

la rivista di **en**gramma
2004

30-33

La Rivista di Engramma
30-33

La Rivista di
Engramma
Raccolta

numeri 30-33
anno 2004

direttore
monica centanni

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal
www.engramma.it

Raccolta numeri **30-33** anno **2004**

30 gennaio/febbraio 2004

31 marzo 2004

32 aprile 2004

33 maggio 2004

finito di stampare novembre 2019

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

© 2019
edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-94840-74-2
ISBN digitale 978-88-98260-45-4

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

Sommario

- 6 | *30 gennaio/febbraio 2004*
- 66 | *31 marzo 2004*
- 102 | *32 aprile 2004*
- 156 | *33 maggio 2004*

30

gennaio/febbraio

2004

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 30

Centanni | Mazzucco | Sandrolini | Pellati | Trabucchi | Zanettin | Tontardini

ENGRAMMA N. 30

A CURA DI CENTRO STUDI CLASSICA

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE
daniela sacco, linda selmin, katia mazzucco, alessandra pedersoli, lorenzo bonoldi, federica pellati,
maria bergamo, claudia daniotti, elizabeth thomson, giulia bordignon, giacomo dalla pietà, sara
agnoletto, luana lovisetto, valentina rachiele, luca tonin, giovanna pasini, valentina rachiele, monica
centanni

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

© 2019

edizioniengramma

La Rivista di Engramma n. 30 | gennaio/febbraio 2004

www.engramma.it

SEDE LEGALE | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia

REDAZIONE | Centro studi classicA Iuav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia

Tel. 041 2571461

this is a peer-reviewed journal

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 | WARBURG | CONFERENZA SUL *RITUALE DEL SERPENTE*
a cura di Katia Mazzucco
- 13 | TRADURRE L'ORO
Monica Centanni
- 19 | UN INEDITO UMANISTICO SUL MITO DI PROMETEO
Alessandra Sandrolini
- 31 | CELIO CALCAGNINI, *EPITOMA SUPER PROMETHEO ET EPIMETHEO*
traduzione di Alessandra Sandrolini,
- 47 | P&M | DALL'EMBLEMA AL LOGO
Federica Pellati
- 49 | SCHIFANOIA, CALENDARIO ASTROLOGICO O ASTRONOMIC?
Elena Trabucchi
- 53 | LE PIETRE DI PIKIONIS
Monica Zanettin
- 55 | IMMAGINI DAL FEMMINILE BIBLICO
Irene Tontardini

WARBURG | CONFERENZA SUL RITUALE DEL SERPENTE

Scheda editoriale della conferenza

a cura di Katia Mazzucco

1895-96: IL VIAGGIO IN AMERICA

Nel settembre del 1895 Aby Warburg attraversò l'Atlantico per raggiungere New York in occasione del matrimonio del fratello Paul con Nina Loeb, figlia di Salomon Loeb della banca Kuhn, Loeb & Co.

Pochi giorni dopo le nozze, celebrate il primo di ottobre, Warburg abbandonò il sofisticato ambiente newyorchese per Washington. Qui visitò la Smithsonian Institution e, colpito dalle pionieristiche ricerche etnologiche sugli indigeni promosse dal centro di ricerca, prese la decisione di visitare gli Stati dell'Ovest e i villaggi Pueblo. Il viaggio, che si prolungò fino al maggio del 1896, si rivelerà una delle esperienze più importanti, e commentate, della vita dello studioso, alla luce della sua precedente formazione e in vista delle sue future ricerche e imprese culturali. La fortuna editoriale di un testo non finito che Aby Warburg dedicò a quest'esperienza offre una prospettiva interessante sulla ricezione del pensiero dello studioso.

1897: LE PROIEZIONI DELLE FOTO DI VIAGGIO

*Tornato dall'America, Warburg presentò e commentò in tre occasioni il materiale etnografico raccolto e le fotografie scattate in America. Nel gennaio del 1897, presso la Società per la Promozione della Fotografia Amatoriale di Amburgo, Warburg proiettò parte del proprio materiale fotografico durante un intervento intitolato *Eine Reise durch das Gebiet der Pueblo-Indianer in Neu-Mexico* (Viaggio attraverso la regione degli indiani Pueblo nel Nuovo*



Messico), introducendolo con una breve presentazione storica ed etnografica.

Nel febbraio dello stesso anno Warburg presentò il materiale presso l'American Club di Amburgo, soffermandosi a commentare una danza degli indiani Hopi osservata il primo maggio del 1896, giusto prima del rientro in Europa. Ancora nel marzo del 1897, presso la Libera Associazione Fotografica di Berlino, lo studioso proiettò una diversa selezione di immagini (93 diapositive) nel corso di una conferenza il cui titolo faceva cadere l'accento sull'importanza della documentazione visiva raccolta: *Bilder aus dem Leben der Pueblo-Indianer in Nordamerika* (*Immagini dalla vita degli indiani Pueblo nel Nord America*). Un sommario del primo e di quest'ultimo contributo furono pubblicati sulla "Photographische Rundschau: Zeitschrift für Freunde der Photographie" [XI, 1897, pp. 38, 61].

21 APRILE 1923: LA CONFERENZA SUGLI INDIANI PUEBLO DEL NORD AMERICA

Nell'aprile 1923 Aby Warburg pronunciò una conferenza sulle danze rituali degli indiani Pueblo d'America di fronte a medici e pazienti della clinica Bellevue di Kreuzlingen, in Svizzera, dove si trovava ricoverato dal 1921. Preparata con il fondamentale contributo di Fritz Saxl, la conferenza commentava una serie di diapositive e serviva a Warburg per dimostrare di essere nuovamente in grado di affrontare il lavoro scientifico e di essere quindi guarito dalle gravi crisi nervose che, dopo il ricovero presso una clinica di Jena, l'avevano costretto a rivolgersi alle cure del dottor Ludwig Binswanger, direttore della Bellevue.



Nonostante il successo ottenuto, lo studioso poté rientrare ad Amburgo, sua città natale, solo sedici mesi più tardi, nell'agosto del 1924. Warburg, scegliendo il tema per la conferenza, tornava singolarmente sull'esperienza vissuta quasi tre decenni prima e mai riconsiderata scientificamente per una pubblicazione. Il testo della conferenza di Kreuzlingen, intitolato *Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika* (*Immagini dalla regione degli Indiani Pueblo del Nord America*), fu definito dallo studioso "orrida convulsione di una rana decapitata". In una lettera scritta a Fritz Saxl il 26 aprile 1923 Warburg chiedeva espressamente di "non mostrare a nessuno il manoscritto della conferenza", che egli considerava "così confusa e filologicamente così debole che potrebbe avere qualche valore solo a condizione di ampliarla con alcuni documenti sulla storia del pensiero simbolico", una rielaborazione che avrebbe d'altra parte richiesto una totale revisione dei materiali.

Warburg non pubblicò mai quei materiali. L'Archivio del Warburg Institute di Londra conserva, assieme al diario di Kreuzlingen, gli appunti manoscritti e dattiloscritti per la conferenza, parzialmente redatti come si evince da una nota in matita dello stesso Warburg, "ancora sotto l'effetto dell'oppio", e il testo vero e proprio trascritto in duplice copia dopo la conferenza [WIA 93.2].

1939 LONDRA, LA PRIMA EDIZIONE: LECTURE ON SERPENT RITUAL

Nel 1939, a dieci anni dalla morte di Aby Warburg, Fritz Saxl e Gertrud Bing curano una versione ridotta della conferenza, redatta sulla base di alcune note di Warburg inviate loro da Kreuzlingen.

Il testo, corredato da alcune fotografie, è pubblicato sul “Journal of the Warburg Institute” [II, 1939, pp. 277-292] con il titolo *A lecture on Serpent Ritual*. Si tratta del primo scritto di Warburg pubblicato in lingua inglese dopo il trasferimento a Londra della Biblioteca, in seguito all’avvento del nazionalsocialismo in Germania, e dopo l’interruzione del piano editoriale della sua opera in tedesco.

Fino al 1999, anno di pubblicazione della *Renewal of the Pagan Antiquity*, la conferenza rimarrà l’unico testo di Warburg tradotto in lingua inglese (sul ‘ritardo’ di una traduzione inglese degli scritti di Warburg v. qui Introduzione a Aby Warburg. Una biografia intellettuale).

1984 L’EDIZIONE ITALIANA PUBBLICATA IN “AUTAUT”: REVISIONE E INTEGRAZIONE DEL TESTO

Nel 1984 la rivista “autaut” dedica ad Aby Warburg un numero monografico [199-200, gennaio-aprile 1984] che, sulla scia della traduzione italiana della *Biografia intellettuale* scritta da Gombrich, segna una ripresa degli studi sull’opera e il pensiero dello studioso di Amburgo.

Nella sezione “materiali” la rivista pubblica la conferenza di Kreuzlingen assieme a due inediti di Warburg (i frammenti ispirati dal *Déjeuner sur l’herbe* di Manet e su Burckhardt e Nietzsche) e a un testo di Fritz Saxl del 1929-30 sul viaggio in America del maestro [*Warburg’s Visit to New Mexico, già in Lectures, The Warburg Institute, London 1957*].

La conferenza, intitolata *Il Rituale del serpente*, è una traduzione (a cura di Gianni Carchia) del testo originale conservato presso l’Archivio londinese, che integra l’edizione del 1939, da cui sono tratte alcune fotografie, con brani significativi e note personali (ad esempio la pagina di apertura) pudicamente tagliate da Bing e Saxl. Alcune note inedite, dalle carte preparatorie della conferenza e dal testo stesso, erano già state pubblicate e commentate da Gombrich nella *Biografia intellettuale* [1970; tr. it. 1983].

1988 BERLINO: LA PRIMA EDIZIONE IN ‘LINGUA ORIGINALE’

Nel 1988 Ulrich Raulff pubblica il testo tedesco originale della conferenza e la lettera del 26 aprile 1923, scritta da Warburg a Saxl da Kreuzlingen, con una interessante postfazione [*Schlangenritual: ein Reisebericht, mit Nachwort von Ulrich Raulff, Klaus Wagenbach, Berlin 1988, 1995, 1996*].

Nel suo saggio Raulff, utilizzando materiale critico edito e senza ulteriori indagini d’archivio, illumina alcuni aspetti dell’avventura americana

di Warburg e del suo periodo di cura a Kreuzlingen fino ad allora poco divulgati. In particolar modo emergono, da un lato, la ricettività dello studioso tedesco nei confronti dei paradigmi d'indagine della neonata disciplina dell'etnologia, e, dall'altra, l'importanza della figura intellettuale di Ludwig Binswanger e del suo metodo psicanalitico. L'edizione berlinese, ripubblicata nel 1995 e nel 1996, diviene versione di riferimento e crea il precedente editoriale del testo più contribuito critico.

1995: LA SECONDA EDIZIONE IN INGLESE

Nel 1995 Michael Steinberg pubblica negli Stati Uniti la traduzione dell'edizione Raulff della conferenza, con il titolo originale *Images from the region of the Pueblo Indians of North America* [Cornell University Press, London, Ithaca 1995].

La postfazione di Steinberg, *Aby Warburg's Kreuzlingen Lecture: a Reading*, offre ampi stralci di materiale inedito dagli appunti delle conferenze del 1897 e dalle pagine preparatorie per la conferenza del 1923, con particolare attenzione all'impoverimento di riferimenti lessicali subiti dal testo warburghiano nella precedente traduzione inglese del 1939 e nei frammenti pubblicati da Gombrich nella *Biografia intellettuale*.

1998: LA SECONDA EDIZIONE ITALIANA

Nel 1998 la Adelphi ripubblica in italiano l'edizione berlinese [*Il rituale del serpente: una relazione di viaggio*, con una postfazione di Ulrich Raulff, traduzione di Gianni Carchia e Flavio Cuniberto, Adelphi, Milano 1998], inserendo tra il testo di Kreuzlingen e la postfazione di Raulff la traduzione della lettera del 26 aprile 1923 nella quale Warburg diceva a Fritz Saxl di non voler pubblicare nulla "di questa roba". La pubblicazione Adelphi del *Rituale del serpente*, tra l'altro, blocca la ristampa del numero monografico di "autaut" dedicato a Warburg.

1998: LE FOTO DI VIAGGIO, I MATERIALI INEDITI

Nel 1998 vengono pubblicate due opere importanti per la comprensione dell'esperienza compiuta da Warburg in America, distinta dalla sua rielaborazione sul finire del periodo di ricovero a Kreuzlingen. Si tratta del catalogo delle fotografie scattate durante il viaggio [*Photographs at the Frontier: Aby Warburg in America 1895-1896* edited by Benedetta Cestelli Guidi, Nicholas Mann, Merrell Holberton, London 1998], delle pagine preparatorie della conferenza di *Kreuzlingen* e del testo di Warburg del 1927 con il progetto di un secondo viaggio in America [in

Philippe-Alain Michaud, Aby Warburg et l'image en mouvement, préface de Georges Didi-Huberman, suivi de Souvenirs d'un voyage en pays Pueblo (1923), Projet de voyage en Amérique (1927), deux textes inédits traduits par Sibylle Muller, Macula, Paris 1998].

2003: LA TRADUZIONE FRANCESE

Del 2003 è l'edizione francese del testo di Kreuzlingen pubblicato da Rau-
lff, corredato dal testo di Saxl sul viaggio di Warburg in America e da
un contributo di Benedetta Cestelli Guidi [*Le rituel du serpent: récit d'un
voyage en pays pueblo*, introduction par Joseph Leo Koerner; textes de
Fritz Saxl (1930) et de Benedetta Cestelli Guidi; traduit de l'allemand par
Sibylle Muller; de l'américain par Sibylle Muller et Philip Guiton; de l'ita-
lien par Diane H. Bodart, Macula, Paris 2003].

Il saggio di Cestelli Guidi, come già i testi del catalogo fotografico del
1998, evidenzia le acquisizioni metodologiche dello studioso, spese poi
nel corso delle sue ricerche, prima e oltre la fatidica conferenza del 1923.
Le fotografie di viaggio, ma ancor di più la collezione etnografica raccolta
da Warburg in America, inaugurano infatti "l'applicazione di un metodo
di ricerca che in seguito porterà alla definizione di 'trasmigrazioni' e 'so-
pravvivenze' delle forme figurative nella cultura occidentale".

TRADURRE L'ORO

Le pagine incipitarie greca e latina dell'*Iliade* in un codice miniato rinascimentale (*Vat. gr. 1626*)

Monica Centanni

Nella Biblioteca Apostolica Vaticana è conservato un codice membranaceo miniato, contenente un'*Iliade* bilingue, testo greco (sempre sul *verso* dei fogli) e testo latino a fronte (sempre sul *recto*). Il codice, siglato *Vat. gr. 1626*, risulta incompleto per quanto concerne la decorazione miniata, prevista per le doppie pagine incipitarie di ciascuno dei ventiquattro canti; è datato, alle cc. 404v e 444v, 30-31 maggio 1477 e sottoscritto, negli stessi fogli, con il nome dell'umanista greco Giovanni Rhosos.

