma non rigidamente prestabilita. La via dell'indagine attraversa il territorio del sogno e dell'inconscio, dagli indefiniti e visionari confini, e procede stabilendo man mano dei collegamenti, nello spazio attivo e creatore della mente, tra la chimica e la fisica, indirizzati ad aprire una via d'accesso alla comprensione del segreto nascosto della realtà (Cherubini 2020, 143). Vettor come un'alchimista procede sia per sperimentazioni materiali che per incursioni nei territori più reconditi della mente, attraverso un iter immaginativo cosciente che intesse relazioni materiali e mentali indirizzate al disvelamento dell'enigma della materia.

Pisani svela attraverso miti e simboli verità eterne, alla luce dei tempi che vive. Annettendoli al *theatrum*, riavvolge e svela le fila dei riferimenti culturali cui si sente di appartenere. In particolare Duchamp, Klein e Beuys sono i nomi tutelari che Pisani riconosce come appartenenti alla stessa linea esoterica della sua arte (Cherubini 2020, 146): Vettor dà vita a un microcosmo di figure costruito sulla base di un'affinità alchemico-elettiva (Capasso 2005, 11-12).

Nel sistema simbolico pisaniano gli elementi figurativi e le citazioni estetiche intrecciano complesse relazioni anche con la dimensione del tempo della storia e della memoria. Il dialogo procede negli spazi di confine tra mondi e genera figure ibride, proliferando in una temporalità fatta di contratempi, inversioni tra presente e passato e visionarietà future.

Il repertorio di immagini generato da Vettor accoglie al suo interno i segni dolorosi del tempo passato, la bruma della memoria, il fardello della storia, le incrinature del sapere e i bagliori della coscienza. Le opere si stagliano sulla soglia tra la necessità materiale, il desiderio carnale dell'espressione formale e il fulgido balenio della pura e sacra idea nata nella mente dell'artista (Pisani 1998, 76).

Simulacri, fantasmi, ibridi, manichini, angeli, sono i personaggi che animano il *theatrum* pisaniano, in scenografie sono disseminate di macchine-labirinto, modelli di mondo e strutture architettoniche, che vivono solo nello spazio della mente, a formare una classificazione, quasi un bestiario, in cui l'insieme di citazioni catastrofiche e spericolate si amalgama in intrecciate fusioni dissonanti, combinanti mondi distanti in paradossi contemporanei.

Le forme del corpo delle figure sono frammentate dalle stranianti operazione di *assemblage*. Le figure pendono, appese a uncini, corde, carrucole, sospese a macchine-sculture "ortopediche". Il sacro, l'*eros* che pende da macchine sacrificali, il *thanatos*. Nell'opera di Vettor l'oscillazione tra poli opposti è movimento strutturale e strutturante della configurazione circolare della dimensione tempo. Quel movimento altalenante, di eterno ritorno, che attraversa in volo passato, presente e futuro, porta alla scoperta di nuove terre, pregne di significati nascosti, quanto oscuri (Cherubini 2020, 179).

La piccola e oscillante gabbietta per uccellini dell'opera *Memorie* [Fig. 1] contiene già *in nuce* il fondamentale tema dell'architettura che funge da filo conduttore dell'intero opus magnum di Vettor. La piccola casa per uccellini è sia conchiuso spazio-prigione, sia dimora protetta, che si lascia attraversare dalle incursioni degli sguardi oscillanti tra esterno e interno; "[...] casalinga struttura che imprigiona la vita [...] gabbia toracica perforata dallo sguardo" (Cherubini 2020, 179).

Nella retrospettiva al Madre di Napoli (*Eroica / Antieroica*) viene rimessa in scena, appesa alla maniera napoletana, come una caiola, che pende di fronte ad una finestra dalla quale entra una luce diafana che trapassa la rigida struttura nera della gabbia [Fig. 1]. Dalla gabbia fuoriescono delle piume nere, strappate, ammassate in un cumulo scomposto, e rinchiuse al

suo interno. In questo caso la sospensione dall'alto attribuisce alla scultura una verticalità, che si iscrive nell'axis mundi e che contiene concentrata in un'unica dimensione un'idea di spazio universale (Cherubini 2020, 179).

Le piume nere sono concretizzazione simbolica di un oscuro presagio di morte e sacrificio (Cherubini 2020, 180). La gabbietta, oltre ad essere dimora delle nere penne, accoglie anche un crocefisso. Nella pratica rituale di Vettor Pisani il tema del sacro si riattiva sempre di fianco a una condizione sacrificale, come il tema dell'Amore accanto a quello della Morte (Cherubini 2020, 155).

Sacro e sacrificio, Amore e Morte si rincorrono in un tempo segnato dall'eterno ritorno e negli interstizi spaziali generati dall'oscillazione tra poli opposti. Pisani performa questa oscillazione in ogni suo lavoro legato a *Lo Scorrevole* [Fig. 5], il suo pensiero è solo apparentemente paradossale, la sua prassi estetica è demiurgica e visionaria, vive di operazioni che rendono proprio l'altro da sé, e si fonda su meccanismo di pensiero coerente e solidamente strutturato.

Allo spreco dell'eros vissuto in rapporto al diverso, Pisani contrappone l'economia dell'incesto, che avviene dentro l'identità come ripetizione (Bonito Oliva 1978, 53-64).

Dalla gabbietta pende un trappola per topi con un topolino che pende incastrato ad essa, intrappolato nella materializzazione del simbolo di un nefasto destino di esistenza. Inoltre dalla sua cima spunta una rosa blu, il cui colore richiama il crocefisso posto al suo interno e la scritta sul muro che pronuncia "freud". Quest'ultima sembra collocare l'azione nuziale nell'ambito del sogno e dell'inconscio, dove, appunto, i confini tra Amore e Morte sfumano. A coronamento della gabbietta si ergono due figurine, una maschile e una femminile, vestite con abiti da matrimonio: sono le figurine poste sulla torta nuziale di Vettor e Mimma (Cherubini 2020, 180). In questo senso va letto il matrimonio come ricongiungimento dei sessi nella ricostruzione del mito dell'androgino; il maschile e il femminile finalmente si riuniscono nella morte, giunti alla bramata condizione dell'androgina. Lo scacco di quell'*unio mystica*, che in *Memorie* viene concretizzata come simbolo di quella reale, provocherebbe lo

sconfinamento dell'abisso dell'altrove nel qui ed ora. Dalla gabbietta pende il topolino morto, quasi come *memento mori* consapevole dell'impossibilità dell'arte e dell'irrealizzabilità dell'integrazione tra i due poli umani.

I trofi pennuti del bestiario pisaniano: l'ibridazione alchemica tra materia umana e sostanza alata

Un'ampia e ricorrente presenza di figure pennute emerge dal bestiario sistematizzato nel labirintico *opus* pisaniano. Queste sembrano occupare ruoli strutturalmente e semanticamente pregnanti nell'*universum* simbolico ed esoterico dell'artista. Le figure si presentano sotto configurazioni spesso ibridate, il concetto di mediazione tra mondi, pertanto, sembra ripresentarsi nelle forme dei corpi e nelle loro rappresentazioni, trofi dell'idea di intercessione tra opposti, tra l'umano e il divino. Scrive Mimma Pisani:

Il fornire all'intreccio della materia, all'intrico dei demoni un paio d'ali, la leggerezza del volo, lo statuto di angelo viaggiatore, sospeso, confuso, vacillante sulle cose come gli 'Hermes', 'le Sfingi', 'le pupazze' e 'le papere' con le ali spiegate in un giro di luce, di libertà (Pisani 1998, 76).

Le ali che appaiono in alcune opere scultoree sembrano appena aver terminato il loro volo, posate sulle configurazioni materiche delle opere di Vettor, conferiscono a queste lo statuto di manifestazioni tra la spiritualità del sacro e il demone del profano, spettacoli tra vita e morte. La presenza delle ali stesse, parti organiche di corpi altri, aventi esistenza a sé stante, difforme ontologicamente, assegna enigmaticità, dubbio, sospensione all'evento artistico, lasciando trapelare una luce traballante al confine con le tenebre della morte. Le ali provengono da mondi altri, da dimensione non-umane, appartengono a dimensioni spazio-temporali estranee, archetipico-mitiche o future. Oltre a far assumere alla fenomenologia dell'opera una valenza profondamente metamorfica, le ali si elevano, quindi, a elemento tropico della stessa dichiarazione di poetica dell'artista:

La trasmutazione sta nell'eccesso della creazione, nel desiderio di attraversamento della forma e della sostanza cari al pellegrino, al viandante, all'artista-alchimista. [...] L'ibridazione tra angelo e animale favorisce l'immersione nelle tenebrose regioni dell'anima. Sgranare gli occhi,

spalancare la bocca e ascoltare il silenzio delle cose (Vettor Pisani in Pisani 2009, 151).

La prassi artistica pisanina si pone infatti nello spazio di confine tra mondi, nella comunicazione e nell'intermediazione tra mondo terreno e ultraterreno, auspicio di una dimensione di ritrovata armonia tra gli opposti, incarnata, come vedremo poi, nella natura dell'androgino e nella alchemica congiunzione tra carne umana e oro (Dalla Chiesa 2009, 6). L'androgino è emblema di una metodologia discorsiva e di una pratica artistica che intende raggiungere l'originaria condizione del processo di creazione artistica e ri-creare quella congiunzione ontologica tra gli opposti (Viola 2016, 126). Il *medium* matrice che genera e intesse la trama delle fondamentali tappe di questo viaggio iniziatico nell'Enigma dell'arte è la re-performance (Viola 2016, 121).

L'artista distrugge la materia, nella sua furia saturnina elimina il perturbante, ma seguendo traiettorie diverse, via d'uscita inimmaginabili, dipanando l'enigma dell'anima, riaffiora da un viaggio nella foresta oscura a nuova vita (Pisani V. 2009, 152).

Le ali conferiscono pregnanza metamorfica all'evento, conseguenza quasi inevitabile della loro presenza, donano una particella mutante all'opera su cui si vanno a posare. L'apparizione dell'opera vive in uno stato di passaggio e di trasformazione, *analogica* della natura del comportamento artistico di Vettor. L'operazione matrice, all'origine della genesi dell'opera stessa, presenta una condizione in cui si materializzano eventi metamorfici e neo-generativi a partire da preesistenze strutturali e semantiche. Le ali concedono nuovo soffio vitale, nuova forza pneumatica alle opere.

L'angelo dell'Occidente: l'androginia come stato di *Coincidentia oppositorum*



2 | Vettor Pisani, *L'angelo dell'Occidente*, 2004, tecnica mista e assemblaggio su tela, 150x83x13 cm.



3 | Performance *Androgino (Carne umana e oro)*, Roma, Villa Borghese, 1971, foto di Caludio Abate

“L'angelo dell'Occidente” è una mostra organizzata da Vettor e Mimma Pisani (ottobre 2004/gennaio 2005) alla Fondazione Morra di Napoli.

L'artista-profeta abita il luogo intermedio dell'utopia, il mondo-miraggio dello svelamento, dove officiare la congiunzione dei contrari, dei sincretismi bizzarri tra forme, ideologie e tempi diversi. Libera il passato oppresso dall'oblio e dalla retorica, attraversandolo e riformandolo con energie irridenti, dissonanti, dissacratorie. Come l'angelo di Klee, guarda all'indietro, spaesato, stupito, forse dalla anomalia del tempo duplice o come “L'angelo della finestra d'occidente” di Meyrink, indica la via della trasmutazione, del ritorno continuo di una stessa realtà nella mutevolezza delle forme. Questo artista, segue indubbiamente la dottrina dell'Androgino spirituale, del *Rebis* (natura duplice) che coniuga saperi, generi, cronologie in un fare illuminante, scandaloso pulsante (Pisani 2003, 138).

Dai riferimenti storico-artistici, simbolici e mitologici, che esplodono e si ricompongono nell'arte di Pisani, si erge quindi il profilo dell'*Angelo dell'Occidente* [Fig. 2], versione scelta come locandina e copertina del catalogo della mostra.

L'iconografia dell'angelo nella versione di Vettor si configura in un soggetto frammentato e dalla forma ibridata, mediatore tra mondo terreno e sfera ultraterrena, tra passato e futuro, tra sapienza e profezia. Il soggetto occidentale è identità scissa, mutilata e poi ricomposta a seguito gli eventi catastrofici della storia (Verzotti, 1998, 32). È l'angelo della catastrofe dell'Occidente, che assume su di sé le cicatrici della storia

dell'Europa Moderna. L'opera si staglia sulle macerie di un'epoca, fagocita i frammenti e li ibrida, figura resiste come ultimo baluardo della catastrofe della storia (Pisani 2003, 344). La costruzione della forma del corpo viene condotta attraverso un'operazione di *assemblage* tra parzialità di figure appartenenti a mondi diversi e oggetti inanimati, a voler rimarcare, anche nelle caratteristiche morfologiche del corpo assemblato della figura, l'idea di mediazione tra mondi, in riferimento alla funzione mediatrice dell'angelo. L'opera risente di riferimenti all'angelo melanconico di Dürer e gli angeli figure di poesia di Rilke. In un dialogo tra Mimma e Vettor, quest'ultimo afferma:

Nella "Melancolia" di Dürer, l'angelo assorto e pensoso medita raccolto tra i numeri perfetti della cabala e i molteplici simboli esoterici. Gli stanno accanto il Mercurio anziano, rappresentato nella rigidità del vecchio cane acciambellato e il Mercurio giovane che è il puttino seduto sulla "rota". [...] Flusso e immobilità, sdoppiamento, oscillazione compongono l'enigma dell'essere. L'animale in questo caso è l'elemento coagulato consolidato, freddo, saturnino (Pisani 2004, 152).

L'angelo di Vettor vive, però, nella dimensione dell'androgino, a metà tra maschile e femminile, ibrido uomo-divino-animale. Lo sguardo dell'artista rivede e costruisce in negativo le contraddizioni del tempo in cui vive (Menna 1971, 65). L'angelo diventa corpo ibrido ricomposto, specchio della natura umana, sempre in angosciante e attraente dialogo con ciò che è altro da noi (Verzotti 2016, 265).

Il processo artistico in Pisani è, allo stesso tempo, anche processo alchemico. L'artista svela l'origine della materia, genera una redenzione dal caos della materia all'oro (Pisani 1986, 82). Il procedere per coppie di immagini dialettiche, prelevate dal corpo dell'arte e riunificate in una sintesi alchemica, si unifica nel raggiungimento della Grande Opera, che è lo scioglimento dell'enigma e il raggiungimento dell'unione di forze contrapposte, nel matrimonio maschile-femminile, figurato nell'androgino (Dalla Chiesa 2009, 6). Carne e oro rammentano simbolicamente il passaggio da uno stato di imperfezione a uno di perfezione, simbolicamente concretizzato nell'oro come materiale mercuriale ultimo della alterazione alchemica (Cherubini 2020, 142). Questi due materiali vengono per la prima volta evocati nel titolo della mostra

“Contemporanea” presso Villa Borghese a Roma nel 1971, in cui Vettor presenta la performance *Androgino (Carne umana e oro)*, e fanno allusione alle due estremità umano-divino dell’*iter* di trasformazione alchemica. La performance si imperniava sull’androginità come unità tra condizioni opposte, simbolicamente materializzata nell’innesto di un calco in oro di un petto femminile sul petto dell’attore Gianni Macchia [Fig. 3] (Cherubini 2020, 142).

La condizione dell’androginità si presenta come tropo della prassi artistica che lo stesso Vettor assume, condizione metaforica del moto di oscillazione in cui avviene il concepimento, la creazione e la messinscena artistica dei suoi lavori. L’essenza di natura demiurgica sembra vivere in tale congiunzione di polarità estreme, alla base della creazione del tutto. Il processo di realizzazione prende corpo, appunto, attraverso uno movimento oscillatorio tra poli, variante e variabile, che genera uno stato di *coincidentia oppositorum*, emblemizzato, appunto, nella condizione androgina. Tale stato ricomponne le due estremità, maschile e femminile, ibrida mondi e saperi contrari, riunisce conoscenze culturali e dottrine originate da sfere liminali e opposte, nell’instabilità generativa degli spazi interstiziali. L’androginità, come fondamento pratico-ideale, consente a Vettor di assemblare un’armata di androidi ibridi, esseri mutanti, simulacri, ultimi spettri sopravvissuti dal baratro, grazie alla loro condizione di indeterminatezza, tragicamente degenerativa, ma unica essenza salvifica nella catastrofe del mondo. La catastrofe in Pisani è in realtà salvezza attraverso l’arte (Cherubini 1998, 66).

L’androginità esprime una condizione di pienezza, intesa sia come totalità, asessuale o pansessuale, sia come reciprocità ed equilibrio, simbolo di quell’*harmonia oppositorum* che lo stesso Vettor fa proprio e ri-performa come matrice generativa della sua prassi artistica. La figura dell’androgino, pertanto, contrassegna profondamente l’approccio di Vettor all’operazione artistica; dietro la figura dell’androgino *angelo dell’Occidente* sembra celarsi l’artista stesso. La catastrofe dell’Occidente è tema che ritorna continuamente nella prassi artistica pisaniana, l’ibridazione tra immagini diverse è sottoposta al controllo dello sguardo “an-estetizzato” del veggente alchimista Vettor (Dalla Chiesa 2009, 8).

L'arte vive in Vettor come azione critica e impulso visionario allo stesso tempo. Ci mostra l'indicibile, svela il senso segreto delle cose. Nel labirintico universo la figura dell'*angelo dell'Occidente* esiste come presenza metamorfica, visione immaginifica trasfigurata, disfatta nelle membra e riunificata nello svelamento dell'enigma di Pisani. La sua matrice originaria è scomposta, la disgiunzione delle membra riflette la frammentarietà del reale, la sua presenza è impossibile, ma tragicamente necessaria, si staglia sulle macerie di un'epoca, esiste e resiste come segnale visionario, come affermazione di una poetica che assicura una rinascita e una salvezza per l'uomo a partire dalla presa di coscienza del suo disfacimento (Pisani 2003, 344).

Il credere in una primordiale e originaria unità degli opposti si individua nei precetti della tradizione alchemica più antica. Nella rappresentazione dell'androgino la forma del corpo include entrambi gli attributi sessuali. Nell'*universum* pisaniano, profondamente strutturato sul sapere di natura alchemica, tale figurazione ritorna, anche, come rappresentazione simbolica della pietra filosofale, della *Rebis* come nella tradizione alchemica, identificata nell'essere doppio, *coniunctio oppositorum* (Dalla Chiesa 2009, 6).

La trasformazione in materia dell'ideale androgino intraprende la concretizzazione nelle forme frammentate di un essere ibrido. L'incorporeità, l'eterea sostanza, caratteri tradizionalmente attribuiti al corpo dell'angelo, lasciano spazio a un essere tutto materia fisica, disordinata, caotica, una sostanza appartenente a un corpo non-umano, post-umano, di bambola-automa. Rivolgendo lo sguardo ad esso ci si rivolge alla catastrofe del mondo moderno. L'angelo dell'Occidente si incarna nel corpo destrutturato e inanimato di un manichino, su cui si innestano due figure di uccelli, e le silhouette delle due ali si incastrano come due protesi al corpo centrale.

La figura centrale dell'angelo-manichino è sovraccaricata da una pesante struttura fatta di protesi, becchi, cianfrusaglie e pendenti filamenti, che sembrano rendere impossibile alla figura spiccare il volo [Fig. 2].

Nell'opera di Pisani il volo si materializza in una serie di traiettorie rizomatiche, scivolose, indirizzate a terra, orizzontali, metafore del

labirintico pensiero ironico e profondamente consapevole della fine catastrofica dell'Occidente. Il volo in Pisani è sempre interrelato al tema della caduta. I materiali utilizzati negli iter di trasformazione alchemica vengono lasciati a processi di decomposizione e distruzione (Pisani 1977, 41). Il volo avviene all'interno di un tempo limite, nella circolarità dell'eterno ritorno messa a funzione da una macchina che si contrae all'infinito presente, lo "Scorrevole" (Pisani 1977, 41). Limite imposta all'esserci nel tempo presente, condizione di esistenza al mondo (Pisani 1977, 41).

L'angelo dell'Occidente è un groviglio esanime di elementi, non prende il volo innalzandosi in uno slancio vitalistico infuso da un soffio divino. Il movimento si origina sotto la spinta di un macchinico sistema di funzionamento, in cui i pezzi assemblati iniziano a funzionare sotto la spinta di una macchina motrice. Il meccanismo propulsore è azionato però da un artista-burattino, da un pupazzo, fatto della stessa materia ed essenza di cui sono fabbricate le sue bambole. Ciò che collauda Vettor è una macchina a funzionamento simbolico, che si aziona sulla base di libere associazioni, riassemblate nell'eterno ritorno del tempo presente.

L'angelo dell'Occidente mescola in sé elementi prelevati da mondi lontani, opposti, altri, il suo corpo assume sembianze di ibrido, a metà tra un umano, un essere pennuto, una bambola surrealista, un manichino e un alieno. Il corpo dell'angelo ha una struttura frammentata e polivalente, fatta di innesti e incastri di elementi provenienti da tradizioni iconografiche diverse che, mescolandosi, aprono a una molteplicità di valenze semantiche, stratificate nei multiformi spazi del linguaggio pisaniano.

L'angelo di Vettor sembra perfino assumere una natura degenerata, figura che, nel processo di sua destrutturazione e ricostruzione, vede confluire al suo interno ascendenze mitico-simboliche spiazzate da influssi perturbanti e innesti alienanti. La strutturazione del corpo dell'angelo avviene attraverso una serie di operazioni condotte al confine tra spazi, tempi e mondi diversi, tra la sacralità del gesto di Vettor-demiurgo e l'immoralità della pratica artistica. Nell'arte della performance e nella tradizione scenico-teatrale, pratiche artistiche cui Vettor guarda e si ispira per i suoi lavori, la figura dell'angelo, ripresa nella sua natura di essere al confine,

ibrido uomo-divino, è troppo di uno stato di degenerazione corporea, non-vitale, infeconda (Rosa, 1992, 14).



4 | Vettor Pisani, *L'angelo dell'Apocalisse*, scultura a parete 2008, 160x200cm.

Un'altra figura alata, che appare nel bestiario pisaniano è una scultura, *l'angelo dell'Apocalisse*, il cui corpo, appeso al muro, è quello freddo, argenteo, quasi metallico, di una donna-manichino senza arti [Fig. 4]. La mutilazione degli arti superiori ha provocato delle ferite sanguinanti. Nello spazio in cui dovrebbero innestarsi gli arti spiccano le ali, staccate anch'esse dal corpo. Guardando al sangue anche sulle giunture dei due organi

pennuti, le ferite sulle parti mutilate del corpo potrebbero essere state provocate anche da un distacco violento; nonostante la loro apparenza non vitale e inorganica, le ali perdono sangue, anche se il sangue si presenta come una materia di un rosso troppo acceso, che manifesta la sua essenza fredda ed esanime, sgorgante dal corpo privo di vita di un automa. Il sesso del manichino non è visibile perché coperto da un mazzo di rose appeso a testa in giù, con petali di un colore livido e foglie verdi, ma, considerata la presenza dei seni, sembrerebbe trattarsi di una figura femminile. L'immagine è quasi barocca, pesante, enfatica, altisonante e grottesca allo stesso tempo, e si impernia sul soggetto centrale che, come spesso avviene per molti delle visioni ossessivo-simboliche che si configurano negli spazi della mente di Vettor, è una donna-manichino, centro motrice di questa bizzarra visione baroccheggianti, vergine enigmatica o madre mortifera, generatrice di una macchina celibe a funzionamento simbolico (Deleuze, Guattari, 2002, 38).

I dispositivi messi in funzione nel *theatrum* di Pisani si pongono sulla stessa scia delle "macchine desideranti" o "fuor di metafora" (Deleuze, Guattari 2002, 38). il cui meccanismo è sempre parziale. L'arte è quindi come una macchina che funziona su un doppio binario quindi, su una possibilità di scelta almeno duplice, corrispondente sempre a un polo e al suo opposto, che non si compie. Le "macchine celibi" di Duchamp erano improduttive poiché sempre desideranti di un'altra macchina, così come i *media* e l'apparecchiatura performativa di Pisani scorre su un doppio

binario, è sempre desiderante e schizofrenica (Deleuze, Guattari 2002, 20).