L'indagine paleografica ha identificato lo scriba della versione latina, evidentemente eseguita in un momento successivo, nel copista padovano Bartolomeo Sanvito. Per quanto riguarda l'esecuzione della decorazione, dopo diverse ipotesi, la critica ha recentemente proposto l'identificazione del miniatore in Gaspare da Padova, sulla base di due lettere, datate 1484, in cui l'artista reclama presso il marchese Federico Gonzaga il pagamento del lavoro eseguito per il fratello, il cardinale Francesco Gonzaga, su un manoscritto di Omero all'epoca non ancora completato (e che incompleto, forse proprio per il mancato saldo delle competenze, resterà).

Le pagine miniate alle cc. 1v e 2r costituiscono un testo straordinario, utile a illustrare le modalità dell'innesto del greco nella cultura rinascimentale e insieme chiara denuncia del tasso di consapevolezza culturale dell'artista che, in cooperazione con il dotto copista, lavora alla decorazione.

A sinistra, intorno al testo greco, corre un fregio che poggia su un basamento; sotto il margine superiore un'illustrazione a tre scomparti, inter-

rotti e scanditi da quattro colonnine rosso porpora con capitello e una sovrastruttura dorata. La cornice corre a stretto nastro lungo il margine laterale destro (interno), nelle stesse proporzioni lungo il margine superiore e, raddoppiata di misura e molto più elaborata, lungo il margine sinistro (esterno): il motivo ripetuto, in variazione cromatica e dimensionale, è un tondo, composto a catena, che porta iscritto un rosone.

Sul margine sinistro la decorazione si articola e si movimenta in fasce diverse: a risalto, al centro, cinque tondi più grandi contenenti il primo e il quinto due motivi emblematici (le imprese gonzaghesche della tortorina e della piramide con lince, quest'ultima presente anche sulla medaglia del committente, il Cardinale Francesco Gonzaga); i tre centrali il motivo-guida del rosone, ampliato e ancora variato.

L'effetto complessivo della cornice-nastro è l'assimilazione della campitura del foglio a un tappeto orientale. Lo stato bidimensionale del campo-tappeto sta sospeso sul basamento che simula invece la tridimensionalità: si ripete il motivo di una panoplia, variata solo dalla rotazione e dal cromatismo (giallo e verde), al centro campeggia lo stemma dei Gonzaga, sormontato dal cappello cardinalizio (con chiara allusione al committente).

Nelle vignette della sezione illustrativa sono rappresentate tre scene, pertinenti al primo canto del poema omerico: nella prima tende dell'accampamento acheo e sullo sfondo Crise, il sacerdote di Apollo, in piedi di fronte ad Agamennone seduto, con in mano arco e frecce; nella seconda sullo sfondo il mare, la prua di una nave, l'accampamento sul lido, in cielo due figure alate scoccano frecce e in primo piano tre soldati, di cui già uno è a terra, colpito dalla peste di Apollo; nella terza il fondale è ancora il campo acheo, Agamennone sta seduto e i soldati stanno conducendo via Briseide, la schiava sottratta ad Achille. L'iniziale miniata "M" (*Menin aeide thea*) richiama lo stile delle capitali miniate bizantine.

A destra, il testo latino è iscritto in una sorta di edicola costruita secondo modelli di architettura romana: sui lati, paraste coronate da ghirlande, decorate in oro su fondo blu, con capitello multicolore, un timpano con architrave sorretta da altre quattro paraste, che partiscono le tre scene parallele a quelle del testo greco. L'edicola poggia su un piano erboso: due panoplie di diverso colore si affrontano ai lati, fiancheggiando due putti che, iscritti in una doppia cornucopia, sorreggono, al centro, lo stemma



gonzaghese, tenendolo per i fiocchi e per il cappello. Putti e panoplie apese ornano anche le fiancate superiori del timpano. Le tre scene quanto a soggetto sono sovrapponibili alle scene 'greche' a fronte; da sinistra a destra: Crise stante con arco e frecce e Agamennone; la peste che si abbatte sui soldati dal cielo; Briseide condotta via al cospetto di Agamennone in trono. Il fondale raffigura il lido di Troia con l'accampamento acheo: nell'illustrazione di centro vediamo, capovolta, la stessa prua di nave che compare al centro nel trittico a fronte. Nel testo lo stile dell'iniziale miniata "I" (*Iram cane dea*) ricalca modelli latini, con classico motivo a racemi verdi e blu su fondo rosso.

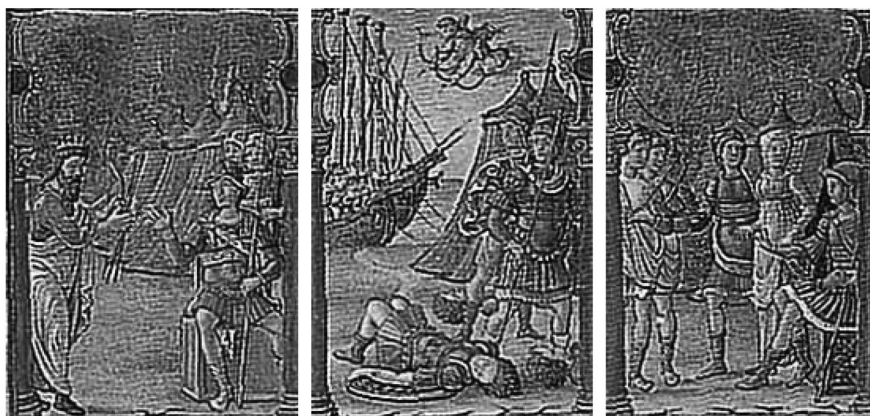
Nell'operazione di passaggio dal latino al greco vengono trascinate e coinvolte anche le cornici, i motivi decorativi e il trittico di immagini illustrative. Quello che nel testo greco è una sorta di 'tappeto' orientale sospeso inverosimilmente su un basamento marmoreo, diventa una struttura architettonica romana, abbellita da putti, panoplie variegiate appese al timpano, ghirlande decorative delle paraste (ma anche sulla lettera miniata): una sorta di monumento all'aperto (come pare suggerire il terreno erboso su cui poggiano le paraste di sostegno). La decorazione della ca-



pitale miniata "M" in stile bizantino viene tradotta nella capitale "I" 'alla latina' (*Iram cane dea*).

Ma l'effetto più sorprendente è dato dal confronto tra i due trittici illustrativi: stesse scene, stesso fondale, stessi personaggi, da una parte l'inquadratura è ritmata dalle colonnine bizantine, dall'altra dalle solide paraste quadrangolari romane.

Nella pagina 'greca' l'artista cerca di rendere lo stile orientale avvalendosi di una certa rigidità posturale dei personaggi, raffigurati come se fossero 'in posa', e di un uso molto sfumato del colore, che dà risalto alla prevalenza dell'oro scuro del fondo e dell'oro pallido del terreno sabbioso, a cui si accompagna, senza scarti violenti di intensità cromatica, il blu





delle tende, della carena della nave, del mare che sfuma nel cielo, di gran parte delle vesti.

Nella pagina 'latina' le stesse scene sono animate da tutt'altro spirito e illuminate da un'altra luce; il fondale (che 'a fronte' era chiuso, sigillato dalla campitura dorata, o appena accennato nel riquadro centrale dal blu mare-cielo) ora è un vero paesaggio, animato e mosso da forme e colori: mare blu a contrasto con un cielo variegato, alberi, montagne sullo sfondo, terreno argilloso cosparso di vegetazione. Le tende degli Achei possono essere biancastre perché le scene sono colorate dalle vesti dei personaggi, dalle tinte forti e vivide: rosso, giallo, azzurro, viola. Attori delle stesse scene rappresentate sulla pagina a fronte, ora i personaggi si muovono con una libertà che rompe qualsiasi icasticità: nella prima scena Criseis, 'in greco' rappresentato con un gesto eloquente di supplica, ora sta composto, con in mano le armi tremende del suo dio, ad ascoltare un Agamemnone che, se 'in greco', rappresentato frontalmente, alzava la mano destra in gesto di congedo, 'in latino', di profilo, è rappresentato mentre con la mano destra compie un gesto eloquente che esprime il suo tentativo di convincere il sacerdote.

La composizione della scena centrale – la peste e la nave sullo sfondo – nella versione latina è speculare rispetto alla versione greca: 'in greco' la morte era icasticamente rappresentata dal soldato steso a terra in primo piano; 'in latino' davanti a tre soldati in piedi sta un terzo, seduto e già con l'armatura slacciata, mentre il busto di un quarto, già steso dal male, si intravede dietro. Fasi progressive dell'inevitabile morte.

Il confronto più interessante riguarda però la terza scena: la consegna di Briseide. In questo caso il miniatore, nello scarto ribadito di colori e di stile, pare abbia voluto concedersi anche il gioco ulteriore della costruzione di una sequenza progressiva, 'cinematografica': 'in greco' la schiava è chiaramente appena uscita dalla tenda, ancora scostata, e Agamennone, con un gesto molto controllato, le prende un polso per consegnarla ai soldati. 'In latino' vediamo il fotogramma immediatamente successivo: Agamennone sta ritirando la sua mano mentre il braccio e la mano di Briseide sono già stati afferrati dai soldati che la condurranno via. Il braccio teso della fanciulla e i gesti di Agamennone e dei soldati, che convergono tutti verso il braccio della schiava, conferiscono alla scena un movimento assente nella precedente 'istantanea' greca.

Nella visione d'insieme e nei singoli dettagli delle due pagine a fronte, l'artista compie, per quanto sa e può conoscere, una vera e propria operazione di traduzione: l'ipotesi, che lo stesso Giovanni Rhosos o qualsiasi altro umanista quattrocentesco avrebbe confermato, è che lo stile greco-bizantino sta per 'antichità' (e per 'testo originale'), mentre lo stile romano-rinascimentale sta per 'contemporaneità' (e per 'testo tradotto'): un'ipotesi abbastanza fedele alla realtà linguistica ma paradossale dal punto di vista storico.

Perché quella Bisanzio che presta immagini e luci dorate alla rappresentazione dell' "antichità greca" era ancora, fino a pochi decenni prima, la capitale di un impero grande e potente; mentre quella Roma che presta forme e colori alla "contemporaneità latina" è percepita come vicina e moderna in quanto *thesaurus* formale di una classicità ritrovata, richiamata a rinascere e riproposta come attualissima.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Il *Vat. gr. 1626* è stato, in anni recenti, esposto in occasione di due mostre: la prima presso i Musei Vaticani tra il 1996 e il 1997, la seconda a Padova nel 1999. I contributi critici più aggiornati sul codice, e in particolare sulle pagine miniate alle cc. 1v-2r, sono le due schede contenute nei cataloghi di quelle esposizioni: Marco D'Agostino, scheda 140, in *Vedere i classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo medioevo*, a cura di M. Buonocore, Fratelli Palombi Editori, Roma 1996, pp. 481-486; Gennaro Toscano, scheda 122, in *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, a cura di G. Baldissin Molli, G. Mariani Canova, F. Toniolo, Panini, Modena 1999, pp. 308-309.

UN INEDITO UMANISTICO SUL MITO DI PROMETEO
Celio Calcagnini, *Epitoma super Prometheo et Epimetheo*
Introduzione, testo latino e traduzione a cura di

Alessandra Sandrolini

Il manoscritto latino 7192 della Biblioteca Vaticana di Roma è un codice miscelaneo che contiene 58 diversi testi latini e greci; alle carte 203-210 si trova l'*Epitoma super Prometheo et Epimetheo* scritta, come si legge nell'intestazione, da Celio Calcagnini per Niccolò da Correggio. Dato che l'*Epitoma* non fu compresa nell'edizione dell'opera omnia di Calcagnini pubblicata a Basilea nel 1544, il testo è rimasto finora inedito.

La calligrafia, una cinquecentesca facilmente leggibile, non pone particolari difficoltà di decifrazione.

La scoperta del testo di Calcagnini è recente e, pur essendo l'autore molto noto, non è stato oggetto di particolare interesse da parte della critica. Il primo che scoprì il testo nel manoscritto fu Paul Oskar Kristeller, che ne diede notizia a Dora ed Erwin Panofsky, autori di un testo sul mito di Pandora[1]. Poiché il manoscritto in questione è un'epitome sul mito di Prometeo, vi si trovano anche alcuni accenni alla nascita di Pandora, creata da Zeus per punire l'umanità del furto del fuoco, accenni che vengono brevemente citati (peraltro con qualche errore di trascrizione) da Panofsky.

Solo due anni dopo, in un interessante articolo pubblicato sul "Journal of the Warburg Institute" scritto da un'iconologa italiana, Olga Raggio, ritorna una rapida menzione del manoscritto, del quale la studiosa venne a conoscenza tramite una riproduzione in fac-simile fornitagli da Panofsky[2]; in questo caso, però, il modo sbrigativo in cui viene liquidato

il nostro inedito non appare giustificato dall'esigenza di limitare le divagazioni erudite rispetto al nucleo centrale del discorso, visto che lo studio della Raggio è dedicato proprio alla storia artistica e letteraria del mito prometeico.

Nel 1976 il belga Raymond Trousson, studioso della civiltà e della letteratura francese del XVIII secolo, pubblica un saggio completo sulla storia letteraria del mito di Prometeo, nel quale compare solo una nota di commento al manoscritto vaticano, l'esame diretto del quale, secondo lo studioso, non avrebbe rivelato nulla di originale, visto che l'autore si limiterebbe a raccogliere fonti mitografiche già molto note ai suoi tempi[3].

Per quanto riguarda l'aspetto mitografico, il manoscritto presenta invece alcuni aspetti interessanti che vale la pena mettere in luce: innanzi tutto siamo di fronte a un testo coltissimo, pieno di rimandi e citazioni da autori della classicità, non solo da quelli più noti, che nella loro opera hanno dato molto spazio alla storia del Titano (come Eschilo nel *Prometeo Incatenato*, Platone nel *Protagora*, Luciano nei *Dialoghi*), ma anche da autori più tardi, vicini alla cristianità e sicuramente più noti nel Medioevo, quali Igino, Claudiano o Servio. Non mancano inoltre numerosi riferimenti ad autori propriamente medievali, come Lattanzio, Fulgenzio, l'autore bizantino che compilò il lessico della Suda e altri scrittori nelle cui opere il mito pagano si trova relegato su un piano secondario, citato come pretesto eziologico o snaturato in una rilettura moralizzata, se non addirittura "cristianizzata". Una tale interpretazione allegorica è presente nella *Genealogia Deorum* di Boccaccio, che costituirà poi un importante riferimento per la ripresa del mito da parte di Marsilio Ficino. La principale fonte moderna di Calcagnini sembra essere, a sua volta, proprio la rielaborazione del mito che Marsilio Ficino offre a partire dal testo platonico.

Il nostro manoscritto è databile tra gli ultimissimi anni del Quattrocento – quando l'autore, figura di enciclopedico umanista nato nel 1479, aveva circa vent'anni – e l'inizio del Cinquecento, più precisamente il 1508, anno della scomparsa del principe destinatario.

Come recita l'intestazione del manoscritto, esso è dedicato a Niccolò da Correggio, il piccolo centro emiliano legato alla casa ferrarese degli Este. Niccolò studiò come umanista a Ferrara e svolse per la città numerose ambascerie; come diplomatico e consigliere personale di Ludovico il Moro si stabilì a Milano per otto anni fino al 1498, dopodiché tornò alla

corte estense, dove non di rado era impiegato anche come poeta e autore di drammi teatrali.