L'*universum* di Vettor è popolato di figure ricorrenti che abitano visioni catastrofiche e dimore enigmatiche, androgini, decostruiti e ricostruiti, come in uno spiazzante gioco di specchi, in provetta, nel teatro da tavolo dell'artista (Cherubini 2020, 151). Un complesso sistema mutante da leggere come un ipertesto dove le nevrosi e i disturbi ossessivi individuali si ampliano in visioni mitiche e universali.

La figura dell'angelo, tradizionalmente collegata all'idea di comunicazione tra realtà distanti, tra alto e basso, tra umano e divino, tra interno ed esterno, è punto di accordo e di accesso tra mondi estremi. Il ruolo di intercessione dell'angelo si ricollega anche a un discorso di tipo psicanalitico, la figura si pone sulla soglia tra conscio e inconscio e rimanda a tutta quella concatenazione di fenomeni che avvengono a livello della psiche umana, come visioni, sogni, prodigi, incubi, fantasie, esplicabili sia come incursioni della dimensione inconscia nella vita quotidiana sia, appunto, come più probabili luoghi deputati alle apparizioni angeliche.

È presente un ampio sostrato di tropi cui l'artista attinge per dare vita all'immagine del suo angelo personale. L'operazione con cui Vettor fa dialogare ascendenze ancestrali, componenti filosofiche più contemporanee e riferimenti storico-artistici sembra modellarsi sull'agile azione di transizione e mediazione proprie alla figura dell'angelo.

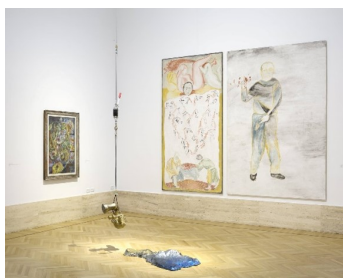
L'angelo è mediatore, attraversa i confini per comunicare con il mondo umano, l'evento del suo passaggio è prodigioso e sfuggente, nella sua imprevedibilità, distacca per un attimo l'esistenza umana dalle logiche causali del possibile e del necessario, portandola a scorgere il necessario e il possibile anche nell'impossibile, nell'inafferrabile e nello sfuggente (Rosa 1992, 12).

Il volo orizzontale di Hermes



5 | *Lo scorrevole*, 1972, Foto di Elisabetta Catalano, Archivio Elisabetta Catalano.

Il ruolo di intercessione tra mondi è, anche nel caso della figura di Hermes, preponderante. Nella mitologia greca le divinità erano le uniche a poter essere fornite di ali. L'uomo è inscindibilmente costretto alla terra. Nel mito di Icaro, quando questo aveva provato a elevarsi in cielo, fissandosi a degli innesti di ali, costruite per mezzo di piume d'uccello e cera dal padre architetto Dedalo, aveva peccato di *hybris* ed era stato punito con la morte.



6a | Vettor Pisani, *Hermes capovolto sull'isola di Capri*, 1975, Roma, Galleria Nazionale.

Il tema del volo, fulcro di molti lavori di Pisani, viene declinato nell'universo alchemico pisaniano in varie figurazioni e assume una pregnanza semantica tutta nuova, imperniata sull'idea di mobilità orizzontale, scorrevole, di passaggio tra stati differenti e sulla condizione interstiziale della soglia.



6b | Vettor Pisani, dettaglio di *Hermes capovolto sull'isola di Capri*, 1975, Roma, Galleria Nazionale.

Lo Scorrevole [Fig. 5], opera riproposta e riproformata da Pisani in diverse occasioni, a partire dalla sua prima apparizione nella mostra personale "1965-1970. Studi su Marcel Duchamp. Incesto e cannibalismo" nel 1970 al Castello Svevo di Bari (Viola 2016, 125). Il movimento è bloccato nell'oscillazione binaria tra poli opposti, maschile-femminile, *eros-thanatos*, nell'impossibilità dell'esserci-nel-mondo se non in una condizione ontologica di sintesi tra contrari. Lo scorrevole si ripresenta quindi come macchina celibe, incompiuta e desiderante quella *coniunctio* originaria propria della figura mitica dell'androgino (Viola 2016, 126).



7 | *Mercurio*, 1998, alluminio a fusione verniciato, 54 x 54 x 30 cm, RAM radioartemobile, Roma, foto M. Di Paolo.

Il tema del volo è strettamente interrelato anche a un altro tema caro a Pisani, quello del labirinto, luogo dentro dal quale, rinchiusi, tentarono di scappare Dedalo e Icaro per mezzo di un congegno di piume d'ali e cera.

Nella mitologia greca il messaggero, mediatore tra mondo divino e mondo terreno, per antonomasia è Hermes. La funzione di mediazione tra mondi torna nell'angelo di Vettor, ponte di contatto tra il *logos* e gli dèi, come era Hermes, definito da Giorgio Verzotti, in riferimento all'*opus* di Pisani: "[...] dio dialettico che ci consente di vivere consentendo l'oscillazione e perciò la trasformazione di tutte le forme, visibili e invisibili" (Verzotti 1998, 42).



8 | *Edipo e la Sfinge*, 1980, emulsione su tela, 118x172 cm.

In Vettor la figura di Hermes viene capovolta e appesa a un gancio di una macchina oscillante, agente secondo un meccanismo di funzionamento orizzontale [Fig. 6a e b]. È il metodo che Pisani eredita da Duchamp, che disorienta le figure con l'aiuto di dispositivi meccanici (Menna 1970, 58). Si crea in tale modo uno stato di spiazamento percettivo, di alienazione

giocata tra la dimensione sacrale e la condizione sacrificale della figura del dio. L'entità del sacro viene invertita, attraverso un'operazione di trasgressione e sbilanciamento, montata a penzoloni da una macchina-scultura del sacrificio, che si riduce agli elementi strutturali del gancio e della fune di sostegno in ferro. L'ideale pienezza, sacralità e inviolabilità del dio messaggero viene annientata e si presenta sottoforma di senso di vertigine, sospensione nel vuoto, volo negato. Pisani riprende il calco del capo della figura classica di Hermes, rappresentata con le ali direttamente innestate sulla testa, ma la priva della capacità di volare libera,

impiccandola al contrario. Il volo verticale, verso una dimensione più alta, divina, interdetto dal dispositivo che pende dal soffitto. La testa pende su un asse verticale, ma il dispositivo da cui discende ha funzionamento simbolico orizzontale, nel senso pisaniano di oscillante tra gli estremi poli di *eros* e *thanatos*. Il baratro è lì, catastroficamente presente, lo sguardo preveggenze di Hermes è costretto sulla vertigine del vuoto, sull'umiliazione, sulla frammentarietà del reale. L'armoniosa giustezza e la bellezza sacrale della testa di Hermes, dal calco di una statua classica, pendono a pochi centimetri dal pavimento. Il sacro, l'*eros* che pende da macchine sacrificali, il *thanatos*.

Eppure, la superiorità di Hermes e, se considerato come *alter ego* dell'artista, di Vettor sta proprio nella presa di coscienza dell'orrore della realtà, nella previsione e nella raffigurazione meravigliata della catastrofe del mondo.

L'androgino ermetico pisaniano è caotico, molteplice e indifferenziato, e sviluppa la sua epopea storica nel processo dialettico della figura di Hermes, Ermete Trismegisto, ovvero il Mercurio tre volte grande (Viola 2016, 127). Il nome di Hermes nella cosmologia pisaniana si intreccia nella trama di una fitta storia topologica, fatta di miti e figure che ritornano, la cui dialettica è da rileggere alla luce del ciclo alchemico, di cui è specchio l'interno dell'*opus magnum* pisaniano (Viola 2016, 127).

Hermes è sia "psicopompo", cioè ricopre la funzione di accompagnare le anime nel viaggio dopo la morte, che "oniropompo", cioè ha il ruolo di indurre i sogni negli uomini (Kerényi [1951-1958] 1963, 160; Cherubini 1998, 50). Nella figura dell'angelo-Hermes si ibridano il ruolo di mediatore-messaggero, emblema dell'intercessione tra mondi opposti, e quello di conduttore di sogni nei viventi addormentati. In entrambi i ruoli torna l'idea di conciliazione tra estremità polari, tra umano e divino, tra mondo reale e mondo onirico, tra stato conscio e inconscio.

Hermes è anche simbolo dell'impuro, contiene al suo interno sé stesso e un altro, rappresenta l'oscillazione tra *logos*, ragione, e pratica della sua trasmissione, prassi artistica triviale, incestuosa e celibe, è tautologia interna all'arte stessa, divisa tra linguaggio e forma (Bonito Oliva 1998).

Nella scultura *Mercurio* [Fig. 7] il calco della statua del dio in alluminio viene verniciato di blu, un blu Klein, che l'artista utilizza per far intraprendere virate simboliche ai suoi lavori. Il blu è legato alla spiritualità ed è il colore dell'aria (D'Avossa 1990, 122). L'organo dell'ala si presenta, invece, sotto un'apparenza fenomenologica a sé stante, un innesto protesico, quasi come un'ascia che si configge sulla parte destra del capo divino, viene colorato di un fucsia acceso, che sfuma diradandosi nel blu man mano che ci si avvicina alla testa. La testa di Mercurio è montata su di un piedistallo che è quasi un patibolo, una ghigliottina.

Pisani colleziona, assembla, crea collegamenti sulla base di affinità alchemiche, lasciando ai colori il compito di suggerire, in silenzio, nuovi spazi di semiosi. Il repertorio figurativo di oggetti, di materiali e di innesti assemblati, rimandano in parte all'estetica del recupero New dada; l'ironia sottesa, suggerita anche dalle campiture di colori, rinvia, invece, a un atteggiamento dadaista e a un'estetica postmoderna. Il recupero del mito e del passato non sono evocazioni passatiste, ma costruiscono un sipario simbolico che convalida, fissa ed emblemizza l'*opus magnum* di Pisani. Il teatro pisaniano costruisce uno spazio scenico solo apparentemente *nonsense*, che sorregge la storica impalcatura paradossale dei simboli, che vengono prelevati da un passato mitico e ri-montati su nuovi dispositivi, macchine desideranti che, per far fronte all'instabilità del presente, aprono a territori di verifica per ricostituire l'originaria condizione necessaria alla costruzione di una salvezza futura.

Le ali della Sfinge

L'altra figura alata a comparire nel bestiario pisaniano è quella della Sfinge. Essere alato per antonomasia la cui storia iconografica si intreccia inevitabilmente a quella delle figure pennute, e pertanto, anche agli angeli. La figura della Sfinge, nella maggior parte dei casi, oltre a essere riferibile a un'identità ibrida umano-animale, è stata configurata come essere di natura androgina, anche nella resa morfologica del corpo, in cui l'identità maschile si mescola a quella femminile.

Le sfingi che Pisani cita nei suoi lavori vanno da Moreau a Khnopff e vengono riprese come *topoi* culturali, emblemi del dialogo io-altro, in cui l'Altro è anche l'Es inconscio, e ripresentate come simboli dell'attività

creatrice dell'artista-demiurgo e dell'uomo, che si tiene alle ultime rovine della storia per sopravvivere (Verzotti 1998, 32) [Fig. 8].

Nella storia dell'arte tra il XIX e il XX secolo, ad esempio in Ingres, Moreau, Redon, Rops, Munch, Von Stuck e Khnopff, la Sfinge assume sembianze femminili, tanto che, nella tradizione iconografica a cavallo di questi due secoli, avviene una quasi completa identificazione tra Sfinge e identità femminile, principalmente per quanto riguarda gli aspetti di forza, potenza, mistero e bellezza (Goth Regier 2005, 14). La Sfinge è portavoce di un enigma sapienziale, proveniente da un mondo altro, la cui risoluzione è questione vitale per l'uomo.

La Sfinge domina dall'alto, una volta sconfitta precipiterà nell'acqua. Edipo è l'eroe risolutore, vive l'attimo raggelato dell'aletheia, la sconfitta del tempo mortale, la sfida umana decorata dall'*hybris* divina (Pisani M. 1980, 69).

La tensione tra linguaggio e mondo, tra parole e cose, resta crittografata nel *rebus* alchemico dell'opera di Pisani. L'unico modo per leggere l'enigma è la sua decrittazione, che si manifesta in un tentativo di *hybris*; una volta che l'enigma viene svelato, agli uomini non resta che l'abisso e alla Sfinge l'impossibilità di spiccare il volo.

Nell'*Edipo e la Sfinge* di Vettor *Le caresses* di Khnopff e *L'isola dei morti* di Böcklin confluiscono e vengono sovrapposte sulla scena del teatro da tavolo pisaniano (Cherubini 2020, 147). L'incontro tra immagini prelevate da altri artisti e rimesse in scena riverbera in Pisani come volontà di ristabilire legami tra entità preesistenti, tra mondi opposti (Pisani M. 1980, 67).

Il mito di Edipo e la Sfinge viene rivisitato, la scena tra un giovane e una donna-leopardo viene rimontata sullo sfondo dell'isola di Böcklin, una *nekyia* tra alberi, caverne e dimore nascoste, simboli del *regressus in uterum* (Cherubini 2020, 147; Pisani M. 1980, 69).

I cipressi interrotti nel quadro di Khnopff proseguono in quelli di Böcklin. Uno dei cipressi assume la configurazione di un'ala, ed è in questo preciso punto che Edipo viene assimilato, sottoposto a una metamorfosi, ad

Hermes, dio che per la sua analogia con il nome di Ermete Trismegisto, è simbolo iniziatico delle trasmutazioni alchemiche (Cherubini 2020, 147).

Edipo rappresenta la figura dell'iniziato, che guarda al calco dell'isola di Ischia, cosparsa di una polvere Blu Klein. Una risalita dagli inferi, dall'isola dei morti all'isola dell'origine, Ischia; il ciclo dell'eterno ritorno termina nell'isola che, nella finzione autobiografica costruita da Vettor stesso, è descritto come suo luogo di nascita e luogo di origine della sua famiglia (Cherubini 2020, 147).

Pisani connota Edipo quindi come Hermes psicopompo, fino a intitolare un suo scritto *Edipo psicopompo*. Hermes è figura che dialoga con il tema dell'eros, dell'incesto, della morte e del sogno, tutti temi che si ricollegano ad una dimensione atavica, di aspirato ricongiungimento performato dall'artista nel suo *theatrum* (Cherubini 2020, 155).

Affiora con evidenza l'androgenia, una zampa della Sfinge sembra appartenere alla spalla dell'efebico Edipo (Pisani 1980, 69).

Dai due poli contrari, rappresentanti provenienti da mondi opposti, dal dialogo tra Edipo e la Sfinge riverbera di nuovo una condizione di androgenia, in cui l'altro antitetico viene riassorbito nello stesso (Cherubini 2020, 162).

Riferimenti bibliografici

Bonito Oliva 1978

A. Bonito Oliva, *Passo dello strabismo. Sulle arti*, Milano 1978.

Bonito Oliva 1998

A. Bonito Oliva (a cura di), *Disidentico. Maschile femminile e oltre*, catalogo della mostra, Roma 1998.

Calvesi 1978

M. Calvesi, *Fine dell'alchimia*, in Id., *Avanguardia di massa*, Milano, 1978.

Capasso 2005

A. Capasso, *Nostalgia. Volo di ritorno*, Napoli 2005.

Cherubini 1998

L. Cherubini, *Dimora Radiosa*, in G. Setari (a cura di), *Vettor Pisani: Virginia art Theatrum (Museo della Catastrofe)*, Milano 1998.

Cherubini 2020

L. Cherubini, *Vettor Pisani. Anticronologia*, in Id., *Controcorrente. I grandi solitari dell'arte italiana: Alighiero Boetti, Gino De Dominicis, Luciano Fabro, Fabio Mauri, Vettor Pisani, Marisa Merz*, Milano 2020, inserire pagine.

D'Avossa 1990

A. D'Avossa, *Vettor Pisani e il segreto della Grande Opera*, in *Vettor Pisani. El pequeño Teatro de la Virgen*, Valencia 1990.

Dalla Chiesa 2009

G. Dalla Chiesa, *Introduzione. Password: codice di accesso alla navigazione*, in M. Pisani (a cura di), *Il lettore capovolto. Scritti critici su Vettor Pisani 1973-2009*, Roma 2011.

De Bellis 2016

V. De Bellis, *R.C. Theatrum: l'utopia "permeabile" di Vettor Pisani*, in *Vettor Pisani. Eroica/antieroaica*, catalogo della mostra (Madre Napoli, 21 dicembre 2013-24 marzo 2014), a cura di L. Cherubini, A. Viliani, E. Viola, Napoli 2016.

Deleuze, Guattari 2002 [1975]

G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Edipo: capitalismo e schizofrenia*, introduzione di A. Fontana, Torino 2002.

Kerényi [1951-1958] 1963

K. Kerényi, *Gli dei e gli eroi della Grecia*, Milano 1963.

Menna 1970

F. Menna, *In memoria del giovane artista tragicamente scomparso. A Vettor Pisani il Premio "Pino Pascali" per il 1970, "Il Mattino", 2 agosto 1970*, in F. Menna, *Cronache dagli anni Settanta. Arte e critica d'arte 1970-1980*, a cura di A. Tolve e S. Zuliani, introduzione di A. Trimarco, Macerata 2017.

Pisani 1977

M. Pisani, *La grande opera*, in M. Pisani, *Il lettore capovolto. Scritti critici su Vettor Pisani 1973-2009*, Roma 2011.

Pisani 1980

M. Pisani, *R. C. Theatrum. Teatro di artisti e animali*, in Id., *Il lettore capovolto. Scritti critici su Vettor Pisani 1973-2009*, Roma 2011.

Pisani 1986

M. Pisani, *L'arte dal cuore di vetro*, in Id., *Il lettore capovolto. Scritti critici su Vettor Pisani 1973-2009*, Roma 2011.

Pisani 1998

M. Pisani, *Alcune considerazioni sul concetto di Catastrofe nel lavoro di Vettor Pisani*, in G. Setari (a cura di), *Vettor Pisani: Virginia art Theatrum (Museo della Catastrofe)*, Milano 1998.

Pisani 2003

M. Pisani, *L'opera di Vettor Pisani tra profezia e clonazione*, in *Living theatre: labirinti dell'immaginario*, catalogo della mostra (Castel Sant'Elmo, 3 Luglio-Settembre 2003), a cura di L. Mango, G. Morra, Napoli 2003.

Pisani 2004

M. Pisani, *Dialogo tra Mimma e Vettor Pisani (2004)*, in Id., *Il lettore capovolto. Scritti critici su Vettor Pisani 1973-2009*, Roma 2011.

Pisani 2011

M. Pisani, *Il lettore capovolto. Scritti critici su Vettor Pisani 1973-2009*, Roma 2011.

Regier 2005

W.G. Regier, *Book of the Sphinx*, Stroud 2005.

Rosa 1992

F. Rosa (a cura di), *L'angelo dell'immaginazione*, Atti del seminario (Trento, Dipartimento di scienze filologiche e storiche, 21 marzo-25 aprile 1991), Trento 1992.

Verzotti 1998

G. Verzotti, *Vettor Pisani a Serre di Rapolano*, in G. Setari (a cura di), *Vettor Pisani: Virginia art Theatrum (Museo della Catastrofe)*, Milano 1998.

Verzotti 2016

G. Verzotti, *Vettor Pisani. L'altro dentro di sé. L'Appropriazionismo...a Tebe*, in *Vettor Pisani. Eroica/antieroaica*, catalogo della mostra (Madre Napoli, 21 dicembre 2013-24 marzo 2014), a cura di L. Cherubini, A. Viliani, E. Viola, Napoli 2016.

Viola 2016

E. Viola, *Theatrum Mundi. Performance, re-enactment e re-performance come matrici generative dell'opus magnum di Vettor Pisani*, in *Vettor Pisani. Eroica/antieroaica*, catalogo della mostra (Madre Napoli, 21 dicembre 2013-24 marzo 2014), a cura di L. Cherubini, A. Viliani, E. Viola, Napoli 2016.

English abstract

This article investigates the presence of angels and other feathered figures in the bestiary systematized by Vettor Pisani in the “grande opera”, his life-long work of art. In Vettor’s work the angel, in his capacity as a mediator between the human and the divine spheres, is linked to the divine mythological figure of Hermes, of Icarus and of the Sphinx, and represented in an androgynous dimension with strong alchemical references. The angel is also represented as a hybrid sculpture mounted on machines with a particular symbolic functioning.

keywords | Vettor Pisani; “Angelo dell’Occidente”; Angels; Hybrid; Androgynous; Hermes; Sphinx; winged figures.

Icaro, l'ascesa, la caduta

The Suffering of Light di Alex Webb

Ilaria Grippa

[...] Puer Icarus una
stabat et, ignarus sua se tractare pericla,
ore renidenti modo, quas vaga moverat aura,
captabat plumas, flavam modo pollice ceram
mollibat lusuque suo mirabile patris
impediebat opus. Postquam manus ultima coepto
inposita est, geminas opifex libravit in alas
ipse suum corpus motaque pendit in aura;
instruit et natum 'medio' que 'ut limite curras,
Icare,' ait 'moneo, ne, si demissior ibis,
unda gravet pennas, si celsior, ignis adurat:
inter utrumque vola. nec te spectare Booten
aut Helicen iubeo strictumque Orionis ensem:
me duce carpe viam!' pariter praecepta volandi
trahit et ignotas umeris accommodat alas.
inter opus monitusque genae maduere seniles,
et patriae tremuere manus; dedit oscula nato
non iterum repetenda suo pennisque levatus
ante volat comitique timet, velut ales, ab alto
quae teneram prolem produxit in aera nido,
hortaturque sequi damnosasque erudit artes
et movet ipse suas et nati respicit alas.
Ovidio, *Metamorfosi* VIII, 183-235.

In chiusura di un anno – questo 2022 – attraversato da conflitti e dall'angoscia del limite e del confine, cade opportuno un tentativo di riflessione, un affondo che prende lo spunto da due immagini: il celebre episodio di Dedalo e di Icaro, nella versione ovidiana, e una iconica

fotografia di Alex Webb. Catturiamo nelle due immagini il momento della sospensione tra cielo e terra, il lunghissimo istante di tregua tra lo slancio e la caduta.

Icaro, un corpo celeste

Sia nelle *Metamorfosi* di Ovidio (*Metamorfosi* VIII, 183-235) sia nell'*Eneide* (VI, 6.9-41), l'episodio di Dedalo e Icaro può essere letto come il rapporto tra le due *facies* dell'uomo – il *puer* e il *senex* – sulla linea di prossimità tra l'impulso alla vita e la possibilità di sconfitta e di caduta.

Secondo James Hillman, il *puer* e il *senex* sono due *facies* che non devono essere considerate come due figure archetipiche scisse ma sono destinate a crescere insieme, a entrare in dialogo e compensarsi. Hillman suggerisce un'immagine doppia, che vede nel *puer* la brama e la voglia della novità, il desiderio di crescere, di elevarsi e liberarsi in alto, disfarsi dell'altro, e nel *senex*, la vecchiaia, il peso, la gravità. Così Hillman definisce l'impulso del *puer* di "debolezza e impotenza propri degli inizi di qualsiasi impresa", come "la tendenza di Icaro-Ganimede al volo e alla caduta":

Per forza il Puer è debole sulla terra, perché il Puer non appartiene alla terra. La sua direzione è verticale [...]. A causa di questo accesso *diretto*, verticale allo spirito, di questa immediatezza dove visione della meta da raggiungere e meta stessa sono una cosa sola, la velocità, la fretta – perfino la scorciatoia – sono indispensabili (Hillman 1999, 98),

Pertanto, secondo Hillman la presenza ponderata e positiva del *senex* è importante poiché in alcune circostanze incertezza e rischio, fallimento e caduta sono necessarie e funzionali alla crescita e alla presa di coscienza del *puer*.

La figura di Icaro che non è stata oggetto di catasterizzazione in età antica ha conosciuto però una nuova vita celeste in tempi recenti: nel 1949 fu scoperto un piccolo pianeta che nella lista degli asteroidi è stato contraddistinto con il numero 1566 ed è stato chiamato 'Icaro' perché la sua orbita è allungata e si muove eccentricamente tra Marte e Mercurio, ma la sua caratteristica è di essere il corpo che più si avvicina al Sole –

vicinissimo, a poco meno di 30 km dalla stella intorno a cui ruota il nostro sistema solare (fonte ANSA e voce nel Dizionario Treccani).