Molto probabilmente i rapporti tra i due eruditi, il Calcagnini e il Correggio, ebbero modo di nascere e consolidarsi proprio alla corte estense, dove il primo, ferrarese di nascita, dopo un decennio di servizio militare divenne inizialmente segretario ducale, poi professore *utriusque linguae* all'Università, infine consigliere del cardinale Ippolito d'Este. Proprio in questi anni il Calcagnini si cimenta non solo nello studio dei classici, ma anche in una produzione encomiastica in lingua latina. In seguito il suo interesse si concentrò su questioni politiche e legali, ma anche etnografiche – visto che le missioni diplomatiche gli consentivano di entrare in contatto con lontane popolazioni dell'Europa orientale (Ungheria, Polonia, Ucraina) – e persino astronomico-scientifiche, come testimonia il trattato *Quod coelum stet, terra moveatur*.

L'attività letteraria di Niccolò da Correggio era direttamente rivolta ai signori e ai principi della corte, doveva rispondere ai loro specifici desideri di committenti e adeguarsi alle cerimonie e agli svaghi cortigiani cui erano finalizzate. Essi avevano un carattere certamente encomiastico e piacevolmente narrativo; non privi di erudizione classica, ricorrevano al repertorio mitologico anche grazie a travestimenti, secondo quanto comandava il gusto dell'epoca. Tuttavia, dovendo gestire le continue, numerosissime richieste dei committenti, Niccolò organizzò un'attività di produzione letteraria quasi 'imprenditoriale', approfittando dell'aiuto di copisti, compilatori e amici più eruditi di lui.

Potrebbe darsi perciò il caso che l'*Epitoma* che qui pubblichiamo costituisse una sorta di preziosa bozza: una 'scheda tecnica' sulle fonti antiche e le varie versioni di un mito non troppo noto nel Rinascimento, qual era quello di Prometeo. La storia del Titano, una vicenda cruda collocata ai primordi del mito e della storia, proprio per la 'grazia primitiva' che la caratterizza potè trovare nella Ferrara estense un ambiente propizio per la sua riscoperta e diffusione: anche gli aspetti più eccentrici della natura, dai più misteriosi ai più realistici e grotteschi, enigmatici, magici e terribili, potevano essere in questa corte oggetto di rappresentazione artistica e di intrattenimento.

Nell'ambito di questa attività, Niccolò collabora, per esempio, all'ideazione della medaglia di Isabella d'Este, nella quale la Marchesa compare

in veste di terribile Nemese vendicatrice, e per la quale Niccolò propose tre motti diversi: BENEMERENTIUM ERGO, quello che poi fu scelto da Isabella, è un ringraziamento agli astri protettori di Giove e del Sagittario, segni di regalità e potere[4], NATURAE OFFICIUM, GRATITUDINIS STUDIO. Probabilmente avevano tutti un significato simile: la riconoscenza calorosa verso la natura, o meglio verso gli astri, cui va il merito del successo della Marchesa (vedi, in Engramma, il saggio Bonoldi, Centanni).

In un'altra occasione, legata alle nozze di un principe bolognese, il Correggio compose e portò in scena la *Fabula di Cefalo*, un dramma mitologico tratto da un soggetto antico non molto conosciuto, se non per la versione derivata dalle *Metamorfosi* di Ovidio e per la trasposizione pittorica che ne diede poi Piero di Cosimo nella tavola nota come *La morte di Procri*, oggi conservata alla National Gallery di Londra.

Secondo quanto ha dimostrato la critica americana Sharon Fermor, il dipinto di Piero deriverebbe direttamente dall'opera teatrale ferrarese, alla quale probabilmente assistette qualcuno che poi volle commissionare un dipinto sul medesimo originalissimo soggetto.

Ma ritornando al caso del nostro manoscritto, esso costituiva una ricapitolazione delle vicende letterarie di Prometeo, destinata a coprire le lacune del Correggio sul mito, ma indubbiamente espressa sotto forma di un personale omaggio letterario: Calcagnini infatti inserisce nel testo anche un proprio componimento poetico.

Da qui deriva anche la particolare struttura del testo, suddiviso per maggior chiarezza in paragrafi, che mostra un evidente sforzo di sistemazione cronologica, nel tentativo di rispettare tanto l'ordine del 'tempo mitologico', quanto quello del 'tempo storico' in cui si situano le vicende del



Titano. La prospettiva di osservazione dell'autore è quindi duplice: da un lato essa rispetta la cronologia delle fonti; dall'altro, nel rispetto di un'unità letteraria del racconto mitico, tenta di non spezzare lo svolgimento drammatico degli eventi.

Questa epitome può dirsi quindi una *summa* delle principali fonti sul mito di Prometeo conosciute direttamente o indirettamente nel Rinascimento, che poi corrispondono pressappoco a quelle note anche oggi. Calcagnini conosce Esiodo, la fonte antica principale per il mito oltre ad Eschilo; Platone, la cui versione gli è nota forse solo attraverso la traduzione e il commento di Ficino; Servio; Iginio – e probabilmente attraverso questo Pausania e Apollodoro; Luciano, che riferisce una favola di Esopo[5]; l'autore bizantino della Suda; Lattanzio; Fulgenzio – dal quale trae una citazione di Petronio; Claudiano e Plinio. Nondiversamente dagli altri umanisti che furono autori di manuali di mitologia (Giraldi, Conti, Cartari), Calcagnini mostra dunque un'ampia conoscenza degli scrittori greci e latini; tuttavia è questo, a quanto mi risulta, un caso isolato di 'trattatello' in cui la ricerca è limitata a una sola figura mitologica. In questo senso il testo di Calcagnini è esemplare non tanto per la tipologia o il genere letterario nel quale si iscrive (quello mitografico), quanto piuttosto per la sua funzione: l'epitome su Prometeo non è una 'scheda' da inserire in un completo dizionario dei miti, né l'inizio di un più vasto progetto rimasto incompiuto, ma un'operetta singola concepita e conclusa in sé.

Il fine per cui queste pagine furono scritte non pare essere la pubblicazione, bensì l'utilizzo per la consultazione e lo studio da parte di un amico, nella fattispecie anche poeta e cortigiano, che forse si riservava di trarne materia per una delle sue opere letterarie o teatrali.

Interessante è che l'unica rappresentazione visiva rinascimentale del mito prometeico si debba ancora a Piero di Cosimo, in un ciclo, *Le Storie di Prometeo*, composto da due (o forse più) pannelli per una casa aristocratica fiorentina, conservato il primo a Monaco di Baviera (Alte Pinakothek), il secondo a Strasburgo (Musée des Beaux-Arts). Sono poche le notizie inerenti alla provenienza dei due dipinti: il pannello conservato a Monaco, che venne citato per la prima volta da Berenson negli *Indici* del 1909 con l'attribuzione a Piero di Cosimo, giunse nella sede attuale dalla collezione Kauffmann di Berlino nel 1917; il *pendant*, invece, fu acquistato dal Musée des Beaux-Arts di Strasburgo nel 1896 dalla collezione inglese Robinson.



Esso fu reso noto lo stesso anno da Ulmann[6], che però lo considerava opera della bottega di Piero, e da Loeser [7], che invece lo ritiene autografo debole e tardo. Tutta la critica sulle *Storie di Prometeo* è concorde nell'indicare la paternità di Piero di Cosimo e una cronologia tarda, come proponeva già il Venturi [8] nel 1911: si tende per lo più a collocare le due opere al secondo decennio del Cinquecento, vale a dire tra 1510 e 1520. Tale datazione è sorretta soprattutto da osservazioni stilistiche.

Dato il precedente caso di derivazione diretta di un dipinto di Piero (*La morte di Procri* di Londra) da un'opera di Niccolò da Correggio, verrebbe da ipotizzare un collegamento diretto tra le due tavole e un soggetto tea-

trale o comunque letterario del principe-poeta ferrarese (del quale peraltro sappiamo con certezza che sono perduti alcuni drammi).

Si tratta di un'ipotesi suggestiva ma ancora tutta da dimostrare: solo ulteriori ricerche sul rapporto tra l'ambiente fiorentino e quello di Ferrara, tra le figure del Correggio e del Calcagnini, nonché sulla committenza delle opere di Piero di Cosimo, potrebbero portare qualche chiarificazione riguardo ai mezzi e alle modalità in cui si verificò, in due casi così apparentemente lontani e differenti, la precoce rinascita di un mito tanto raro, ben prima della riscoperta di Eschilo, che si poté rileggere in originale quando fu pubblicata a Venezia la prima edizione a stampa nel 1518: solo allora il mito di Prometeo conoscerà, grazie alla forza poetica conferitagli dal dramma eschileo, una nuova fortuna letteraria e iconografica.

Il testo di questa *Epitoma* può essere dunque un piccolo tassello utile per ricostruire il quadro complessivo delle relazioni esistenti tra gli eruditi e le diverse corti rinascimentali e, più in generale, la complessa articolazione di circuiti di elaborazione e trasmissione culturale, formati da eruditi, filosofi, principi, poeti, cortigiani, pittori, scrittori teatrali, tutti diversamente implicati e in vario grado chiamati a contribuire alla realizzazione di un'opera d'arte, fosse essa un poemetto, un dramma, un dipinto o una medaglia.

Se dunque nel caso del *Cefalo* possediamo il dramma (di Correggio) e il quadro (di Piero di Cosimo), nel caso di Prometeo possediamo l'*Epitoma* inedita (di Calcagnini) che potrebbe aver dato spunto a un dramma (perduto, di Correggio, a cui l'*Epitoma* è dedicata) e quindi alle *Storie di Prometeo* di Piero di Cosimo. La 'tessera mancante' dunque potrebbe essere stato un testo teatrale dedicato al Titano, forse solo progettato o magari realizzato e a noi sconosciuto.

Sono comunque attestate molte relazioni tra gli intellettuali dello Studio ferrarese, autori di commedie e cortigiani addetti all'organizzazione di feste e spettacoli per la corte: Guarino Veronese tradusse su richiesta di Isabella d'Este le commedie di Plauto; suo figlio Battista è autore della traduzione dei *Menecmi* (per la quale si fa anche il nome di Niccolò da Correggio come volgarizzatore) con cui si inaugurano, nel 1486, una serie di spettacoli plautini. Nel 1532 lo stesso Celio Calcagnini tradusse per il



duca Alfonso I il *Miles gloriosus*, che doveva essere rappresentato durante il Carnevale di quell'anno [9].

Gli intellettuali ferraresi vengono mobilitati dalla corte non solo per incarichi diplomatici e ruoli di rappresentanza, ma anche per mansioni oratorie in occasioni pubbliche e cerimoniali: in questo caso, per esempio all'ingresso di un ospite illustre in città, gli oratori si esibiscono su palchi collocati nelle piazze allestite di apparati trionfali e la loro recitazione assume un carattere espressamente teatrale. L'abilità retorica poteva poi essere esercitata in dispute a contrasto, come quelle cui partecipava il giovane Celio, alla maniera dei sofisti antichi. Ma soprattutto, i dottori dello Studio collaboravano alla formazione di una cultura teatrale d'avanguardia impegnandosi in un continuo lavoro di équipe per tradurre in volgare le opere dei classici, che i principi desideravano portare sulla scena [10].

Essendo del tutto carenti i dati per ipotizzare concretamente una rappresentazione teatrale del mito di Prometeo, dobbiamo limitarci ad osservare i dipinti di Piero di Cosimo, che ambientano i fatti in una tipica scena da satira, secondo i dettami di Pellegrino Prisciani (autore di un'operetta, *Spectacula*, che teorizza la pratica teatrale e documenta una serie di spettacoli realizzati alla fine del Quattrocento): essa è ricca di "arbori, spelonche, silve, monti et altre simile parte agreste" [11].

Una prima sperimentazione del genere satirico-pastorale si era avuta proprio con la *Fabula di Cefalo* di Niccolò da Correggio, che costituiva un'adeguamento del repertorio antiquario alla cultura e sensibilità contemporanee: la favola mitologica assume significati morali che rispecchiano i principi del mondo cavalleresco. Questo stesso procedimento sembra realizzarsi nell'epitome su Prometeo, che si conclude con un esito felice (la liberazione) tratto da un dialogo di Luciano, dal tono comico e moraleggiante, seguito da un inno: un cortigiano e conviviale omaggio

alla generosità del Titano, ossia l'istituzione dell'usanza celebrativa della collana e dell'anello.

Si possono riscontrare anche coincidenze, dal punto di vista compositivo, con il *Timone* di Matteo Maria Boiardo, opera scritta su commissione alla fine del Quattrocento ma mai rappresentata sulle scene: l'autore utilizza come fonte dichiarata un testo classico di tipo etico, ossia l'omonimo dialogo luciano, ma vi aggiunge poi una parte del tutto originale, che corregga il severo giudizio nei confronti del protagonista. L'amaro esito del dialogo è sostituito da un più lieto fine, proponibile al principe e alla corte, nel quale si insegna che la ricchezza è un necessario attributo che deve però essere usato con moderazione, solo come decoro di cortesia e gentilezza.

La conclusione dell'*Epitoma* di Calcagnini dà rilievo al ruolo di Prometeo come saggio interprete del futuro: il suo consiglio può salvare la sorte di Giove, il quale si dimostra magnanimo e capace di fiducia e perdono. Allo stesso modo un intellettuale è il necessario supporto del sovrano, che deve essere disposto a distinguere le colpe passate dai nuovi meriti.

Indubbiamente i pannelli di Piero di Cosimo che appartengono all'ambiente fiorentino, non mostrano tale slittamento di contenuto, e sembrano piuttosto decrittabili secondo suggestioni ricavate dall'impervia mistica neoplatonica. Tra l'altro, la stessa suddivisione tra cielo e terra presente in questi dipinti ricorda l'impianto scenico su due livelli tipico della sacra rappresentazione, piuttosto arcaica per l'ambiente ferrarese, dove si prediligevano invece nuove (più classiche) scelte. Comunque il nostro manoscritto è databile proprio agli anni in cui, secondo la critica, Piero di Cosimo dipinge le sue due tavole con la storia di Prometeo.

Da segnalare poi, come possibile collegamento tra il nostro manoscritto e l'opera pittorica, che nel testo di Calcagnini, precisamente nel paragrafo dedicato alla versione platonica del mito di Prometeo, si fa riferimento al ruolo di Mercurio come inviato di Giove in terra per donare la sapienza politica agli uomini. Di seguito a questa frase viene riferito che Prometeo subisce una punizione per l'errore commesso da Epimeteo: "Hanc vero mox Iuppiter per Mercurium hominibus prebuit. Sed Prometheus erroris, quem Epimetheus perpetravit, deinde poenas dedit".