Sfida, Icaro, l'idea di confine e lo slancio del *puer*. Due fotogrammi



- 1 | Lord Frederic Leighton, *Dedalo e Icaro*, olio su tela, collezione privata, 1869.
- 2 | Alex Webb, *The Suffering of Light*, Mexico 1979 (dettaglio) (© Alex Webb/Magnum Photos).

L'accostamento che qui propongo è tra la rappresentazione del volo di Icaro di Lord Friedrich Leighton, pittore e scultore britannico della seconda metà del XIX secolo, e una delle immagini più celebri della serie *The Suffering of Light* di Alex Webb 1979. Le due opere si lasciano leggere come due momenti, due fotogrammi della stessa storia. Nel primo – il quadro ottocentesco – vediamo la preparazione all'ascesa: Dedalo è intento a preparare e ad allestire l'imbragatura: il figlio ha il viso alzato, il corpo nella posa della nudità eroica, il braccio destro in alto per agevolare il lavoro del padre ma anche teso a indicare la sfida, il salto nell'ignoto. Nel secondo – la foto, di un secolo più recente – è fissato il momento che segue alla caduta: il giovane alza entrambe le braccia ma è la sigla della sua fine rovinosa; anche qui un uomo mette le mani sul suo corpo, ma con tutt'altro fine rispetto alla tragica cura del padre Dedalo. Si tratta infatti dell'immagine di un gruppo di fuggitivi messicani arrestati sulla frontiera tra Stati Uniti e Messico nella città di San Ysidro; sullo sfondo un elicottero evidentemente in perlustrazione, a caccia di transfughi, mentre due di loro in lontananza sembra che siano stati già perquisiti e invitati a seguire le forze dell'ordine.

Il dettaglio sicuramente più interessante si pone su uno dei tre quarti a destra dell'immagine: le dita dell'uomo messicano sembra che tocchino,

sfiorano, l'estremità posteriore dell'elicottero ancora in cielo. Un gesto casuale, ma carico di energia, resta sospeso tra molte domande. Cosa avviene dopo? Qual è il loro destino?

The Suffering of Light. Storia di una fotografia



3 | Alex Webb, *The Suffering of Light. Mexicans arrested while trying to cross the border to United States*, San Ysidro, California, USA, 1979 (© Alex Webb/Magnum Photos).

Negli anni Settanta Alex Webb si trovava in California, più precisamente a sud di San Diego, e lavorava a un progetto "lungo il confine" (Calabresi 2013, 13) tra il Messico e gli Stati Uniti. La zona in cui si concentrava il suo lavoro era San Ysidro, luogo strategico che divide la città di San Diego in California, quindi USA, da Tijuana l'estremo limite della California, già Messico. Oggi la strada che si estende lungo questo confine è un'autostrada a dieci corsie interrotta improvvisamente da un posto di blocco che apre un varco nel grosso muro che segna architettonicamente la frontiera. In quel periodo entrare in Messico non era complicato: attraversare il confine risultava facile perché si trattava di scavalcare cancelli costituiti di listelli in legno – una facilità che permetteva di dimenticare momentaneamente che si trattava dell'attraversamento di una frontiera internazionale. Ancora oggi, San Ysidro rappresenta uno degli snodi più frequentati e attraversati al mondo.

La linea di frontiera tra gli Stati Uniti e il Messico storicamente risale al trattato di Guadalupe-Hidalgo, firmato nel 1848 alla fine della guerra messico-americana. Il trattato oltre a sancire la cessione del Messico di circa la metà del proprio territorio agli Stati Uniti, che comprendevano gli Stati di California, Arizona, Nuovo Messico, Nevada, Texas, Utah e alcuni territori del Colorado, divenne il primo strumento di cui si dotarono gli USA per riorganizzare e controllare la colonizzazione del nuovo sudovest, definendo un confine con la necessità di arginare e tenere al di fuori la popolazione messicana (Bernardi 2011, 39). Questo improvviso cambiamento causò ingenti tensioni politico-sociali che scoppiarono sotto la nuova giurisdizione statunitense. Pertanto, tutta l'area di frontiera fino al 1924, anno in cui fu istituita la polizia di frontiera, era più 'libera' priva di un muro che delimitava il confine netto tra uno Stato e l'altro. La costruzione della prima barriera architettonica che separava gli Stati Uniti e il Messico avvenne nel 1990 durante il mandato di George H. W. Bush e si concluse nel 1993. La costruzione di questa barriera comprendeva anche la divisione di San Diego de Tijuana.

Oggi il confine è blindato, ci sono i muri, le telecamere, le pattuglie con i visori notturni a raggi infrarossi, la violenza, [...] ma soprattutto c'è molta paura. Oggi non ci sono più i fiori (Calabresi 2013, 116).

Lo studio di Claudia Bernardi, *I corpi messicani e la Grande Depressione*, si concentra sulla rappresentazione biopolitica dei messicani al confine con gli Stati Uniti dall'inizio del Novecento fino alla Grande Depressione, e su come l'evoluzione in questo arco temporale abbia influenzato la ridefinizione di confine (Bernardi 2011, in particolare le pagine 35-53). Nella lettura biopolitica proposta da Bernardi, la linea di confine tra Stati Uniti e Messico è una linea immaginaria, uno spazio complesso, attraversato da tensioni accumulate nel tempo e da divisioni:

All'alba della Grande Depressione, la rappresentazione del corpo messicano assunse quei tratti che lo segnarono profondamente e in modo indelebile. Anzi, si potrebbe dire che proprio in questo periodo, con il nesso crisi-deportazione, iniziarono a definirsi i contorni di una nuova figura, quella del migrante contemporaneo. I messicani vennero codificati come "uccelli di passaggio", una definizione paradigmatica della mobilità (Bernardi 2011, 49).



4 | Il fotografo Alex Webb sul traghetto al tramonto vicino alle Princess Islands, Istanbul 2001 (© Alex Webb/Magnum Photos).

In un'intervista ad Alex Webb, il giornalista e scrittore Mario Calabresi restituisce il racconto nitido del giorno in cui il fotografo scattò l'immagine divenuta in seguito una delle sue fotografie più celebri:

Esistono momenti in cui il dio della fotografia decide di farti un regalo: è esattamente ciò che è successo quel pomeriggio. Alcune fotografie le devi pianificare e ci devi lavorare a lungo. Questa è semplicemente venuta (Alex Webb, in Calabresi 2013, 113).

The Suffering of Light è una delle serie fotografiche più note dell'autore. Nonostante la drammaticità della situazione, la foto dei messicani catturati sul confine regala una sensazione di armonia, quasi rassicurante. Tutto è sospeso, avvolto in un'atmosfera surreale. Webb descrive e commenta così questa immagine durante l'intervista rilasciata a Mario Calabresi nel bar dell'albergo di Portman Square:

Guarda le facce dei due messicani, sembra che ci sia rassegnazione, quasi che fosse un destino scritto, ma non c'è paura e poi c'è anche una specie di delicatezza nei movimenti degli agenti. E guarda la mano del ragazzo, sembra quasi sfiorare l'elicottero. Non sembra un arresto violento. È

un'immagine tipica di quegli anni, che oggi non esiste più (Alex Webb, in Calabresi 2013, 116).

The Border

Al centro del progetto *The Border* è la contraddittorietà del confine, quel terzo mondo tra gli Stati Uniti e il Messico, una lunga e sottile striscia di terra che, a partire dal 1848, aveva saputo coltivare le proprie tradizioni. Ma per comprendere l'importanza e l'attrazione di Webb per il confine e, insieme per il colore, è necessario fare un salto indietro, dieci anni prima della serie fotografica sul limen messicano.

Inizialmente Webb si era concentrato sull'utilizzo del bianco e nero ma, insoddisfatto della resa stilistica, che lo aveva portato ai limiti dell'alienante, si decide per una svolta che sarà determinante. Lo spunto gli viene dalla lettura di un romanzo, *The Comedians* di Graham Greene, pubblicato nel 1967, costruito con una cadenza quasi cinematografica, che riproduce in modo affascinante l'atmosfera esotica dei Caraibi e i misteri tropicali di Haiti. Protagonisti del romanzo sono tre personaggi europei calati in una città umida e marcescente ma totalmente sospesa in una dimensione surreale. Il romanzo di Greene costituisce per Webb il motore e il punto di partenza per una svolta che è insieme biografica e stilistica: un viaggio ad Haiti è cruciale nella sua carriera di fotografo e nella sua vita personale, in quanto Haiti rappresenta uno spazio per la sperimentazione, ma anche una sorta di quinta teatrale dove la vita è trasmessa in modo forte e immediato (Calabresi 2013, 120).

L'impasto tra i temi del limite, del confine e il colore costituisce il suo nuovo repertorio concettuale e formale; in particolare il colore agisce da filtro che gli consente di osservare i cambiamenti e i limiti dei confini interni ed esterni, interiori ed esteriori. Con questo bagaglio fa ritorno dieci anni più tardi sul confine messicano con il progetto *The Border, The Suffering of Light*, del 1979.

La "passione della luce" (e quindi del colore che è essenzialmente gamma di differenti rifrazioni di luce) segna lo stile di Alex Webb; parallelamente l'attrazione del limite e la curiosità del limite ricorrono ossessivamente anche in altre serie fotografiche: un esempio è il reportage nella città di Istanbul, città-confine patria di religioni, centro polare e energetico di

tradizioni antiche e moderne, sponda e città-limite tra continenti in cui si affacciano (sul versante occidentale) la cultura europea e (su quello orientale) la cultura asiatica. Ed è proprio sul confine che Alex Webb sperimenta e acquisisce il valore e la qualità del colore, una caratteristica che diviene, col tempo, uno dei tratti distintivi e più noti del suo stile fotografico.

“Nessuna tesi da dimostrare” (Calabresi 2013, 122) nei racconti di Webb che si fa guidare dalla postura dell’esploratore, dello scrutatore attento delle luci del mondo, sintonizzando curiosità e pazienza, e mantenendo intatta la capacità di lasciarsi stupire dalla casualità degli eventi.

Tornando al nostro Icaro contemporaneo: il migrante messicano illuminato nella sua caduta dallo scatto di Webb trasvola senza nessun Dedalo che gli procuri le ali; nella foto compaiono solo le ali meccaniche, la presenza scenografica ma non rassicurante dell’elicottero. Per leggere il senso dell’opera di Alex Webb possiamo farci accompagnare dalle parole di un altro artista impegnato a giocare sul confine tra arte e vita, tra luce e colore. Ha scritto recentemente Anselm Kiefer: “La vita, nella sua realtà precipita giorno dopo giorno, si trasforma non appena diventa arte” (Kiefer, 2020, 63).



5 | Alex Webb, *The Suffering of Light, Jumping. Boquillas (Border), Mexico 1979* (©Alex Webb/Magnum Photo).

Il confine e l'oscillazione tra arte e vita può essere colto nello scivolamento e questo è il mestiere del fotografo: Webb cattura quell'attimo, senza tener conto soltanto dei fenomeni oggettivi e delle tracce di vita, e così riesce ad agire in modo retroattivo rispetto alla realtà e a restituirci attraverso un'atmosfera luminosa un'istantanea assoluta di una tragedia contemporanea che riattiva l'immagine del mito.

Il 'quadro' che Alex Webb realizza sulla frontiera messicana, i colori del paesaggio, il modo in cui i soggetti sono stati ritratti, la postura che assumono, attuano un cortocircuito che rivela la forte carica di pathos sospesa tra il momento dell'ascesa e della caduta. È, questo, un Icaro precipitato per aver trasgredito una linea fittizia, un confine tracciato arbitrariamente sulla terra - non più per essersi superbamente avvicinato troppo al Sole con le sue ali posticce.

Riferimenti bibliografici

Bernardi 2011

C. Bernardi, *Biopolitica della deportazione. I corpi messicani e la Grande Depressione*, "Confluenze" Vol. 3, 2 (Bologna 2011), 35-53.

Calabresi 2013

M. Calabresi, *A occhi aperti*, Roma 2013.

Giglioli 2014

I. Giglioli, *Cultura della frontiera e frontiera della cultura. Tra Messico e Usa*, "Dialoghi Mediterranei" 6 (marzo), 2014.

Hillman 1999

J. Hillman, *Puer Aeternus*, trad. di A. Bottini, Milano 1999.

Kiefer 2020

A. Kiefer, *L'arte sopravvivrà alle sue rovine*, trad. di D. Borca, Milano 2020.

English abstract

This paper focuses on two images: the episode of Daedalus and Icarus in Ovid's *Metamorphoses* and a photograph from Alex Webb's series *The Suffering of Light* (1979). The two images both represent the suspension between heaven and earth, that is to say the moment between rising up and falling down.

keywords | Alex Webb; *The Suffering of Light*; Icarus and Daedalus.

*Le fotografie di Alex Webb provengono dalla pagina online della Magnum Photos, agenzia fondata agli inizi del 1947, Magnum tutela il lavoro dei fotografi abbracciando una vasta gamma di punti di vista individuali per esprimere una visione unica del mondo.

Ali di Massimo Scolari

A proposito di Aliante 1991

a cura di Anna Ghiraldini e Chiara Velicogna



Vista dal canale della Giudecca della sede dell'ex Cotonificio a Santa Marta dell'Università Iuav di Venezia con le "Ali" Massimo Scolari.

Presentazione

Ripubblichiamo in questo numero di Engramma la relazione di progetto elaborata da Massimo Scolari per la sua opera *Glider* realizzata nel 1991 per la Quinta Mostra Internazionale di Architettura di Venezia (8 settembre–6 ottobre 1991). Questo testo è stato inizialmente pubblicato assieme a *La parola alata. La scultura di Massimo Scolari all'Arsenale di Venezia* di Ennio Concina nei cataloghi delle due mostre "Massimo Scolari. Glider" alla Galleria d'arte Antonia Jannone Disegni di Architettura (Milano, 26 novembre–24 dicembre 1991) e alla Galleria del Barbacan (Treviso, 22 maggio–22 giugno 1992); la presentazione era stata inizialmente pubblicata su "La Nuova Venezia" del 2 Novembre 1991 (*Sulle ali di Massimo Scolari* 1991). I due contributi sono apparsi successivamente anche nel n. 11 di "Eidos" (1992), ultimo numero della rivista ideata e

diretta dallo stesso Scolari a partire dal 1987. Infine, la sola relazione di progetto è apparsa sul catalogo *Scolari*, a cura di Giovanni Marzari, della mostra “Massimo Scolari” al MAG Museo Alto Garda (Riva del Garda, 9 settembre–4 novembre 2007).

Le ali dell'*Aliante* sono un'immagine icastica nell'opera pittorica dell'architetto, ripresa da Daniele del Giudice nella sua introduzione al catalogo *Scolari*: al culmine della serie di ali dipinte c'è proprio l'"oggetto imponente, icona misteriosa" realizzata nel 1991 (Del Giudice 2007, 26). In occasione della Quinta Biennale di Architettura, di cui è direttore Francesco Dal Co, le ali vengono costruite e collocate in Campo della Tana, in prossimità delle Corderie dell'Arsenale, “introducendo nel quieto equilibrio empirico delle fabbriche intorno un segno forte e assertivo” (Concina 1992, 98). Le ali segnalano la rassegna “Venice Prize. Quarantatrè scuole d'architettura nel mondo”, iniziativa che, sulla spinta del corpo studentesco dello Iuav, raccoglie studenti di architettura provenienti da tutto il mondo (Carraro, Domenichini, 144). L'opera è uno dei pochi esempi in cui un oggetto immaginato e disegnato da Scolari supera la cornice della pittura per concretizzarsi in un'opera scultorea dalla forte valenza simbolica. Il profilo a tre gradini delle ali è ripreso dalla parete obliqua dell'*Arca* che l'architetto realizza per la XVII Triennale di Milano del 1986: in questo caso, mediante il raddoppio della linea obliqua nelle ali accoppiate, l'opera si sottrae alla gravità della materia per rimandare alla leggerezza del volo (Carraro, Domenichini 2016, 144-145).

Ciascuna ala è lunga 15,4 m e misura 5,2 m alla base e 1,7 m all'estremità, per una superficie totale di 204 m²; l'apertura alare è di 25 m; il peso della scultura, comprensivo del giunto in acciaio che le unisce, è di 10 705 kg. Contestualmente, si realizzò anche un modello in scala dell'opera, progettato da Scolari e realizzato da Venini in pasta di vetro nei colori giallo, rosso e arancio, come premio ai vincitori della Biennale dello stesso anno. Così si legge nella presentazione dell'opera:

Il ligneo volo mostra di toccare un muretto di laterizi rossi che accenna a un'arcata interrotta, dunque una rovina immaginata e trascritta in opera: la struttura e insieme le allusioni, le evocazioni ch'essa porta e offre allo sguardo “poggiano” perciò su di un rimando all'Antico, su di un richiamo

dichiarato alla storia (le ali si adagiano su di un testimone del Tempo). [...] Le ali che nell'immaginario mitico e poetico sono anche l'analogo di vele, appaiono definibili quali metaforica carpenteria aeronavale, progettualità simbolica e insieme figurazione di sapere atto ad andare oltre – lavorando di peso, di equilibrio e di vento – sospese proprio sulle acque che per un arco plurisecolare di tempo sono state il luogo conclusivo delle capacità produttive dello strumento fondamentale della grandezza di Venezia: l'Arsenale, il costruttore delle ali marine del Leone di San Marco (Concina 1992, 99).

La scultura è contemporaneamente una testimonianza del passato produttivo dell'Arsenale, luogo in cui si svolge la mostra di architettura, e una metafora del nuovo. Ennio Concina dà parole anche al contrasto tra la vivacità della *facies* produttiva di Venezia, attiva nel corso dei secoli nell'impresa del cantiere navale, e l'immobilità che caratterizza ora la città:

Alle ali progettate da Massimo Scolari è chiesto di parlare della Biennale d'Architettura. Assai più, pensano ai luoghi, e lo dicono. E così, il discorso delineato nella brezza della fine estate veneziana va inteso come uno, di singolare pressanza figurale, fra quelli che si son fatti e che si faranno ancora intorno a una parte già così vitale – e oggetto ora di così immota controversia – d'una città come Venezia, bella, dall'ardua ventura e forse davvero vizza nell'anima (Concina 1992, 98).

A conclusione della mostra Marino Folin, allora rettore dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, ottiene di poter avere la scultura in comodato d'uso e riesce nell'intento grazie al supporto di molte voci autorevoli – come quelle di Vittorio Gregotti e Giorgio Muratore – che ne raccomandano la conservazione (Carraro, Domenichini 2016, 146). *Aliante* è così rimontato e collocato nella sede luav dell'ex Cotonificio Olcese a Santa Marta, a siglare l'importante opera di restauro e ampliamento dell'edificio condotta da Gino Valle.

L'installazione di *Aliante*, sulla copertura piana dell'edificio prospiciente il canale della Giudecca, ha contribuito a cambiare i connotati della zona, imprimendo alla parte sud-occidentale del Sestiere Dorsoduro un segno importante, ben visibile e identificabile sia dalla prospettiva della Giudecca

sia dai molti mezzi che attraversano quotidianamente il canale. Così scriverà nel 2007 Kurt W. Forster,

Se questa artificiosa farfalla di una paleostorica tecnologia è in grado di stare in bilico su un tetto di Venezia, può certo anche fluttuare nei mille secoli colmati dal silenzio (Forster 2007, 43).

Nel tempo, le ali sono diventate uno dei simboli dell'Università luav e sono state adottate come logo di uno degli appuntamenti salienti sul piano internazionale dell'università veneziana, i workshop di architettura W.A.Ve.: di anno in anno le ali sono riprodotte in forma stilizzata, legata di volta in volta al tema annuale del workshop.

Le ali di Scolari sono state oggetto di varie pubblicazioni e hanno ricevuto diversi riconoscimenti in ambito italiano e internazionale: nella nota bibliografica in calce abbiamo raccolto le voci più significative, che possono costituire una buona base di partenza per futuri studi sull'opera.

Relazione di progetto

Massimo Scolari

Si potrebbe spiegare questa scultura come espressione di quella libertà che il volare suscita in ognuno di noi, come ricordo dei voli di carta tra i banchi di scuola o degli incanti di fronte alle vertiginose evoluzioni delle rondini e al veleggiare maestoso dei rapaci. E forse riusciremmo solo a velare l'evidenza rammentandoci gli aerei che ogni giorno solcano i cieli dipingendo la modernità con le bianche scie impastate al respiro delle nuvole, o i punti troppo luminosi dei satelliti che deformano le antiche prospettive della volta stellata. In realtà questo oggetto ha sorvolato per anni i miei paesaggi, attraversandone lentamente le rappresentazioni. Nella *Porta per città di mare* (Biennale, Venezia 1980) si librava tra nuvole sfilacciate sopra un'architettura che proteggeva una tranquilla insenatura. Dopo undici anni di immobili acrobazie quell'aliante si è posato qui, al limite dell'architettura costruita, ormai liberata dal rimpianto di una eroica utilità.

Nessuna altra cosa come il volo mi ha attratto in modo così silenzioso ed enigmatico e forse l'aliante ha imprigionato quella primordiale aspirazione alla leggerezza che la nostra libertà non ci ha potuto concedere. Possiamo cadere dal cielo, ma non innalzarci; possiamo galleggiare o immergerci, ma non possiamo librarci nell'aria come il più modesto dei volatili.

I voli di Icaro e di Simon Mago punteggiano la storia di questa aspirazione disumana, ne costeggiano le impossibilità tecniche fino a cadere nel riso degli dei. Ma possiamo però volare sopra la nostra corporeità con l'immaginazione. Altri hanno inventato le macchine che scivolano sulla gravità e indossano le ali, come fece Otto Lilienthal per la prima volta, cento anni fa, planando dalle colline berlinesi di Derwitz.

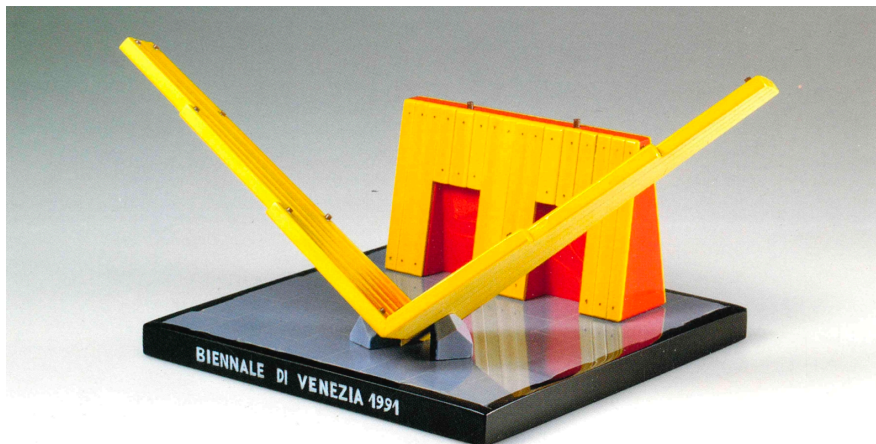
Questa scultura vuol solo comprendere tutte quelle impossibili costruzioni infrante; non vuole rappresentarle ma ricordarle, evaporate da ogni antropomorfismo e prive di rumorose rotazioni. Due elementi

architettonici identici sottratti all'architettura obliqua dell'*Arca* (Triennale, Milano 1986) sono qui stati ricongiunti senza mutare il loro significato individuale. Dal loro accostamento è scaturito questo arcaico veleggiatore posato davanti all'Arsenale della Serenissima, in questo luogo dedaleo per eccellenza dal cui ventre sciamava il potere di Venezia, "cité umide, sexe femelle de l'Europe" (Apollinaire).

In una grande mostra di architetti questa scultura inutile, non funzionale neppure a se stessa, trova nell'orgoglio della sua inutilità la ragione di esistere. E nel suo esibito fuori scala questa scultura mostra immediatamente una frattura tra quello che è e quello che vorrebbe essere in questo luogo.