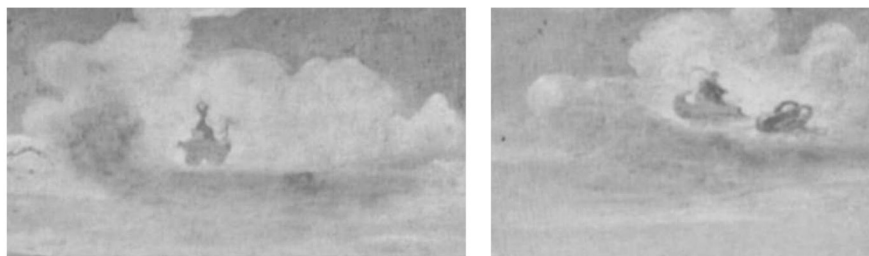
L'accostamento di questi due differenti episodi del mito nel testo di Platone, che si ritrova sia nella traduzione ficiniana che nel resoconto del



Calcagnini, può essere all'origine di una rara variante del mito, secondo la quale non già Efesto, bensì lo stesso Mercurio riveste il ruolo di 'aguzzino' di Prometeo. Questa variante – testimoniata per la verità già nella fonte letteraria utilizzata da Piero di Cosimo, la *Genealogia Deorum* di Boccaccio, vero 'best seller' del tempo – è presente anche nel dipinto di Strasburgo, in cui si vede appunto Mercurio con tanto di calzari alati e cappello da viaggiatore, che lega il Titano.

È possibile proporre inoltre un confronto tra la struttura ad episodi dei dipinti di Piero di Cosimo e la logica narrativa dell'*Epitoma*: entrambi tendono a privilegiare una narrazione cronologica degli eventi, all'interno della quale si inseriscono però divagazioni e riferimenti ad eventi futuri. Nella tavola di Monaco vi è un uomo piegato a terra che porta sulle spalle il peso di un enorme masso, immagine che anticipa la futura punizione a cui sarà sottoposto Prometeo.

Nell'*Epitoma* di Calcagnini, alla fine del racconto platonico, si accenna brevemente alla pena cui sarà sottoposto ("Sed Prometheus erroris, quem Epimetheus perpetravit, deinde poenas dedit") prima di ritornare sull'episodio della creazione dei due fratelli: in questo brano, tratto da Claudia-



no, la maestria dell'uno è fortemente contrapposta alla incapacità dell'altro. Il primo dipinto di Piero sembra anch'esso strutturato in due parti contrapposte: a sinistra si vede Epimeteo, autore di una statua ricurva e goffa, mentre a destra Prometeo foggia una figura maestosa.

Inoltre, nel dipinto si può notare che il cielo è occupato a sinistra da Venere e a destra da Saturno, divinità rispettivamente ispiratrici dell'istinto che compete agli animali e ai bruti (alludendo alle caratteristiche dell'uomo creato da Epimeteo) e della ragione (che aiuta Prometeo nel forgiare l'uomo). Ugualmente, dopo la citazione di Claudiano, Calcagnini fa riferimento a questa lettura neoplatonica, affermando che Epimeteo rappresenta il dominio dei demoni inferiori sull'uomo, mentre Prometeo la provvidenza superiore che porta all'elevazione dello spirito.



Ancora, nella seconda tavola di Strasburgo Piero di Cosimo inserisce, in secondo piano rispetto alla scena del dono del fuoco e dell'incatenamento di Prometeo, un 'flashback' sull'episodio di Pandora.

Anche Celio Calcagnini, nel brano in cui racconta l'episodio esiodeo del banchetto di Mecone, inserisce un breve resoconto del mito di Pandora, che anticipa il furto del fuoco e il relegamento del Titano. Se il testo di Calcagnini si conclude con la liberazione di Prometeo e con l'invenzione degli anelli e delle collane (a ricordo delle sue catene), l'ultimo episodio dipinto da Piero è quello della punizione del Titano, legato da Mercurio e divorato dall'aquila.

Non si può escludere tuttavia che il ciclo pittorico comprendesse altre tavole, precedenti e successive alle due note, nelle quali potevano trovare posto, per esempio, la scena iniziale della truffa di Mecone, e poi la liberazione e la celebrazione del Titano. Se le fonti alla base dell'*Epitoma* e dei dipinti sono il *Protagora* di Platone per Calcagnini e la *Genealogia Deorum* di Boccaccio per Piero di Cosimo, non mancano tanti brevi riferimenti ad altri modelli tematici e stilistici, cosicché l'impressione generale è di chiarezza e semplicità narrativa ma non priva di gusto per la *variatio*.

L'analisi dell'*Epitome su Prometeo ed Epimeteo* ci consente di rintracciare le fonti dirette e indirette di Calcagnini di svolgere dunque tutti gli annodati percorsi di permanenza della tradizione, osservando il passato tramite una sorta di anacronistico 'cannocchiale del Cinquecento': in esso il nostro sguardo si trova a incrociare quello di un erudito, appassionato degli antichi ma ancora vincolato all'ottica cristiana, un umanista al quale Ficino ha rivelato la grandezza di Platone ma che non sa ancora riconoscere quella di Eschilo.

CELIO CALCAGNINI, *EPITOMA SUPER PROMETHEO ET EPIMETHEO*

traduzione di Alessandra Sandrolini

consulenza e revisione della traduzione latina di Giacomo
Dalla Pietà

CODICE VATICANO LATINO 7192, FF. 203-210

Ad Illustrem excellentem Principem Dominum Nicolaum Correggionem,
Caelii Calcagnini super Prometheo et Epimetheo Epitoma.

Ortus Promethei et Epimethei

Clymene, Oceano genita, ex Iapeto coniuge, quattuor liberos edidit:
Atlantem, cuius humeris caelum nititur; Moenetium, qui quom animum
plus nimio extulisset fulmine ictus occubuit; deinde Prometheum, virum
multo ingenio ac admirabili rerum prudentia insignem; postremo Epi-
metheum, hebetiorem longe ac minus cautum peperit.

All'illustre eccellente Principe, Signore Niccolò da Correggio, l'Epitome
di Celio Calcagnini su Prometeo ed Epimeteo.

La nascita di Prometeo ed Epimeteo

Climene, figlia di Oceano, dall'unione con Giapeto generò quattro figli
[12]: Atlante, sulle cui spalle è appoggiato il cielo; Menezio, che, poiché
si era eccessivamente insuperbito, morì colpito da un fulmine; e quindi
Prometeo, uomo noto per il grande ingegno e per l'intelligenza mirabile;
infine diede alla luce Epimeteo, molto più ottuso e meno intelligente.

3 | Quod animalium cura data sit Prometheo ac Epimetheo

Quom olim Di soli essent, nullo adhuc mortalium generum edito, iamque
fatale generationis tempus advenisset; in terrae visceribus animantia
ex elementis quattuor finxere, quomque illa vellent in lucem educere,
Prometheo ac Epimetheo mandarunt ut idoneis viribus singula praemu-
nirent.

Tunc Prometheus rogavit Epimetheus ut distributionis illius officium ipsi uni concederet; annuit ille. Epimetheus igitur quibusdam animalium robur absque celeritate indidit; quaedam imbecilliora velocitate donavit. Armavit nonnulla, inermibus etiam aliquod ad salutem munimentum excogitavit: quae nam exiguo corpore clauserat, partim per aerem pennis attolli, partim per terram surrepere iussit; quae vero in amplam molem auxerat, crassitudine sua roboravit; mox ea ut calorem et frigus facile perferrent pilis, setis, pellibusque vestivit; pedes etiam qui corpora sustinerent, unguis callisque obduravit.

Deinde alimenta alia aliis distribuit, ut nonnulla etiam se invicem pascerent; sed eorum genus sterile, quodammodo ceterorum foecundum instituit; sic nam ratio exposcebat.

Quo autem non esset admodum prudens, Epimetheus incaute dotes ac bona omnia distribuit in bruta; nihilque iam superat ex tanta largitione quom ad hominem oculos vertit puduitque, quo solus ex omnibus immunis homo remansisset.

Dubitanti Prometheus astitit illius partitionis considerator viditque coetera animalia suis quaeque fulta muneribus, solum hominem nudum, inermem, defensaculis indigentem et quod magis urgebat.

Instabat dies fatalis, quo animalia in lucem prodirent, quomque aliam salutis humanae viam consultans Prometheus non inveniret, surripuit Vulcani ac Minervae artificiosam cum igne pariter sapientiam; neque nam fieri poterat ut eam sine igne nancisceretur quispiam vel uteretur eam. Itaque sic hominum generi Prometheus elargitus est atque ita sapientiam quae victum suppeditat consecuti sumus.

Deerat tamen adhuc civilis hominibus prudentia; erat nam illa apud Iovem cuius arcem Prometheo ascendere non licebat: nam horribiles Iovis custodes circumstantes arcem Prometheus deterrebant. Hanc vero mox Iuppiter per Mercurium hominibus praebuit. Sed Prometheus erroris, quem Epimetheus perpetravit, deinde poenas dedit.

Hactenus Plato; existimaverunt alii sapientes homines opera Promethei, imprudentes vero Epimethei artificio fuisse compactos. Quod mellitissimus Poeta his versibus indicavit:

Namque ferunt geminos uno de semine fratres
 Japetoniadas generis primordia nostri,
 dissimili finxisse manu. Quoscumque Prometheus
 excoluit multumque innexuit aethera limo,
 hi longe ventura notant, dubiisque parati
 casibus occurrunt fabro meliore politi.
 Deteriore luto pravus quos edidit auctor,
 quem merito Graii perhibent Epimethea vates,

his nihil aetherei sparsit per membra vigoris;
 hi pecudum rito non impediencia vitant,
 nec res ante vident, accepta clade queruntur,
 et sero transacta gemunt.

Haec ille; at Platonici ita superiorem fabulam interpretantur.

3 | **Perché fu affidata a Prometeo ed Epimeteo la cura degli animali** [13]

Un tempo, quando gli dei erano soli, non essendo ancora venuto alla luce nessun genere di essere mortali, si avvicinava ormai il tempo fissato dal destino per la generazione; nelle viscere della terra, dai quattro elementi, essi forgiarono gli esseri viventi, e quando vollero che venissero alla luce, incaricarono Prometeo ed Epimeteo di dotare ciascuno di essi di forze adeguate.

Allora Epimeteo pregò Prometeo di lasciare a lui solo il compito di quella distribuzione; ed egli acconsentì. Epimeteo infuse quindi ad alcuni degli animali la potenza senza la rapidità; ad altri che erano più deboli, donò la velocità. Alcuni li munì di armi, e anche per gli inermi escogitò qualche mezzo per la sopravvivenza: quelli che aveva rinchiuso in un corpo piccolo, fece sì che parte si alzassero verso il cielo con le ali, parte si trascinassero sulla terra. Quelli invece che aveva fatto crescere di grande taglia, li rese forti della loro stessa mole; poi, affinché questi sopportassero facilmente il caldo e il freddo, li rivestì di peli, setole e pelli; e con unghie e calli rese resistenti i piedi che dovevano sostenere il loro corpo.

Poi distribuì agli uni alcuni mezzi di sussistenza, altri ad altri, perché non si mangiassero a vicenda; stabilì poi che un genere fosse più sterile, un altro più fecondo: così infatti richiedeva un senso di equilibrio. Ma poiché Epimeteo non era affatto prudente, incautamente distribuì le doti e tutti i beni tra i bruti; ormai dopo questa elargizione così generosa, non restava più niente: e quando volse lo sguardo all'uomo e si vergognò, poiché fra tutti era rimasto il solo privo di ogni mezzo.

Mentre era in dubbio sul da farsi, Prometeo, che era presente e osservava la distribuzione, vide gli altri animali muniti dei loro doni e soltanto l'uomo nudo, inerme e sprovvisto di difese, e ciò più di tutto lo angustia-va.

Era imminente il giorno deciso dal destino nel quale gli esseri viventi sarebbero dovuti venire alla luce; e poiché Prometeo, riflettendo, non trovò un'altra via per la salvezza umana, rubò a Vulcano e Minerva [14] la sapienza delle arti insieme col fuoco; infatti senza il fuoco non era possibile conseguirla né che alcuno ne facesse uso. Così dunque Prometeo ne fece dono al genere umano, e così ottenemmo anche la sapienza

che consente di sopravvivere.

Tuttavia mancava ancora agli uomini la sapienza politica; infatti essa stava presso Giove, e alla sua rocca Prometeo non poteva salire: gli orribili custodi di Giove che circondavano la fortezza tenevano lontano Prometeo.

Questa in realtà Giove la offrì prontamente agli uomini mediante Mercurio; ma Prometeo, per l'errore che aveva commesso Epimeteo, fu punito. Fin qui Platone; ma altri sostenevano invece che gli uomini sapienti siano stati plasmati ad opera di Prometeo, mentre quelli stolti sarebbero stati plasmati per arte di Epimeteo: idea che il dolcissimo Poeta^[15] espresse con questi versi:

Dicono infatti che i fratelli gemelli,
figli di Giapeto, le origini della nostra stirpe
da un solo seme plasmarono con mano diseguale.
Tutti quelli che Prometeo creò, mischiando molto etere al fango,
scorgono da lontano il futuro e sono preparati ad affrontare le circostanze difficili, foggiate dal migliore artefice.
Quelli invece che con il peggiore fango plasmò il cattivo artefice,
colui che i poeti greci a ragione chiamano Epimeteo,
a questi non infuse nelle membra neanche un poco dell'energia del cielo;
come le bestie essi non sanno evitare gli ostacoli,
né prevedono gli eventi, ma, una volta avuto il danno,
si lamentano e troppo tardi piangono per cose già accadute.

Egli disse queste cose, ma i Platonici interpretarono così la favola antica:

4 | *Superioris fabulae ratio*

Iuppiter, idest deus mundi opifex, ex elementis animalia componit. Promethei autem ac Epimethei opera utitur, idest demonum superiorum atque inferiorum ministerio ad animalium vitam necessariis muniendam. Sed Epimetheus brutorum curam gerit; quid nam mirum est inferiores demones corporeae naturae favorem praebere?

Quantum vero Epimetheus inferiorque potestas in his quae ad corpus pertinent brutis suffragantur, tantum Prometheus providentiaque superior in his, quae ad animum spectant, hominibus videtur consuluisse. Accepit autem artem ipsam una cum igne ab officina Minervae atque Vulcani, idest ingenium atque animi vigorem e coelestibus ideis.

Prometheum vero ob id munus dolore affectum significat demonem ipsum curatorem nostrum, in quo et affectus esse possunt, misericordia quadam erga nos affici quom advertat nos, ob illud rationis munus vel datum vel excitatum, tanto miserabiliorem terris vitam quo bestias agere, quanto sollicitam atque avidam magis.

Quod quidem Pythagoras animadvertens, Epimetheum (quantum ad hoc

attinet) Prometheo anteposuit. Id autem illi Mosaico quodammodo simile videtur: "Poenitet me fecisse hominem". Sed demonis providentia particularis et angusta est. Ideo in arcem Iovis nequit ascendere. At Juppiter per Mercurium, idest angelum divinae voluntatis interpretem, civilis scientiae leges hoc est voluntatis suae decreta ad humanae societatis generisque nostri salutem spectantia mentibus nostris inscribit.

4 | Spiegazione della favola antica [16]

Giove, cioè Dio artefice del mondo, dagli elementi forgì gli esseri viventi, ma si avvalse dell'opera di Prometeo ed Epimeteo, cioè dell'aiuto dei demoni superiori e inferiori, per dotare la vita degli esseri viventi dei mezzi necessari: Epimeteo si curò di gestire i bruti; e cosa c'è di strano nel fatto che i demoni inferiori dimostrino simpatia per la natura corporea?

Quanto Epimeteo e le potenze inferiori favoriscono i bruti nelle cose che riguardano il corpo, altrettanto Prometeo e la provvidenza superiore sembrano curare gli uomini nelle cose che riguardano l'anima. Però dall'officina di Minerva e Vulcano egli prese anche l'arte insieme col fuoco, ovvero sia l'ingegno e la forza d'animo dalle idee celesti.