Due idee si compenetrano e si incorporano senza scegliere se non l'incertezza. Una appartiene alla pesantezza della parete, alla costruzione dell'architettura; l'altra, nata dal semplice raddoppio simmetrico della prima, rinvia alla leggerezza aerea, al volo. L'assenza di una corposa giunzione tra le due ali è stato imposto dal principio compositivo della rinuncia, innanzitutto della rinuncia a ogni soluzione periferica: solo in virtù di questa limitazione gli effetti non eccedono le cause. L'immagine dell'aliante posato silenziosamente tra muraglie squarciate appare come una catastrofe intatta che redime l'incidente dietro le quinte del senso comune. Avrei voluto imprimerle un impalpabile sorriso e trattenere il tagliente enigma dell'artificio. Ma se nulla di tutto questo riuscirà a congiungersi con il reale, vorrei almeno lasciare il desiderio sospeso sui bellissimi versi di Melville:

Non vastità, non profusione,
ma la Forma — il Luogo;
non l'ostinato innovare,
ma il rispetto per l'Archetipo.



Massimo Scolari, scultura, edizione d'arte Venini, 1991.

Nota bibliografica

Carraro Domenichini 2016

M. Carraro, R. Domenichini, *Documentare l'architettura*, in F. Castellani, M. Carraro, E. Charans (a cura di), *Lo luav e la Biennale di Venezia. Figure, scenari, strumenti*, Padova 2016, 123-146.

Concina 1992

E. Concina, *La parola alata*, "Eidos" 11 (dicembre 1992), 98-105.

Forster 2007

K.W. Forster, *I voli dell'aliante*, in G. Marzari (a cura di), *Scolari*, Milano 2007, 241-248.

Irace 1991

F. Irace, *Una babele e un ballo per architetti*, "Il Sole 24 ore", "Domenica", 8 settembre 1991.

Massimo Scolari. Glider 1991

Massimo Scolari. Glider, catalogo della mostra (Milano, Galleria d'arte Antonia Jannone Disegni di Architettura), Milano 1991.

Massimo Scolari. Glider 1992

Massimo Scolari. Glider, catalogo della mostra (Treviso, Galleria del Barbacan), Treviso 1992.

Scolari 1991

M. Scolari, *L'ingresso alle Corderie dell'Arsenale*, in *Quinta Mostra Internazionale di Architettura*, catalogo della mostra, Venezia 1991, 40-45.

Scolari 2005

M. Scolari, *Il disegno obliquo. Una storia dell'antiprospezione*, Venezia 2005.

Scolari 2007

M. Scolari, *Ali. Biennale di Venezia 1991*, in G. Marzari (a cura di), *Scolari*, Milano 2007, 144-152.

Scolari 2012

M. Scolari, *Oblique Drawing. A History of Anti-Perspective*, Cambridge MA 2012.

Scolari, Marzari 2012

M. Scolari, G. Marzari (eds.), *Massimo Scolari. The Representation of Architecture*, Milano 2012.

Sulle ali di Massimo Scolari 1991

Sulle ali di Massimo Scolari, "Casabella" 585 (dicembre 1991), 40.

English abstract

The text we republish in this issue of Engramma concerns Massimo Scolari's *Glider* and its *Aliante*, exhibited in 1991 at the entrance of the Vth Biennale International Architecture Exhibition. Then, Scolari's Wings 'flew' to the roof of the building of the Università Luav in Santa Marta.

keywords | Massimo Scolari; Glider; Luav; Architecture Biennale.

Angeli e altri pennuti

Una lettura della mostra *Recycling Beauty* a cura di Salvatore Settis
(novembre 2022 / febbraio 2023, Milano, Fondazione Prada)

Filippo Perfetti

Sono appoggiate sopra a bancali, o sopra a cuscineti per attutire gli urti, come appena tolte dall'imballaggio. In questo modo sono allestite le opere della mostra *Recycling Beauty* ora in corso alla Fondazione Prada di Milano (Il catalogo, *Recycling Beauty*, è a cura degli stessi curatori della mostra, Milano 2022. Tutte le citazioni a seguire, di cui si indica il solo numero di pagina, provengono da saggi contenuti nel catalogo). Inaugurata il 17 novembre scorso e aperta fino al 27 febbraio 2023, per la curatela di Salvatore Settis e Anna Anguissola con Denise La Monica, è il terzo capitolo dedicato all'antico nel suo rapporto con l'oggi, dopo *Serial Classic* e *Portable Classic*, esposizioni ospitate nel 2015 nelle sedi milanese e veneziana della Fondazione Prada (sulla doppia mostra *Serial/Portable Classic* vedi la Galleria pubblicata in Engramma).

L'allestimento progettato dall'architetto Rem Koolhaas, ricicla parti utilizzate nelle precedenti mostre, innestandosi in questo modo nel senso stesso dell'esposizione. La mostra è infatti dedicata al riutilizzo nei secoli di opere di epoca romana o classica che sono state riprese, rimaneggiate o reimpiegate nel corso dei secoli prima di tutto per una loro qualità estetica: per l'appagamento che davano – e danno – al loro osservatore. A prescindere dal loro significato originale, a volte mai compreso o per nulla importante agli occhi di chi li ha reimpiegate, le opere in questione sono state oggetto delle più svariate variazioni e inversioni di significato: sul piano semantico non ci sono stati ostacoli al loro reimpiego, e di volta in volta sono state riusate perché utili, perché preziose, perché autorevoli, perché cariche del peso dell'antico, o in quanto semplicemente belle. Attraverso questo lasciapassare, estetico o funzionale, hanno percorso i secoli e i confini, a volte perdendo qualche parte e a volte guadagnando qualche aggiunta. Un ricco repertorio di questi casi è presentato nel

Podium della Fondazione Prada, allestito a magazzino del bello antico – fra frammenti di pavimenti musivi, anch’essi oggetto di recupero e reimpiego, che fungono, con la loro ornamentazione aniconica, da stazioni in cui riposare lo sguardo interrompendo il gioco di lettura e di interpretazione attorno agli itinerari e agli spostamenti di significato raccontati dalle didascalie delle altre opere. In loro, come scrive Settis, è forse la sintesi dell’esposizione e del paradosso che vuole proporre:

L’ordine estetico, giuridico ed economico dei marmi pregiati importati nella Roma imperiale per farne arredi di prestigio prevedeva la conservazione in perpetuo della loro forma e funzione originaria. Riducendoli in frantumi con cui comporre le decorazioni ‘cosmatesche’ si obliterava senza rimedio il contesto d’origine, ma si intensificava il senso di ogni tessera, la sua pertinenza a Roma. È questo forse il caso più estremo di un ricorrente paradosso del reimpiego: esso danneggia le opere d’arte antica e i loro contesti, eppure in qualche modo ne assicura la conservazione. [...]
Trasformazione e tradizione (alterare e preservare) sono le due facce della stessa medaglia: la convivenza con l’antichità (490-491).

Non c’è permanenza se non nella permutazione, la conservazione è tutt’altro che un’immobilizzazione, il mezzo con cui avviene per le opere d’arte è il riuso.

Angeli, cioè putti

Nella Cisterna, nella seconda parte dedicata alla mostra, è presente una sezione monografica che si concentra sulla riproduzione: affianco alla minuta e preziosissima *Tazza Farnese* – qui associata a un suo disegno del calligrafo Muhammad Khayyam, un raro esempio di opera nata da un modello occidentale nel contesto Quattrocentesco mediorientale – è la ricostruzione in scala 1:1 del Colosso di Costantino, con alcune parti autentiche e altre realizzate per l’occasione in stampa 3D.

In mostra è anche un’esposizione dei rilievi marmorei dei *Troni degli dèi*. Sono stati raccolti, e sono allestiti per la prima volta insieme, tutti i rilievi giunti a noi: frammenti del Trono di Cerere, del Trono di Ercole, del Trono di Giove, del Trono di Marte, del Trono di Bacco e del Trono di Diana e l’unico intatto, il Trono di Saturno; tramite copia il frammento con i putti con la faretra di Apollo, infine un paio, con il Trono di Nettuno, quelli ad

oggi murati nella Basilica di san Vitale a Ravenna, tramite due differenti copie a calco, una del XIX e una del XXI secolo. Nei secoli hanno viaggiato in modo spesso non chiaro in trasferimenti che da Ravenna li hanno condotti a Firenze, Roma, Milano, Venezia, Parigi e in altri centri più periferici quali Treviso, Foligno e Biella. Una vasta mappa dell'Europa applicata direttamente sulla parete grigia della Cisterna, nello spigolo tra lato corto e lungo dell'edificio, traccia il loro viaggio a segnare, con questa ironica frattura, il taglio e lo smembro del ciclo ravennate. Ad aiutare nella comprensione dell'opera, a metterne in luce il valore nei secoli e di questa occasione di ritrovamento dei pezzi c'è il saggio scritto da Chiara Franceschini presente nel catalogo della mostra: nel suo contributo, *Antichità in compagnia: nasce la collezione*, emerge chiaramente il gioco svolto dal putto antico come repertorio pronto all'uso o alla copiatura, e di come spesso sia stato reimpiegato, da una certa altezza cronologica in poi, in veste di angioletto. È quel che è successo per i *quatuor pueri lapidei* che, prelevati da Ravenna, vanno ad abbellire la chiesa di Santa Maria dei Miracoli a Venezia nel corso del Quattrocento:

La collocazione nella chiesa di Santa Maria dei Miracoli fece invece prevalere [rispetto al loro spostamento a inizio Ottocento nello statuario pubblico; ora sono parte della collezione del Museo Archeologico di Venezia], ancora per qualche tempo, una lettura dei putti come figure liminali e fluide; non ancora pezzi di antiquaria, ma frammenti preziosi e vivi che, all'interno di spazi sacri, riuscivano ad evocare il confine ambiguo tra mondo antico e mondo cristiano con i loro movimenti apparentemente giocosi che, qui, dovevano accompagnare la musica sacra prodotta dall'organo dipinto con la scena dell'Annunciazione (513).

In questo passaggio si introduce uno degli aspetti più importanti: questi puttini alati che attorno a troni vuoti sorreggono attributi di divinità pagane (spesso dalla non facile lettura) non sono scelti primariamente per quello che potevano dire o secretamente custodivano a livello di significato, erano scelti, nel loro reimpiego, in prima battuta per la loro forma e bellezza: "Il soggetto mitologico non era importante, ma solo la bellezza dei *quatuor pueri lapidei* e la loro provenienza dall'antica Ravenna" (513). I tredici frammenti rimasti sono la prova di un gusto e una passione per l'antico che annida fin dal Medioevo e che poi si manifesta

appieno nel Rinascimento, una passione che nasce, come detto, dalla percezione della bellezza:

Il soggetto originario non fu mai compreso da chi volle impossessarsene. L'immagine del trono è conservata solo in tre casi e mai descritta dalle fonti post-antiche: non era quindi tanto importante quanto il valore dei marmi antichi e l'estrema bellezza dei putti raffigurati, che permise a questi frammenti di entrare nel novero dei pezzi più desiderati fin dal Medioevo e lungo tutta l'età moderna, fino all'epoca di Antonio Canova (Franceschini 2022, 513).

Si torna al tema, squisitamente warburghiano, di come ciascuna epoca selezioni l'antico che le 'serve', quanto le è più vicino, ciò verso cui è più sensibile. Non sono i troni al centro dei rilievi, bensì i putti a farsi notare e ad essere visti. E questa selezione della percezione e del gusto condizionava i meccanismi di scelta e di riuso nel Rinascimento, come è chiaro dalla mappa dalle differenti mete dei frammenti, ma è in fondo la stessa selezione estetica che si attiva anche per chi oggi sceglie di visitare la mostra.



Veduta dell'allestimento della Cisterna con i Troni di Ravenna, Milano, Fondazione Prada.

... e altri pennuti

Tornando indietro, al Podium, un'altra opera che menzionata: il bellissimo pavone che si trova anche sulla quarta di copertina del catalogo della mostra.