In verità Prometeo, colpito da pene per questo dono, significa lo stesso demone che si cura di noi, nel quale possono esserci anche le passioni; può essere pietoso verso di noi dal momento che si accorge che, per quel dono della ragione che ha dato o in noi suscitato, conduciamo sulla terra una vita tanto più miserevole che le bestie, quanto più inquieta e avida. E certamente in considerazione di questo Pitagora contrappose, proprio su questo punto, Epimeteo a Prometeo.

E ciò in un certo modo sembra simile a quel detto biblico: "Mi pento di aver fatto l'uomo".

Tuttavia la provvidenza del demone è limitata e ristretta. Per questo non può salire alla rocca di Giove.

Ma Giove mediante Mercurio, cioè l'angelo della divina volontà, interprete della scienza politica, imprime nelle nostre menti le leggi, cioè i decreti della sua volontà, tesi alla salvezza dell'umana società e della nostra stirpe.

5 | Cur supplicio affectus Prometheus

Publica solemnitas Dis celebrabatur; data est autem cura Prometheo dividendi carnes inter homines ac deos.

Impetratum nam fuerat a Iove evitandi sumptus gratia ne tota victima Dis offerretur. Favebat autem ille hominibus mirifice, quorum gratia hac fraude usus est: potiora nam quaeque ex victima seligens pellibus et ossiculis contextit; deteriora vero atque ossa diligenter adipe constavit, ita ut optima viderentur, deditque optionem Iovi utra pars magis placeret, eam eligeret. Elegit ille adipe contactam: mox fraudem advertens, statuit

homines magno quodam incommodo afficere.

Iussit igitur Vulcano effigiem puellae spetiosissimae formaret, quam deinde Pandoram nuncupatam Pallas ornavit donisque excoluit zona scilicet, veste argentea ac palliolo miro artificio contexto floribusque et aurea corona.

Ab hac autem postea foemineum genus defluxit ad hominum iacturam natum, quod inter viros ita versatur ut inter apes fuci. Sine quo stare vita diutius nequeat, neque una habitare facile possit.

Ignem etiam Iuppiter e medio sustulit, ne amplius homines carnibus vescerentur, utpote quas coquere sine igne non possunt.

Sed Prometheus consuetus insidiari, sua opera ereptum ignem mortalibus restituere cogitabat.

In Caucaso igitur monte altissimo latitans, e solis pretereuntis curru ferula furtim ignem sustulit cursimque cum eo ad homines rediit.

Unde institutum est postmodo ut laetitiae nuntii cum lampadibus discurrant.

Acriter ergo indignatus Iuppiter ferrea catena eum ita religari iussit in Caucaso, ut sedere aut quiescere nunquam posset, adhibuitque aquilam ex Typhone et Echione vel, ut alii, e Terra et Tartaro genitam, quae iecur eius quotidie renascens depasceret.

Causam religionis huius nonnulli tradunt: quoniam Prometheus hominem fabricavit accusatusque fuerit a Momo quasi scelestissimum animal fecisset quod omnes facile posset decipere; quoniam nullam haberet fenestram in pectore unde cor eius explorari posset, damnatumque hac ratione Prometheus in Caucaso poenas luisse.

5 | Per quale ragione Prometeo subì il supplizio

Gli dei celebravano una festa [17] e fu data appunto a Prometeo la cura di dividere le carni tra gli uomini e gli dèi. Giove infatti, per evitare sprechi, aveva richiesto che non l'intera vittima fosse data agli dèi. Tuttavia egli favorì senza ritegno gli uomini, e per loro ricorse a questo inganno: selezionò le parti migliori della vittima e le nascose sotto le pelli e le ossa; invece ricoprì diligentemente di grasso le parti peggiori e le ossa, così che sembrassero le migliori, e lasciò a Giove la possibilità di scegliere quella parte tra le due che più gli piaceva. Egli scelse quella coperta di grasso, ma, rendendosi subito conto dell'inganno, decise di danneggiare gli uomini con un grande malanno. Comandò infatti a Vulcano di plasmare l'immagine di una fanciulla bellissima che poi, chiamata Pandora, Pallade ornò di doni e abbellì con una cintura, una veste d'argento e un copricapo intrecciato con mirabile maestria di fiori, e anche una corona. Ma poi da lei discese il genere femminile, nato a danno degli uomini, poiché con i maschi si comporta come tra le api fanno i fuchi. Senza la donna non è possibile vivere a lungo, ma non è neanche facile abitare con lei. Inoltre Giove tolse di mezzo il fuoco affinché gli uomini non po-

tessero più cibarsi di carni che senza il fuoco non possono cuocere [18].

Ma Prometeo, avvezzo a tendere insidie, meditava di intervenire per restituire ai mortali il fuoco rubato. Quindi, ritirandosi sulla cima del monte Caucaso, dal carro del sole [19] che passa attraverso il cielo, portò via furtivamente il fuoco in una ferula, e ritornò di corsa con esso dagli uomini. Da ciò si istituì in seguito l'usanza secondo cui i messaggeri di buone notizie corrono qua e là con le fiaccole [20].

Allora Giove, fortemente indignato, ordinò che fosse legato con catene di ferro sul Caucaso, in modo che non potesse mai sedersi o riposarsi. Poi mandò un'aquila nata da Tifone ed Echione [21] o, come dicono altri, generata dalla Terra e dal Tartaro, affinché si nutrisse del suo fegato che ogni giorno ricresceva.

Alcuni sostengono che il motivo dell'incatenamento fosse il fatto che Prometeo aveva creato l'uomo [22] e per ciò fu anche accusato da Momo [23] di aver fatto una bestia scelleratissima che poteva facilmente ingannare tutti poiché non aveva nessuna finestra sul petto attraverso cui il suo cuore potesse essere indagato. Prometeo sarebbe stato condannato per questa ragione alla punizione sul Caucaso.

6 | **Superiorum ratio**

Putant Prometheum virum sapientem, causarum naturae exploratorem, qui multa invenerit lucemque veritatis hominibus aperuerit. Immo vero fecerit ipsos homines, qui antea rationabilius fere poterant noncupari, in quibus nullius rei inditium inerat. Cruciari autem ab aquila, idest continua cogitatione et anxietate inveniendi ac perscrutandi arcana mysteria naturae.

Subscribit huic opinioni Sudas auctor Graecus, qui eum gramaticam philosophiam et musicam invenisse tradit, sicut Atlantem astrologiam et sphaeram et qui ideo coelum sustineri dictus est, sic Argum finxere multoculum, quod vir esset apprimae circumspectus; sic Cecropem Atheniensem duplicis naturae, idest masculofoemina, dixere, quod primus legem tulerit coniugii. Alii figulum fuisse putant Prometheum, qui plasticen, idest artem fictoriam, primus excogitavit.

Quae autem Fulgentius ignobilis auctor (ut puto) ex Petronii sententia exposuit, non libet hoc loco meminisse, quando ea, Princeps illustris, tuae celsitudini ad fastidium usque nota suspicamur.

6 | **Spiegazione della favola degli antichi**

Ritengono che Prometeo sia un uomo sapiente, indagatore delle cause della natura, che scoprì molte cose e rivelò la luce della verità agli uomini. Anzi, in verità, avrebbe reso lui umani esseri che prima potevano essere detti a malapena ragionevoli. In essi non vi era intuito di nessuna cosa.

Era però tormentato dall'aquila, cioè dalla continua meditazione e ansietà di conoscere e di indagare gli arcani misteri della natura. Sottoscrive questa credenza l'autore greco della Suda [24], che afferma che egli inventò la grammatica, la filosofia e la musica, così come Atlante l'astrologia e la sfera [25]; per questo si dice che questi sostenebbe il cielo, così come si dice che Argo aveva molti occhi, perché era un uomo straordinariamente prudente, e ancora che Cecrope di Atene [26] era androgino, maschio-femmina, poiché per primo istituì la legge del matrimonio. Altri ritengono che Prometeo fosse un artigiano, che inventò per primo la plastica, cioè l'arte scultorea [27].

Le cose poi che Fulgenzio, autore a mio giudizio oscuro, espresse a partire da uno spunto di Petronio [28] non conviene che siano ricordate qui, poiché esse, o illustre Principe, supponiamo siano note a Vostra Altezza fino alla noia.

7 | **Quare Prometheus revinctus**

Solutum autem ab Hercule Prometheum putant aquilamque interfectam vel certe ad Orcum demissam, sic volente Iove ut gloria filii augetur, qui mox in deorum numerum erat virtutis ac gestorum magnitudine asciscendus.

7 | **Il motivo per cui Prometeo fu legato**

Si ritiene che Prometeo sia stato liberato e che l'aquila sia stata uccisa, o almeno spedita nell'Orco [29], per mano di Ercole, poiché così volle Giove, affinché fosse accresciuta la gloria di suo figlio [30], che subito infatti dovette essere accolto tra gli dèi per la grandezza della virtù e delle sue gesta.

8 | **Dictorum ratio**

Herculem virum doctissimum putavere, qui pariter ingenio ac eloquentia polleret. Hic, quom Prometheus in plurimis dubitaret, dubitationes eius omnes soluit et ab ea anxietate atque animi sollicitudine liberavit. Sed quoniam aliter de Promethei solutione Lucianus existimavit, libuit hoc loco eius dialogum subtexere, quem latinitate precipitanter donavimus: PROMETHEI AC IOVIS

(PRO): Solve me o Iuppiter: iam nam gravia perpressus sum.

IUP: Solvam te, inquis, quem pati graviore compedes par erat, Caucasumque universum capiti superincumbentem nec a sexdecim vulturibus epar lancinari modo, verum et oculos effodi, quom nobis animalia id genus homines effinxeris ignemque sustuleris ac mulieres fabricaris.

Nam quo me fraudaris in carni partitione, ossa pinguedine obducta opponens potioremq partem seponens tibi, quid opus meminisse?

PRO: Verum ego satis supplicii iamdudum expendi, tandiu fixus in

Caucaso et pessimam volucrum (quae male dispereat) aquilam pascens iecore.

IOV: Neque hoc eorum minimum quae te pati decebat.

PRO: Atqui non sine mercede me solveris, o Iuppiter! Nam tibi rem haud mediocriter necessariam significabo.

IOV: Etiamnum illudis Prometheu?

PRO: Si illusero, quid demum lucri faciam? An memoria excidet tibi quo loco sit Caucasus, an vincula rursus deerunt si forte impostor fuero deprehensus?

IOV: Primo eloquere quid mercedis necessarium adeo sic daturus.

PRO: Si quo properas dixerò, an dignus videbor cui et in caeteris fidem adhibeas?

IOV: Immo vero.

PRO: Ad Thetidem, ut cum ea concumbas.

IOV: Ita prorsus res habet ut dixisti; sed quid amplius? Videris nam non-nihil fortasse veri expositurus.

PRO: Ne o Iuppiter cum Nereide concubueris. Nam quod ex te conceperit aequè de te ac tu olim de Saturno moerebit.

IOV: Hoc dicis me principatu eiectionem iri?

PRO: Ne id fiat utique o Iuppiter. Verum eiusmodi quippiam sic concubitus minatur.

IOV: Valeat igitur Thetis; te vero obistat Vulcanus solvat.

Soluto Prometheo monumentum tamen supplicii apud homines remansit, vinculorum nam instar torques atque annuli inventi sunt, super qua re nos olim idyllion excudimus huiusmodi.

8 | Spiegazione di quanto qui detto

Ercole era considerato un uomo dottissimo, valente allo stesso modo per ingegno e per eloquenza. Questi, poiché Prometeo dubitava di molte cose, sciolse tutti i suoi dubbi e lo liberò da quell'ansietà e affanno dell'animo.

Ma poiché Luciano [31] ha una versione diversa sulla liberazione di Prometeo, conviene inserire qui un suo dialogo che abbiamo volto all'impronta in latino: PROMETEO E GIOVE

(PRO): Liberami, o Giove, ho già patito gravi pene.

IOV: Che io liberi te, dici? Te che era giusto sopportassi ceppi ben più pesanti e che dovevi avere la testa schiacciata da tutto il Caucaso, e non solo che il tuo fegato fosse dilaniato da almeno sedici avvoltoi, ma anche che i tuoi occhi ti fossero strappati via, poiché ci hai plasmato animali, cioè la razza degli uomini, hai rubato il fuoco e fabbricato le donne? Serve ricordare fino a che punto mi hai ingannato nella distribuzione della carne, assegnandomi le ossa ricoperte dal grasso e riservandoti la

parte migliore?

PRO: Però ho scontato già abbastanza a lungo il mio supplizio, stando tanto a lungo sospeso nel Caucaso e nutrendo col mio fegato l'aquila, dannatissimo uccello (che vada alla malora!).

IOV: Ma questo non è nemmeno il minimo di quanto dovevi patire!

PRO: Eppure tu, non senza guadagno, mi libererai, o Giove; infatti ti rivelerò una cosa che ti è non poco utile.

IOV: Mi imbrogli ancora, Prometeo?

PRO: Se mi prendessi gioco di te, che guadagno ne avrei? Ti dimenticherai forse dove sta il Caucaso o ti mancheranno forse le catene se per caso scoprirai che sono un impostore?

IOV: Di' prima quale ricompensa mi darai.

PRO: Se ti dirò verso cosa stai andando, ti parrò degno di meritare fiducia anche sul resto?

IOV: Sì, certo.

PRO: Andrai da Teti per giacere con lei.

IOV: Proprio così: e allora? In effetti sembra proprio che tu dica la verità.

PRO: Non unirti con Teti, o Giove. Se concepirà un figlio da te, sarà un lutto per te così come un tempo fosti tu per Saturno.

IOV: Stai dicendo che io sarò cacciato dal mio potere?

PRO: (Mi auguro) che ciò non accada assolutamente, o Giove. Ma l'unione promette qualcosa di simile.

IOV: Addio a Teti, dunque! E ora Vulcano ti sciolga da queste catene.

Liberato Prometeo, rimase tuttavia presso gli uomini un ricordo del supplizio: infatti furono inventati collane e anelli a guisa di catene [32], e su questo fatto noi un tempo componemmo un poemetto siffatto:

Ibat in amplexus Thetidis sublimis Olympi
arbiter, et posito terras clementior igne,
prepetibus vectus pennis faciliq̄ue petebat
tramite, Caucasea quando superastitit arce.
Et procul effudit fatalia verba Prometheus
alitis aeternae violatus pectora morsu:
“Ne properes dux magne poli; compesce furores
pectoris insanos e summo vertice coeli.
Noxia difficiles cecinerunt omina Parcae:
quisquis inexhausto Thetidis potietur amore,
excipiet sobolem patrias quae robore laudes
obruat, invictis multo praestantior armis”.
Ferrea mox durae tetigere volumina matris,
terrui ancipiti volventem pectore curas
magnanimum vox missa Iovem rapidumque, repente
pressit iter, iubet hac cursum properare Cupido,

inde minae scaevique vetat terroris imago.
 Sed metus et regni demum iactura labantem
 frenavere animum. Placuit mox digna Prometheo
 dona dare et veteres odiorum extinguere causas.
 Furtivos ignes animo, pinguisque ferinae
 fraudem abolet, superat veteres nova gratia noxas.
 Iam pater accitus Lypareos liquerat ignes
 Mulciber et nexos ferroque manuque catenas
 solverat ac tristes Herebi tranaverat amnes
 vultur ferratas quatiens per nubila pinnas.
 At non omne malum non omnia vincla Prometheo
 defluxere tamen (Stygias sic Iuppiter olim
 attestatus aquas) quare omnis poena recessit.
 Sed monumenta manent veterisque insignia damni.
 Aerea nam digitos anfractu bractea molli
 pro manicis amplexa tenet; tum more catenae
 dependet collo series intersita nodis
 ferrea et e duro Calybum compacta metallo.
 Hanc vero ob causam mortales undique coetus
 exultasse ferunt et sacro largius ignes
 perfudisse mero, pariterque exempla sequentes
 digna Prometheo tulerunt solatia casu.
 Annulus informat digitos, de pectore torques
 ferratas misere palam. Sed posthuma proles
 antiquas variavit opes versoque tenore
 omnia de fulvo componere maluit auro.

Il sublime signore dell'Olimpo andava ad abbracciare Teti,
 e più clemente per aver deposto il fuoco a terra,
 sulle ali in volo, andava per un facile tragitto,
 quando giunse sulla cima del Caucaso.
 Da lontano scagliò parole fatali Prometeo,
 oltraggiato nel petto dal morso dell'eterno uccello.
 "Non andare, o grande signore del cielo.
 Frena dal sommo vertice del cielo i pazzi furori del cuore.
 Le dure Parche [33] cantarono funesti presagi.
 Chiunque avrà l'inesauribile amore di Teti
 ne riceverà un figlio [34]; e questi oscurerà la gloria del padre per poten-
 za
 essendo molto più prestante, con le sue armi invincibili".
 Subito colpirono nel segno i ferrei decreti della dura madre,
 la sentenza pronunciata spaventò il magnanimo Giove
 che volgeva gli affanni nel petto dubbioso e
 improvvisamente rallentò il rapido viaggio:

Cupido ordina di affrettare la corsa verso là,
 ma da là lo trattiene l'immagine della minaccia e del sinistro terrore.
 Ma la paura e la perdita del regno
 frenarono l'animo dubbioso. Egli decise subito
 di dare degni doni a Prometeo e di estinguere gli antichi motivi di ran-
 core.
 Cancella dall'animo il furto del fuoco e la frode della grassa selvaggina:
 supera le vecchie colpe la grazia recente.
 Ormai il padre Mulcibero, che era stato chiamato, aveva lasciato i fuochi
 di Lipari,
 e aveva sciolto i lacci con il ferro e le catene con la mano [35]
 e il rapace, scuotendo le ali ferrate nelle nuvole,
 aveva attraversato le tristi correnti dell'Erebo [36].
 Ma tuttavia non vennero meno per Prometeo
 tutti i mali e tutte le catene (così Giove una volta
 aveva giurato per le acque stigie) perchè scomparisse ogni pena.
 Ma restano tracce visibili dell'antica colpa.
 Infatti una sottile lamina di rame trattiene le dita,
 cingendole come manette con un dolce cerchio.
 E a mo' di catena pende giù dal collo una serie di maglie metalliche
 di duro ferro calibo [37].
 E per questo motivo dicono che da ogni luogo
 le schiere mortali esultassero e versassero più abbondantemente
 sopra i fuochi vino sacro, e così portarono a Prometeo,
 seguendo [i suoi] esempi, degne offerte per l'occasione [38].
 L'anello orna le dita, sul petto sta in bella vista
 la collana di ferro.
 E le generazioni seguenti cambiarono i monili antichi
 ed essendo mutata l'idea del lusso,
 preferirono fabbricare tutto in biondo oro.

NOTE

- [1] D. e E. Panofsky, *Il vaso di Pandora*, [1956] tr. it. Torino 1992, p. 13, n. 21.
 [2] O. Raggio, *The Myth of Prometheus: its Survival up to the Eighteenth Century*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" XXI, 1958, p. 55, n. 80.
 [3] R. Trousson, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Genève 1976, p. 96, n. 37.
 [4] L. Bonoldi, M. Centanni, *La medaglia di Isabella d'Este: Nemesi e le sue stelle*, settembre 2000
 h t t p : / / w w w . e n g r a m m a . i t /
 [5] Esopo, *Zeus, Prometeo, Atena e Momo*, in *Favole*, a cura di G. Manganelli, Milano 1951, n. 124.
 [6] H. Ulmann, *Piero di Cosimo*, "Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen" XVII, 1896, pp.
 42-64; pp. 120-142.
 [7] C. Loeser, *I quadri italiani nella galleria di Strasburgo*, "Archivio Storico dell'Arte" IX, 1896, p.
 2 7 7 .

- [8] A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, VII/1, Milano 1911, pp. 696-712.
- [9] F. Ruffini, *Teatri prima del teatro. Visioni dell'edificio e della scena tra Umanesimo e Rinascimento*, Roma 1983, pp. 80 ss.
- [10] E. Garbero-Zorzi, D. Seragnoli, *Lo studio e lo spettacolo in Ferrara estense*, in *La rinascita del sapere*, Bologna 1998, pp. 307-330.
- [11] F. Marotti, *Storia documentaria del teatro italiano. Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo*, Milano 1974, p. 63.
- [12] Prometeo è detto figlio del titano Oceano e dell'oceanina Climene da Esiodo, che riporta anche il nome dei tre fratelli; Eschilo sostituirà Climene con Temi, che resterà anche in seguito madre dell'eroe; l'unico a trasmettere la tradizione primitiva è Igino (*Fab. I*, 1). Talvolta viene ignorato il nome della madre di Prometeo, mentre si cita solo Giapeto, come fanno Ovidio (*Met. I*, 78-83), Varrone (*De ling. lat. V*, 31), Diodoro (*V*, 67, 2), Pausania (*II*, 14, 4) Igino (*Fab. CXLII*); per Apollodoro (*Bibl. I*, 3) Prometeo è figlio di Asia. Platone, per esempio, non riferisce da chi fu generato Prometeo, ma cita solo Epimeteo.
- [13] Tutta la favola che segue è ripresa quasi letteralmente dalla traduzione latina del *Protagora* platonico fatta da Ficino. Platone è anche il primo autore che fa di Prometeo e di Epimeteo i responsabili della distribuzione delle facoltà naturali agli uomini e agli animali. In Eschilo Prometeo era semplicemente colui che aveva salvato la razza umana dalla distruzione voluta da Zeus e il fautore della sua evoluzione (anche se sembra possibile scorgere un'allusione alla storia della distribuzione dei doni alle varie stirpi nei versi 439-440). Sappiamo inoltre che esisteva una leggenda di *Prometheus creator*, vero e proprio generatore dell'uomo, che doveva essere molto antica, forse preesistente ad Esiodo stesso (N. Terzaghi, *Prometeo. Scritti di archeologia e filologia*, Torino 1966), e che è attestata per la prima volta in Filemone (*Fragm. III*) e Menandro (fr. 718 Körte).
- [14] Secondo Esiodo ed Eschilo il Titano rubò la fiamma dal fulmine di Zeus nascondendola in una ferula cava, mentre secondo un'altra versione del mito, meno nota, la prese dalla fucine di Efesto sull'isola di Lemno (cfr. Cicerone che cita Accio in *Tusc. II*, 10, 23-25). Anche secondo Luciano (*Prom. 5*) Prometeo rubò il fuoco a Efesto. Secondo Servio (*In Verg. Buc. 6*, 42) il Titano rubò il fuoco avvicinando una fiaccola al carro del sole.
- [15] Si tratta di Claudiano (*In Eutr. II*, 490-501), rara versione del mito in cui anche Epimeteo partecipa alla creazione dell'uomo facendo statue di argilla.
- [16] Calcagnini riferisce qui la lettura in chiave allegorica del mito antico che ne diede Marsilio Ficino nel *Commentarium in Protagoram* (*Op.*, p. 1298); sono ripresi quasi letteralmente interi passi del commento, senza che Calcagnini citi mai apertamente la sua fonte. Ficino interpreta ogni divinità pagana come figura cristiana: Giove indica Dio, mentre Mercurio è l'angelo della volontà divina. Prometeo ed Epimeteo sono neoplatonicamente intesi come simboli dei demoni superiori e inferiori che, secondo Ficino e Pico, sarebbero esseri inferiori agli angeli, ma superiori a quelli terreni, che governano il movimento delle sfere del cielo e che trasmettono agli uomini influssi celesti. Qui si dice che i demoni superiori governano la parte più nobile dell'uomo, ossia il suo spirito, mentre i demoni inferiori influiscono sulla parte più bassa, cioè quella corporea. Nel pensiero neoplatonico l'universo, ordinato gerarchicamente, comprende un macrocosmo e un microcosmo similmente strutturati, perciò tutto è sottoposto a un principio armonico e legato al resto da invisibili influenze; ogni essere si rispecchia in qualcos'altro di superiore, che lo governa e a cui tende, o di inferiore, al quale trasmette qualità celesti.
- [17] La favola del banchetto di Mecone è narrata da Esiodo (*Th. 535-558*) e viene poi menzionata soltanto da Igino (*Astron. II*, 15) e da Luciano (*Prom. Es. 7; Prom. 3* e 7-10).
- [18] Questo riferimento alla proprietà di cuocere del fuoco deriva certamente da Igino: egli osserva che Zeus decide di privare gli uomini proprio di ciò che permetteva loro di godere della carne che avevano ottenuto in abbondanza in seguito alla disonesto distribuzione di Prometeo. Cfr. *Astron. II*, 15, 2: "Iuppiter [...] mortalibus eripuit ignem [...] ne carnis usus utilis hominibus videretur, cum coqui non posset".
- [19] Come abbiamo già detto, è Servio (*In Verg. Buc. 6*, 42) il primo che riferisce il dettaglio secondo cui il Titano rubò il fuoco avvicinando una fiaccola al carro del sole.
- [20] Pausania (*I*, 30, 2) riferisce l'origine eziologica della corsa con le fiaccole in Atene, detta lampadedromia o lampadeforia, celebrata in onore di Prometeo, testimoniata anche da Igino (*Astron. II*, 15, 2) che inoltre fa riferimento all'uso di simboleggiare l'annuncio di buone notizie con una

fiaccola recata dal messaggero: "Itaque homines adhuc plerumque, qui laetitiae fiunt nuntii, celerime veniunt. Praeterea in certatione ludorum cursoribus instituerunt ex Prometei consuetudine ut current lampadem iactantes".

[21] Mostruoso gigante, dall'aspetto di drago, figlio di Gea (la Terra) e di Tartaro, detto anche Tifeo. Dopo la titanomachia fu abbattuto dalla folgore di Zeus e sepolto sotto il Tartaro secondo Esiodo (*Th.* 720 ss.), sotto l'isola di Ischia secondo Virgilio, sotto l'Etna secondo Eschilo (*Pr.* 351-375) e diverse fonti popolari. È comunque simbolo del fuoco sotterraneo che alimenta i vulcani. Fu sposo di Echidna e con lei generò solo mostri: i cani Cerbero e Orto, l'Idra di Lerna, Ladine, le Arpie, la Sfinge e il leone di Nemea. Secondo un antico mito di fondazione di Tebe, Cadmo uccise il drago che stava a guardia della fonte di Ares, poi ne seminò i denti su consiglio di Atena. Gli Sparti (i 'seminati'), uomini generati dai denti del drago, si uccisero a vicenda, finché non ne restarono solo cinque. Tra questi vi era Echidne, il padre di Penteo, che generò con Agave, figlia di Cadmo. Comunque, ciò che qui importa, è che i nomi dei genitori dell'aquila sono Echidna e Tifone in Apollodoro (*Bibl.* II, 11). Egli probabilmente usò come fonte Ferecide (*FGHHist.* 3 F 7), citato dallo scoliasta di Apollonio (*Argon.* 2, 1248) a proposito della parentela dell'uccello. Comunque questo dato è riferito sempre da Igino (*Astron.* II, 15, 3): "Hanc autem aquilam nonnulli ex Typhone et Echidna natam, alii ex Terra et Tartaro"; questa sembra essere la fonte cui attinge Calcagnini.

[22] Alcuni autori riportano la versione tarda del mito secondo cui Prometeo sarebbe stato il creatore dell'uomo; tra questi Apollodoro (*Bibl.* I, 7, 1), Igino (*Astron.* II, 15, 1; *Fab.* CXLII), Ovidio (*Met.* I, 82).

[23] Momo (il 'biasimo') era, nella mitologia pagana, il dio della critica e dello scherno. In una favola di Esopo (124, *Zeus, Prometeo, Atena e Momo*) egli critica l'opera di Prometeo dicendo che avrebbe dovuto appendere il cuore dell'uomo fuori dal suo corpo, in modo che la malvagità non restasse nascosta. Questo brano è ripreso da Luciano (*Ermotimo*), che racconta lo stesso mito, inserendo il particolare della finestrella sul petto, per poter osservare il cuore.

[24] Il nome Suda indica un lessico di età bizantina, ma non è certo se esso indichi il nome del compilatore o se piuttosto non si riferisca in modo simbolico all'opera che viene caratterizzata come 'bastione' del sapere. Composto certamente intorno al Mille, cominciò ad essere citato, nella forma "Suida", da Eustazio di Tessalonica (XII sec.). Si tratta di un ampio lessico greco, una sorta di enciclopedia generale articolata in circa 30.000 voci, ordinate alfabeticamente secondo la pronuncia bizantina, attinenti a tutte le discipline. Le fonti sono molteplici, per lo più di seconda mano (lessici precedenti, epitomi, biografie, scolii) e usate spesso con scarso rigore critico.

[25] Il testo della Suda dice: "Al tempo dei saggi giudei presso i greci divenne famoso Prometeo, che scoprì per primo la filosofia critica; di lui dicono che plasmò gli uomini, in quanto fece sì che alcuni che erano ignoranti imparassero la conoscenza. E (vi era) anche Epimeteo, che inventò la musica; e Atlante, che spiegò l'astronomia; per ciò dicono che solleva il cielo. E (vi era) Argo dai molti occhi, poiché era circospetto, poiché lui stesso escogitò per primo la scienza tecnica".

[26] Mitico fondatore di Atene, il più antico re dell'Attica, che aveva una natura metà umana, metà di serpente (Ovidio, *Met.* 2, 555). La Suda dice: "Presso i greci ad Atene governava Cecrope, che venne detto biforme per la grandezza del corpo o perché fece una legge affinché le donne che erano ancora vergini fossero date in matrimonio ad un solo uomo, essendo chiamate spose".

[27] Lattanzio, *Div. inst.* II: *De origine erroris*, cap. XI.

[28] Fulgenzio (*Myth.* II, 6) cita un passo di Petronio: "Cui vultur iecur intimum pererrat, / et querit pectus intimasque fibras. / Non est quem tepidi vocant poetae, / sed cordis livor atque luxus".

[29] Il regno dei morti è detto anche Orco.

[30] Ciò è detto da Esiodo, che adduce come motivo della liberazione semplicemente il desiderio di Zeus di accrescere la fama di Eracle (*Th.* 526-534); sappiamo invece che per Eschilo il Titano fu liberato in cambio dello svelamento della profezia sul destino di Zeus.