Si legge dalla scheda del catalogo (121-122) che si tratta di uno degli animali forgiati in bronzo con dorature per il corredo ornamentale al Mausoleo di Adriano (poi riciclato come Castel Sant'Angelo). Il pavone era già allora, nell'ambito pagano del II sec. d.C., un simbolo di resurrezione e continua a mantenere il suo significato anche successivamente, quando passa nel repertorio iconografico cristiano: così succede alla scultura in questione, assieme alla sua gemella, che da essere elemento del corredo simbolico dell'imperatore divinizzato passa ad abbellire, assieme a una pigna monumentale, una fontana posta davanti alla Basilica di San Pietro a Roma. Cambia di posto (oggi è ai Musei Vaticani), cambia il contesto di riferimento, ma il pavone resta, nonostante il riuso, col suo stesso significato. Un caso, questo del pavone, che si fa notare per la mancata polisemia, per la permanenza di significato nei secoli che si perpetua ancora una volta nell'allestimento rispetto a quanto lo circonda nella mostra. Con la sua zampa pronta al passo, lo sguardo fiero e sospettoso, sembra chiedersi cosa gli accadrà nel prossimo riuso, formale, estetico o funzionale. E intanto la bellezza vive, nel riciclo, del suo stesso pregio.



Pavone, bronzo dorato, II sec. d.C., Città del Vaticano, Musei Vaticani (qui a Milano, Fondazione Prada).

English abstract

The article presents the exhibition at the Fondazione Prada entitled *Recycling Beauty*, curated by Salvatore Settis, Anna Anguissola and with Denise La Monica. The exhibition is dedicated to the reuse of ancient art over the centuries for its aesthetic or functional value. The review focuses on the section of the exhibition dedicated to the *Thrones of Ravenna*, where putti are the protagonists, and on the final section where a peacock from Emperor Hadrian's Mausoleum then reused in St Peter's Basilica, is exhibited. In this issue of Engramma entitled "Angeli e pennuti", putti (as angels), and the peacock (with its feathers), are a pathway through Prada's exhibition.

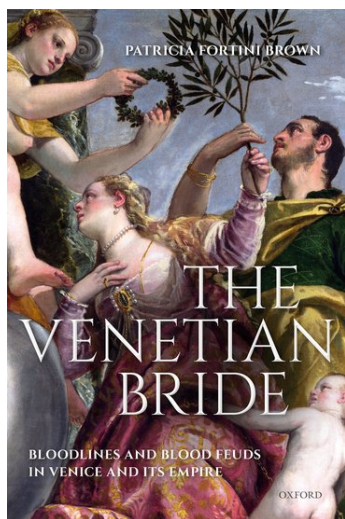
keywords / Exhibition *Recycling Beauty*; Fondazione Prada; Salvatore Settis; *Thrones of Ravenna*.

Quando la storia canta

Presentazione di *The Venetian Bride*.

Bloodlines and Blood Feuds in Venice and its Empire di Patricia Fortini Brown, Oxford 2019

a cura di Maria Bergamo



Μοῦσαι δ' ἐννέα πᾶσαι ἀμειβόμεναι ὅπι
καλῆ θρήνεον (*Odisea* XXIV, 60). Le Muse
cantano, tutte. Alternano le loro belle voci,
le scambiano, le intrecciano, si chiamano e
rispondono. Clio, la Storia, canta. È difficile
far parlare i documenti, ancor più far
cantare le storie, le gesta, le emozioni delle
persone le cui vite passate sono spesso
ridotte a un nome in lunghe e aride liste
notarili o stringate in indecifrabili epistole.
Difficile è il compito dello storico.

Nel volume *The Venetian Bride. Bloodlines and Blood Feuds in Venice and its Empire*, pubblicato per i tipi della Oxford University Press nel 2021, Patricia Fortini Brown ci

riesce, dando vita a un genere letterario particolare, ibrido, basato su una ferrea ricerca documentaria – da vero saggio – ma con un felice gusto narrativo e un'attenzione peculiare al dettaglio psicologico e all'aneddoto contestuale.

The Venetian Bride è una storia vera di vendetta e intrigo, di trionfo e tragedia, di esilio e rimpatrio. Si raccontano le vicende intrecciate di due importanti famiglie, partendo dall'unione della patrizia veneziana Giulia Bembo – la cui vita merita di essere narrata persino da Francesco Sansovino – figlia di Giovanni Matteo Bembo e nipote di Pietro, con Girolamo Della Torre, un nobile friulano al centro di sanguinose faide tra castellani.

Dai feudi della Pedemontana alle colonie cretesi, la vicenda restituisce uno spaccato concreto della vita di una famiglia, nel XVI secolo in particolare, e poi fino alla fine della Repubblica nel 1797.

What is the significance of the marriage of Girolamo Della Torre and Giulia Bembo? I see it as emblematic of the Venetian experience, with the metropole at the center of a fragmented empire: the union of a Terraferma nobleman and the daughter of a Venetian senator, who raised their family in the *stato da mar*, in the *stato da terra*, and in Venice itself. And who, beyond that, established a bloodline that would survive the end of the Venetian republic. In sum, a microhistory embedded in a macrohistory.

Dai riferimenti alla vita intima delle donne, alle condizioni di salute e igiene, fino agli intrighi internazionali e alleanze tra potenti, passando però per il viaggio di Tiziano verso la corte austriaca, la vita quotidiana della nobiltà veneziana nelle colonie delle isole greche, le accademie di intellettuali veneziani, l'equilibrio tra podestà e signori territoriali, l'architettura dei palazzi e dei possedimenti in terraferma, fino al declino di un impero.

Nell'introduzione si dichiara che il libro è ascrivibile alla metodologia della "microstoria" o della storia sociale dell'arte, ma non è solo, non è propriamente così. *The venetian Bride* viene posto dalla stessa autrice in una linea continua che procede dal suo celebre *Venice and Antiquity: The Venetian Sense of the Past* del 1998, passando per *Private Lives in Renaissance Venice* del 2004, e altri studi specifici sulle figure di Giulia Bembo, Alvise Della Torre e sul patriziato dell'entroterra tra Vittorio Veneto e Udine.

Il merito più grande di questo libro, quindi, è che dalle sue pagine traspare in modo evidente la passione per il mestiere di storico, la cura per la ricerca e, sopra ogni cosa, l'amore per la materia su cui Patricia Fortini Brown si è impegnata da una vita: Venezia. Con Venezia la studiosa, nei suoi lavori, diversi e importanti, ha stretto un vero patto "nuziale".



Venere come Sposa, dettaglio da Tiziano, *Amor sacro e Amor profano*, 1515, Roma, Galleria Borghese.

English abstract

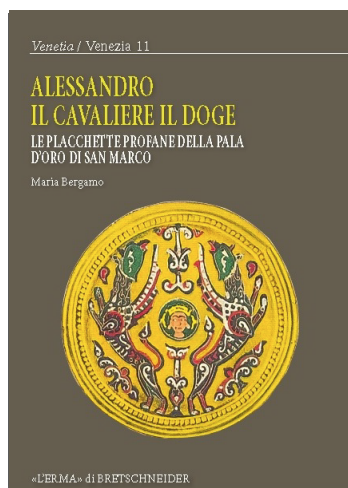
Patricia Fortini Brown in her volume *The Venetian Bride. Bloodlines and Blood Feuds in Venice and its Empire*, published by Oxford University Press in 2021, succeeds in making documents speak, in making sing the stories, exploits, and emotions of people whose past lives are often reduced to a name in long notarial lists or indecipherable letters. The outcome is a peculiar, hybrid literary genre, based on strict documentary research – like a true essay – but with a happy narrative taste and a peculiar attention to psychological detail and contextual anecdote.

keywords | Patricia Fortini Brown; Venetian Empire; Renaissance.

Alessandro, il cavaliere, il doge. Le placchette profane della Pala d'Oro di San Marco

A Presentation of the book by Maria Bergamo

by Patricia Fortini Brown



The jewel-encrusted Pala d'Oro in Venice's Basilica di San Marco dazzles the viewer with its golden radiance and precious Byzantine enamels. It is hard to know where to look first, but our gaze is immediately drawn to the enamel of the Pantocrator enthroned in the central panel of lower section. Only then do we focus on the evangelists and archangels who surround him and the figures of Doge Ordelaaffo Falier, the Virgin Orant, and the Byzantine Empress Irene flanked by two dedicatory inscriptions. Then perhaps we look at the upper section, with the Archangel Michael flanked by six large

enamels depicting feast days of the Byzantine church, and then turn back to the lower section to scan the ranks of apostles, prophets, and saints who populate the niches across the surface. These are bordered on the top by scenes from the life of Christ and at the sides by small scenes from the life of St. Mark. Reassembled in the fourteenth century by Doge Andrea Dandolo, the precious palimpsest seems to bring heaven to earth.

It is all a little overwhelming. We might not even notice the small round plaquettes and busts of saints embedded in the surrounding cornice. But in this carefully researched study, Maria Bergamo directs our attention to six enamel Byzantine plaquettes, datable to the 11th century, embedded in the bottom border. Flanking a plaquette of the Virgin in the center, they measure only 4.4 cm in diameter and are easy to overlook: three knightly

falconers on horseback, an apotheosis of Alexander the Great, a bust of the Emperor Constantine, and a symbol of the Cosmos (or cosmic vision, also identified as a Tree of Life). With little obvious coherence, the grouping has often gone unmentioned in the literature. But there are a few notable exceptions, and these formed the foundation for Bergamo's more extensive study. André Grabar identified the plaquettes as profane products of the Macedonian renaissance and suggested that they might have been gifts from the imperial court to the Venetian doge. Renato Polacco interpreted the plaquettes as symbols of the Greco-Roman Empire, of which Venice was the heir. He further observed that they expressed the culture and political ideals of the dogate of Andrea Dandolo, who was responsible for the 1345 renovation of the Pala as the refulgent centerpiece of the Basilica of San Marco.

In her detailed and elegantly written, study, Bergamo expands upon these interpretations and shows how the plaquettes create a coherent narrative that provide an important key to the meaning of the Pala as a whole. After discussing falconry and the Byzantine, Muslim, and Western sources for the knights, she focuses on their relationship to the great eschatological narrative, both mystical and political, that begins with Creation or Pantocrator. The divinely inspired sequence is carried forward through the centuries by Alexander the Great, the Roman emperor Constantine, and the Byzantine emperors, to culminate in the Venetian republic. These little enamels function like footnotes, joining the heavenly vision above to political sovereignties over time and the earthly terrain of Dandolo's Venice. Indeed, Bergamo shows how the ensemble was an integral part of the Pala, forming an elegant summa of Andrea Dandolo's vision of the Venetian republic as the rightful – and inevitable – heir of the Roman empire.

Abstract

In the jewel-encrusted Pala d'Oro in Venice's Basilica di San Marco, among its golden radiance and precious Byzantine enamels, there are six little plaquettes, only 4.4 cm in diameter: three knightly falconers on horseback, an apotheosis of Alexander the Great, a bust of the Emperor Constantine, and a symbol of the Cosmos (or cosmic vision, also identified as a Tree of Life). With little obvious coherence, the grouping has often gone unmentioned in the literature. Bergamo shows how the ensemble was an integral part of the Pala, made first by Doge Ordelaaffo Falier, and reassembled in the fourteenth century by Doge Andrea Dandolo. Indeed, they form an elegant summa of Andrea Dandolo's vision of the Venetian republic as the rightful – and inevitable – heir of the Roman empire.

keywords | Venice; Pala d'Oro; Andrea Dandolo; Alexander the Great; falconry.



la rivista di **engramma**
dicembre **2022**
197 • Angeli & altri pennuti

Editoriale

Maria Bergamo, Delphine Lauritzen, Massimo Stella

Comment le Quatrième Vivant (re)devient-il un ange ?

Delphine Lauritzen

Fabula angelica, l'ombelico del sacro

Massimo Stella

Putti e fiamme aggettivi dell'angelo

Filippo Perfetti

OYAI OYAI, il secondo grido dell'aquila

Monica Centanni e Paolo B. Cipolla

Dove tu passi è Samarcanda

Tommaso Scarponi

Sul parlare angelico, secondo Michel de Certeau

Giorgiomaria Cornelio

Aquile e tartarughe, dall'aneddoto sulla morte di Eschilo agli Adagia di Erasmo

Concetta Cataldo

Immagini in volo

Yannis Hadjinicolaou

Angeli, ali e pennuti dal Theatrum mundi di Vettor Pisani

Asia Benedetti

Icaro, l'ascesa, la caduta

Ilaria Grippa

Ali di Massimo Scolari

a cura di Anna Ghiraldini e Chiara Velicogna

Angeli e altri pennuti

Filippo Perfetti

Quando la storia canta

a cura di Maria Bergamo

Alessandro, il cavaliere, il doge. Le placchette profane della Pala d'Oro di San Marco

by Patricia Fortini Brown