[31] Calcagnini inserisce qui la sua traduzione latina del primo dei *Dialoghi degli dei* di Luciano.

[32] L'abitudine di portare ghirlande sul capo e anelli alle dita era dovuta, secondo varie fonti, al ricordo delle catene che un tempo aveva portato Prometeo per il bene dell'umanità; tale leggenda non appartiene al mondo greco e non è riferita da nessuno scoliasta o compilatore greco: Apollodoro (*Bibl.* II, 11) parla di una corona di ulivo che Eracle sceglie per sé dopo l'impresa della liberazione di Prometeo, mentre Ateneo (XV, 671e-674d) parla di una corona di lygos che viene data a

Prometeo dopo la sua riconciliazione con gli dèi, quando ritorna all'Olimpo. Da qui, gli autori latini danno una spiegazione del costume di portare anelli e collane: cfr. Igino, *Astron.* II, 15, 4; Plinio, *Hist. Nat.* 37, 2; Servio, *In Verg. Buc.* 6, 42; Isidoro di Siviglia, *Orig.* 19-32.

[33] La presenza delle Parche a proposito della profezia che Prometeo svelerà a Giove si trova ancora una volta solo in Igino (*Astron.* II, 15, 4): "Illo tempore Parcae feruntur cecinisse fata [...]".

[34] Secondo quella che sembra un'invenzione di Eschilo, Prometeo ottenne di essere liberato in cambio della rivelazione di un segreto confidatogli dalla madre Temi: Zeus correva il rischio di unirsi con una dea che da lui avrebbe generato un figlio tanto potente da scacciarlo dal trono come egli fece con Saturno. Si tratta della nereide Teti, che Zeus rifiuterà e spingerà a sposare il mortale Peleo, da cui nascerà Achille. Questa innovazione di Eschilo nello svolgimento del mito era necessaria per dare alla tragedia un punto di svolta, suscitare il senso dell'attesa nel pubblico e soprattutto consentire la riconciliazione tra Zeus e Prometeo. La profezia riguardante il figlio di Teti, nelle fonti successive ad Eschilo, ritorna soltanto in Igino (*Astron.* II, 15, 4; *Fab.* LIV) e Apollodoro (*Bibl.* III, 13, 5).

[35] Qui stranamente, senza alcun riferimento a una fonte antica, la liberazione di Prometeo è attribuita ad Efesto (detto Mulcibero) probabilmente perché in tutte le fonti antiche è ad opera sua che avviene anche l'incatenamento.

[36] Altro nome del regno dei morti.

[37] I Calibi erano un popolo che abitava nella Scizia o nel Ponto, famosi per il lavoro del ferro e dell'acciaio. Per esempio Eschilo (*Pr.* 715): "A sinistra abitano i Calibi, che lavorano il ferro e da cui devi guardarti: sono infatti selvaggi e inaccessibili per gli stranieri".

[38] Si fa qui riferimento all'usanza di portare corone nelle gare e nei banchetti, come segno di gioia e vittoria, poiché Prometeo stesso, secondo certe fonti che abbiamo ricordato sopra, indossò una corona dopo aver ottenuto il perdono di Zeus, per affermare il suo successo. Cfr. Igino, *Astron.* II, 15, 4: "Nonnulla etiam coronam habuisse dixerunt, ut se victorem impune peccassem diceret. Itaque homines in maxima laetitia victoriisque coronas habere instituerunt; id exercitationibus et conviviiis perspicere licebit".

NOTA SU MARSILIO FICINO E IL MITO DI PROMETEO

La lettura neoplatonica del mito prometeico che leggiamo nel *Commentarium in Protagoram* di Marsilio Ficino[1] ci riporta alla dicotomia tra anima e corpo propria del cristianesimo platonizzato: questo conflitto tra l'aspirazione intellettuale e spirituale e i cedimenti degli istinti provoca tragiche lacerazioni nell'anima di ogni uomo. Dirà Lorenzo il Magnifico che quest'uomo, in preda a una smania di conoscenza ma vittima della sua condizione mortale e terrena, assomiglia a una rete da pesca sospesa sul mare: il piombo tenta di tirarla nella profondità dell'acqua, mentre un legno la sorregge, e il tempo passa senza che alcuna di queste due forze abbia mai il sopravvento, e intanto logora e distrugge la rete rimasta vuota:

Così son io una rete distesa

la qual il legno van tien sopra l'onda:

il grave piombo, che da basso pesa,

la tira nella parte più profonda:

al fin ciascun di lor perde l'impresa:

bagnasi il legno e 'l piombo non s'affonda:

né l'un disio né l'altro par si faccia:

la rete intanto si consuma e straccia[2].

Tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo gli umanisti si avvalevano, per studiare Platone, della traduzione latina di Ficino e dei suoi commenti; l'opera ficiniana, che conobbe moltissime pubblicazioni, costituiva quindi una sorta di "vulgata" degli scritti del filosofo greco, dapprima soprattutto per gli eruditi dell'ambiente fiorentino, anche dopo la stagione savonaroliana. In seguito il neoplatonismo si diffuse un po' ovunque, mescolandosi poi ad altri atteggiamenti mistici e ai primitivismi fioriti durante i tentativi di rigenerazione della cristianità nell'epoca della Riforma.

[1] In *Opera quae hactenus exteteret et quae in lucem nunc primum prodire omnia*, Basileae 1576 (rist. anast. a cura di P.O. Kristeller, M. Sancipriano, Torino 1962), pp. 1296-1299.

[2] Lorenzo de' Medici, *Selva II*, in *Opere*, a cura di L. Cavalli, Napoli 1970.

Federica Pellati



UNA VESTE SIGNORILE PER UN PRODOTTO D'ANTICA TRADIZIONE
a sin. Logo di una casa produttrice di aceto balsamico con sede a Vignola (Modena)
a dex. Impresa del triplo anello con diamante, (Rocca di Vignola, sala degli anelli)

SCHIFANOIA, CALENDARIO ASTROLOGICO O ASTRONOMICO?

Recensione a Gianluigi Magoni, *Le cose non dette sui Decani di Schifanoia. Una lettura astronomica*, Corbo Editore, 1997

Elena Trabucchi

Ancora una volta sono le figure dei decani, i demoni della fascia centrale degli affreschi della delizia estense di Schifanoia, a essere oggetto d'indagine. Queste figure, di origine egiziana, che tanto avevano suggestionato l'immaginario warburghiano, ci guardano enigmatiche quasi a voler irradiare ancora oggi la loro influenza demonica. La ricerca dell'Accademia delle Scienze di Ferrara, partendo dalle acquisite scoperte di Warburg, affronta il problema da un punto di vista prettamente astronomico. Assunto che le figure dei decani originariamente avevano una doppia valenza: figure mitologiche da un lato, immagini di asterismi dall'altro, Gianluigi Magoni cerca di individuare le eventuali costellazioni o parti di costellazioni, che morfologicamente possano sovrapporsi alle immagini della fascia mediana del salone di Schifanoia.

L'indagine prende avvio dalle precedenti intuizioni di Marco Bertozzi nel suo *La tirannia degli astri, Aby Warburg e l'astrologia di Palazzo Schifanoia*. In effetti, nonostante la ricerca di questi fosse condotta sotto un'ottica prevalentemente iconologica, cioè attraverso il confronto tra le immagini in questione e le descrizioni delle diverse liste di decani contenute nelle fonti astrologiche, l'autore individuava anche delle convincenti corrispondenze tra i demoni dei dieci giorni e alcune costellazioni; questo ha convinto il Magoni della possibilità di riscoprire l'ormai perduto legame tra i decani e il cielo stellato.

La ricerca, utilizzando rigorosi criteri che la rendono attendibile, giunge a trovare corrispondenze formali tra ogni decano e lo schema di costellazioni zodiacali, paranatellonta o parti di esse. Il confronto morfologico è stato fatto in una prima fase attraverso l'ausilio di carte stellari semplificate, naturalmente scegliendo tra i gruppi di astri del cielo astronomico relativo al mese esaminato – cielo di primavera per i mesi da marzo a maggio, cielo d'estate per i mesi da giugno ad agosto e cielo d'autunno per l'ultimo mese superstite leggibile con chiarezza: settembre – e utilizzando come ulteriore criterio di selezione la preferenza per raggruppamenti di stelle di dimensioni significative. Elementi di verifica sono stati, da un lato la sorprendente corrispondenza tra alcuni dettagli delle figure affrescate e corpi celesti particolari – stelle di colori diversi, ammassi, stelle variabili a scomparsa e galassie – dall'altro la buona visibilità dei gruppi ad occhio nudo osservando direttamente il cielo.

Si è reso necessario, in taluni casi, il capovolgimento, la parziale rotazione o deformazione per allungamento o allargamento degli schemi astrali, rispetto a come appaiono sulle carte stellari, per giungere a una perfetta sovrapponibilità tra le due immagini – dei tracciati astrali da un lato e dei demoni dall'altro – da notarsi che questa operazione è stata inevitabile soprattutto per i decani centrali di ogni riquadro che, posti sopra al relativo segno zodiacale, risultano particolarmente compressi e in effetti, per ovviare all'esiguità dello spazio, l'ideatore ha scelto in queste posizioni solo figure inginocchiate o sedute, come nota acutamente il Magoni.

Particolarmente notevoli sono le conclusioni a cui l'autore giunge attraverso questo percorso di ricerca. In primo luogo, il ciclo non sarebbe più da intendersi come un calendario astrologico, ma astronomico e di conseguenza le enigmatiche figure non andrebbero più considerate come una disomogenea lista di decani, ma come veri e propri corpi celesti. La novità della raffigurazione di Schifanoia, rispetto alle precedenti rappresentazioni figurative di asterismi, consisterebbe proprio nella mancanza di scarto tra immagine e posizione effettiva degli astri: le immagini non hanno più carattere illustrativo ma si identificano con le costellazioni.

In secondo luogo, l'interpretazione astronomica delle figure ricomporrebbe la già rilevata e stridente anomalia del differente senso di lettura tra il ciclo e i decani. Mentre i mesi con i loro numi tutelari e i segni zodiacali procedono in senso antiorario – rispettando il senso dell'apparente eclittica solare in relazione alle costellazioni zodiacali e la disposizione

astrologica del cerchio zodiacale – i decani, secondo le precedenti analisi iconologiche, andrebbero letti all'interno del singolo riquadro in senso orario, in conformità alla disposizione desunta dalle fonti astrologiche. Accantonando ogni riferimento alle fonti, invece, l'indagine scientifica, riconoscendo nelle figure semplici rappresentazioni di costellazioni – composte forse scegliendo, tra le differenti descrizioni dei decani, gli elementi che più si conformavano alla raffigurazione dei gruppi astrali – richiede una lettura delle immagini della fascia mediana in senso sinistrorso, dato che, come costellazioni, secondo tale verso si presentano a chi osserva il cielo. Nonostante questo nuovo studio, permangono ancora dubbi ed interrogativi; forse solo mediante la collazione, auspicata dallo stesso autore, delle differenti interpretazioni – figurativa da un lato e scientifica dall'altro – sarà possibile addivenire ad ulteriori chiarificazioni; certo è che, ancora oggi, quelle figure appaiono incombere dall'alto col loro sguardo sprezzante e con tutto il loro fascino sul visitatore che, indugiando nella sala, si domanda quali arcani nascondano.



LE PIETRE DI PIKIONIS

Presentazione della mostra: *Tra terra e cielo: i sentieri di Pikionis di fronte all'Acropoli di Atene*, Treviso, Palazzo Bomben, Fondazione Benetton Iniziative Culturali, 8 novembre 2003 / 18 gennaio 2004

Monica Zanettin

L'esposizione nasce in seguito alla XIV edizione del Premio Internazionale Carlo Scarpa per il Giardino, che nel 2003 ha premiato il progetto di sistemazione dei sentieri alle pendici dell'Acropoli e del colle di Filopappo ad Atene (1954-1957) ad opera di Dimitris Pikionis (1887-1968). La mostra, organizzata dalla Fondazione Benetton Iniziative Culturali, con l'esposizione di materiali fotografici, opere grafiche e disegni originali provenienti dall'archivio Pikionis di Atene, presenta i percorsi che l'architetto greco meditò negli anni '30 e realizzò vent'anni dopo; pavimentazioni e sentieri che evidenziano la ricerca del dialogo tra l'architetto, la rovina e il paesaggio. Pikionis affermerà di collocare la propria filosofia del progetto tra i due poli dell'Oriente e dell'Occidente, chiavi per comprendere la creatività come dualismo e lotta, come strategia per risolvere il conflitto tra il pathos orientale e il rigore occidentale. Ispirato alla conservazione dell'"alfabeto primordiale" attraverso la forza organizzativa del Numero (come aveva scritto in *Topografia estetica* del 1935), l'architetto confessa di aderire per forma mentis all'Oriente e dimostra di sfruttare entrambi i poli come dialettica di innovazione. L'allestimento che ha fatto giungere assieme ai disegni originali veri alberi d'ulivo, si presta ancor più a rendere la deambulazione creata attorno all'Acropoli, ai Propilei, all'area di San Dimitrios Loumbardiaris, con le zone per sostare e gli scorci aperti sulla campagna ateniese. Numerose foto e bozzetti illustrano un percorso di ricerca che dà prova di una linea espressiva unitaria e fluida: assieme sentieri e punti di ristoro; siti archeologici lungo il cammino e pietre abbandonate in modo sparso, ma non casuale. In particolare, sono i sassi e le pietre sul bordo del sentiero con le loro differenze cromatiche, le forme sbazzate o il taglio netto, la messa in opera verticale o orizzontale, a descrivere con varietà un pensiero che, alludendo all'architettura antica e ai

suoi resti, attraverso un tono arcaico e primitivo diventa estremamente moderno. In questo rapporto con l'antico e i suoi luoghi, Pikionis dimostra di saper potenziare il circuito attorno all'Acropoli come un potente organo della memoria, di recuperarne le tracce ben oltre l'accezione di classico percepita da Winkelmann, poiché la coerenza dei materiali lapidei e il loro primitivismo formale, fanno sì che l'antico sia ancora più vicino alla soglia mnestica del "patrimonio ereditario inalienabile" (Warburg, Introduzione all'Atlante Mnemosyne, 1929).



IMMAGINI DAL FEMMINILE BIBLICO

Recensione a: Beatrice Masini, *La spada e il cuore. Donne della Bibbia*, Edizioni EL, Trieste 2003, illustrazioni di Octavia Monaco

Irene Tontardini

La letteratura per ragazzi è spesso erroneamente considerata un insieme di immagini e storie confezionate ed edulcorate, da somministrare a un pubblico che, in fondo, è solo in grado di “guardare le figure”. Nell’accezione più negativa riservata allo sguardo infantile, il valore dell’interpretazione tra il figurato e lo scritto, la potenza del nesso immagine parola, viene spesso tralasciato, minimizzato, ridotto. Un ottimo esempio di come, anche in un settore così particolare, si tenti di ridare all’immagine uno statuto non solo d’“illustrazione” tout cour, ma di strumento per un’ulteriore o addirittura ‘altra’ lettura di un testo, è la collana le Sirene delle edizioni EL; che da più di un anno ormai lavora sulle figure femminili nella storia e nel mito, ponendo due donne – illustratrice e scrittrice – a confronto, e risolvendo il problema del genere “al femminile” con il dialogo di diversi punti di vista. A cimentarsi con le immagini delle eroine bibliche è stata chiamata una coppia già consolidata: Beatrice Masini e Octavia Monaco (si veda la mostra bolognese *Attraverso lo specchio. Miti, riflessi, scritture* recensita in Engramma n. 25).

La Masini, a cui si deve la selezione delle protagoniste, sceglie di rifarsi alla tradizione biblica ad ampio raggio, mescolando tradizione ebraica, vangeli apocrifi e tradizione cristiana (con le dovute avvertenze in premessa) e impastandole fra loro nelle voci narranti delle donne: Lilith, Eva, Maria, la donna del cantico dei cantici, la regina di Saba.

Se le storie, spesso monologhi in prima persona, scritte dalla Masini usano registri molto diversi l'una dall'altra, le immagini della Monaco lavorano come un corpus unico. Nelle figure, la Bibbia sembra essere popolata da eroine estremamente reali, fatte di cuore, di spada, e "di ossa, muscoli nervi, grasso, occhi unghie, pelle e peli", come Eva (p. 22). Le figure femminili sono rappresentate con gli stessi colori della terra, in tutte le tonalità dei bruni, mentre le altre gamme cromatiche appaiono sempre come un violento elemento estraniante, scarto che evidenzia il dettaglio centrale dell'episodio raccontato: in una scena di gioco che ha i colori del deserto, la piccola Maria, con la bambola e con un dito ancora nel naso, accoglie un supponente angelo-fascio di luce blu che viene, in anticipo secondo questa delicatissima versione, a preannunciare la nascita del suo figlio divino; è un "covone di grano", una pennellata che fuoriesce dalla cornice dell'illustrazione stessa, il mucchio dei biondi capelli di Sansone che Dalila "nera come la carne dell'oliva" (p.64) stringe a se piangendo il suo gesto.

Queste figure di donne hanno l'autorità di icone sacre ma, al tempo stesso, il fascino di un mondo lontano, come se in alcuni momenti le eroine della Bibbia uscissero dai racconti di Sherazade. I tessuti, inseriti spesso nelle figure con la tecnica del collage, nella loro ricchezza ricostruiscono l'idea dell'Oriente: Giuditta, tra i fumi degli incensi, è una corpulenta e sicura matrona stesa su un tappeto persiano con un copricapo quasi da sfinge; ha già conquistato il nemico con lo sguardo ed è trionfante; Dalila è addirittura una figura intessuta sul tappeto su cui giace, un'"altra" narrazione in figura che viene a confrontarsi con i fili della storia biblica.





pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
progetto grafico di Elisa Bastianello
editing a cura di Christian Toson
Venezia • marzo 2019

www.engramma.org

31

marzo 2004

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 31

ENGRAMMA N. 31

A CURA DEL SEMINARIO DI TRADIZIONE CLASSICA

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE
daniela sacco, linda selmin, katia mazzucco, alessandra pedersoli, lorenzo bonoldi, federica pellati,
maria bergamo, claudia daniotti, elizabeth thomson, giulia bordignon, giacomo dalla pietà, sara
agnoletto, luana lovisetto, valentina rachiele, luca tonin, giovanna pasini, valentina rachiele, monica
centanni

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

© 2019

edizioniengramma

La Rivista di Engramma n. 31 | marzo 2004

www.engramma.it

SEDE LEGALE | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia

REDAZIONE | Centro studi classicA Iuav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia

Tel. 041 2571461

this is a peer-reviewed journal

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 | L'ATLANTE MNEMOSYNE. VENEZIA 2004
a cura del Seminario di Tradizione classica
- 9 | CONFERENZE PRESENTAZIONI APPROFONDIMENTI INTORNO A
MNEMOSYNE
A cura del Seminario di Tradizione classica
- 11 | ITER PER LAYIRINTHUM. PANNELLO DELLA MOSTRA
A cura del Seminario di Tradizione Classica
- 13 | LE 63 TAVOLE DI MNEMOSINE
A cura del Seminario di Tradizione Classica

L'ATLANTE MNEMOSYNE. VENEZIA 2004

Mnemosyne – il grande progetto di Aby Warburg di un atlante sui temi e le forme della tradizione classica – soltanto a partire dal 1994, dopo più di settant'anni di oblio, è tornato accessibile e visibile, anche grazie a una eccezionale campagna di ricostruzione fotografica promossa dall'Associazione Culturale Mnemosyne e dal Centro Warburg Italia di Siena. Questa riproduzione, frutto di un lavoro lungo e accurato, dopo avere migrato nell'ultimo decennio tra Austria, Italia, Israele e Giappone, giunge ora a Venezia.

A Venezia da cinque anni è attivo un laboratorio di ricerca sul metodo warburghiano: come frutto di un lavoro corale, di approfondimento e di studio appassionato, il Seminario di tradizione classica e l'Associazione culturale engramma curano l'allestimento veneziano di Mnemosyne, secondo una lettura che mette in evidenza la scansione della struttura interna dell'Atlante: la radiografia della sua ossatura e il gioco di intrecci e di rimandi interni. La struttura nervosa dell'Atlante riproduce il meccanismo complesso della tradizione classica 'occidentale', in uno spazio i cui confini coincidono con una geografia del bacino del Mediterraneo, fino al settentrione di Amburgo, fino al vicino oriente di Baghdad.

La mostra, introdotta da un seminario internazionale di studi su Mnemosyne, si colloca all'interno di un convegno organizzato presso lo Iuav dal Dottorato Internazionale di Architettura Villard d'Honnecourt sul tema dell'identità in Europa. Un'identità che è culture, spazi, luoghi profondamente intrecciati da relazioni logiche e analogiche, come quelle

che nelle tavole di Warburg legano immagini apparentemente distanti e diverse: a svelare il sistema di compresenze, di ibridazioni, di scarti che costituisce un segno identitario per la cultura europea.

La Fondazione Ugo e Olga Levi, punto di riferimento della cultura cittadina, ospita nei suoi saloni ricchi di memoria e di storia, il labirinto di Mnemosyne.

La mostra "MNEMOSYNE. L'Atlante di Aby Warburg" approda a Venezia nel marzo del 2004, grazie a queste felici sinergie.

L'ATLANTE IN MOSTRA A VENEZIA

19 marzo / 2 aprile 2004

tutti i giorni, ore 10-18

La mostra si è chiusa il 2 aprile

Fondazione Ugo e Olga Levi

Venezia, S. Marco 2893

per informazioni:

engramma@engramma.org

347-4022020

041.786777

puoi richiedere il catalogo della mostra a ***engramma@engramma.org***

MATERIALI DELLA MOSTRA

Iter per Labyrinthum

Le 63 Tavole di Mnemosyne

Conferenze Presentazioni Approfondimenti intorno a Mnemosyne
in programma alla Fondazione Levi, nei giorni della mostra

**CONFERENZE PRESENTAZIONI APPROFONDIMENTI
INTORNO A MNEMOSYNE**

IN PROGRAMMA ALLA FONDAZIONE LEVI, NEI GIORNI DELLA MOSTRA

MERCOLEDÌ 24

ORE 16 KATIA MAZZUCCO, LINDA SELMIN

MNEMOSYNE: TAPPA ATENE

GIOVEDÌ 25

ORE 18 CLAUDIO AMBROSINI

MNEMOSYNE: TAPPA VENEZIA

VENERDÌ 26

ORE 15 ROLF PETRI, VALENTINA RACHIELE

MNEMOSYNE: TAPPA AMBURGO

SABATO 27

ORE 14 CLAUDIA DANIOTTI, FABRIZIO LOLLINI, KATIA MAZZUCCO

MNEMOSYNE: TAPPA BABILONIA

DOMENICA 28

ORE 17 MARIA BERGAMO, ALESSANDRA PEDERSOLI, VALENTINA SINICO

MNEMOSYNE: TAPPA FIRENZE

LUNEDÌ 29

ORE 15 MARCO BERTOZZI, MONICA CENTANNI, MORENO NERI

MNEMOSYNE: TAPPA RIMINI

MARTEDÌ 30

ORE 17 ANNA VANZAN

MNEMOSYNE: TAPPA BAGHDAD

MERCOLEDÌ 31

ORE 17 CLAUDIA DANIOTTI, MONICA CENTANNI

MNEMOSYNE: TAPPA ALESSANDRIA

GIOVEDÌ 1

ORE 17 ALBERTO FERLENGA, DANIELE PISANI

MNEMOSYNE: TAPPA PARIGI

VENERDÌ 2

ORE 16 GUERRINO LOVATO

MNEMOSYNE: TAPPA FERRARA, CASTELFRANCO

ORE 18 ITALO SPINELLI

MNEMOSYNE: TAPPA ROMA

L'Atlante sarà un sistema estendibile di attaccapanni sul quale
spero di appendere tutti i panni, piccoli e grandi, prodotti dal telaio del
Tempo.
(Aby Warburg)

MNHMOΣYNH

L'Atlante di Aby Warburg in mostra a Venezia



La mostra presenta le 63 tavole dell'ultima versione del *Bilderatlas* di Aby Warburg, riprodotte dai materiali fotografici originali conservati al Warburg Institute di Londra.

Ogni tavola è corredata da:

- appunti da Aby Warburg
- titolo e sintesi del contenuto
- didascalie delle immagini

Il percorso espositivo articola l'Atlante in 12 sezioni tematiche (I-XII), più un gruppo di apertura (a) e un gruppo di chiusura (w).

Le sezioni, distinte da diversi colori, si propongono come possibile schema di leggibilità della complessa architettura interna di Mnemosyne: una serie di legghi colorati scandisce il percorso e illustra sinteticamente il contenuto di ciascuna sezione.

Sulle singole tavole dell'Atlante i colori segnalano la sezione di appartenenza, ma ricompaiono anche come contrassegni dei collegamenti che si intrecciano a distanza fra le tavole, in riferimento ad altre sezioni.

LE TAVOLE DI MNEMOSYNE

L'artista che oscilla tra una concezione del mondo religiosa e una matematica, è dunque assistito in modo del tutto particolare dalla memoria sia collettiva che individuale.
(Aby Warburg)

TAVOLA A

Diversi sistemi di relazioni in cui l'uomo si trova inserito: cosmico, terrestre, genealogico. Coincidenza di tutte queste relazioni nel pensiero magico: la distinzione di discendenza, luogo di nascita e posizione cosmica, presuppone già un atto del pensiero. 1) Orientamento 2) Scambio 3) Collocazione nell'ordinamento sociale

Incipit Mnemosyne

Diversi sistemi di relazione tra uomo e mondo, rappresentati dallo schema cosmico, terrestre e genealogico. Gli schemi che indicano graficamente queste relazioni si configurano come "atti del pensiero", proiezioni intellettuali che interpretano il reale secondo le coordinate dinamiche dell'orientamento (le costellazioni), dello scambio (l'Occidente, il Mediterraneo) e dell'ordinamento sociale (la famiglia Tornabuoni).

TAVOLA B

Gradi diversi di proiezione del sistema cosmico sull'uomo: corrispondenza armonica. Successivamente: riduzione dell'armonia alla geometria astratta invece che a quella cosmicamente determinata (Leonardo)

Dal cosmo all'uomo, e ritorno

L'esigenza umana di rappresentazione e di relazione con il cosmo si esprime in proiezioni di immagini e in influssi del cosmo sull'uomo: si istitui-

sce una corrispondenza armonica tra sistema-cosmo e sistema-uomo. Nel Rinascimento questo schema di relazione armonica viene rappresentato in modo logico-geometrico (Leonardo) oltre che magico-demonico.

TAVOLA C

Evoluzione della rappresentazione di Marte: distacco dalla concezione antropomorfa (immagine – sistema armonico – segno)

La conquista del cielo: guerra e tecnica

L'evoluzione dell'immagine di Marte come exemplum di raffigurazione di una traiettoria culturale: dalla rappresentazione antropomorfa della divinità astrale, all'immagine 'imperfetta' delle orbite circolari del pianeta ancora inserito in un sistema di rapporti magico-armonici tra uomo e cosmo (Keplero), fino alle raffigurazioni attuali della conquista (intellettuale e materiale) del cielo.

TAVOLA 1

Proiezione del cosmo su una parte del corpo a scopo di pratiche profetiche. Fede negli astri come religione babilonese "di stato"

Corrispondenze armoniche: istruzioni per l'uso

La pratica dell'epatoscopia come esempio degli effetti concreti della relazione armonica tra macrocosmo e microcosmo. La fede negli astri, presupposto della prassi divinatoria e magica, nasce in Oriente (assunta a "religione di stato" presso i Babilonesi) ma si diffonde poi nello spazio (presso gli Etruschi) e nel tempo (astrologia ellenistica, medievale, rinascimentale).

TAVOLA 2

Rappresentazione greca del cosmo. Figure mitologiche in cielo. Apollo e Muse

Il cosmo in Grecia: 'a immagine e somiglianza' dell'uomo

La Grecia come patria della rappresentazione antropomorfa del cosmo. Il cielo si popola di figure mitologiche in funzione astrologica: Apollo (Sole), le Muse sue compagne (tutela della poesia e delle sfere celesti), Atlante (reggitore del globo), la storia di Perseo (personaggi mitici come costellazioni).

TAVOLA 3

Orientalizzazione delle antiche immagini. Dio come monstrum. Arricchimento della sfera (Circolo zodiacale + decani). Proiezione piana del globo: “scacchiera” cosmologica. Saga di Perseo

Sotto nuovi cieli

Il processo di orientalizzazione delle divinità greche durante l’Ellenismo: agli Olimpi si sovrappongono le divinità orientali (figure ibride, monstra); alle immagini mitologiche che popolano le sfere celesti si aggiungono quelle dei segni zodiacali e dei decani. Cambia lo schema di rappresentazione grafica del cosmo: dal globo sferico alla ‘scacchiera’, sua proiezione bidimensionale. Inizia la saga delle peregrinazioni di Perseo come figura mitica-astrale.

TAVOLA 4

Battaglie e Gigantomachie; rapimenti; imprese di Ercole; legame con la terra; dio fluviale; giudizio di Paride; ascesa e caduta (Fetonte); ‘Salvatore patiens’ (hybris di Prometeo)

Tipologie di preformazioni antiche 1. Violenza, vittoria e patimento tra cielo e terra

L’espressività umana al grado superlativo: le formule di pathos nell’arte antica.

La battaglia, il rapimento, l’aggressione: Gigantomachia; Leucippidi; Deianira ed Ercole (viaggio nel mondo infero). Postura recubans di divinità legate alla terra: il dio fluviale: Arianna (Cleopatra); i semidei nel giudizio di Paride. L’abbandono e il patimento: Fetonte (ascesa e caduta); Prometeo (hybris e redenzione: prefigurazione del ‘Salvatore patiens’).

TAVOLA 5

Magna Mater (Cibele); Madre derubata. (Niobe, fuga e terrore); Madre annientatrice. Donna infuriata e offesa (Menade contro Orfeo, Penteo); Compianto sui figlio morto. Rappresentazione del mondo infero (ratto di Proserpina). Afferrare per la testa (Menade, Cassandra, Sacerdotessa)

Tipologie di preformazioni antiche 2. Dalla Magna Mater alla Mater dolorosa: figure femminili del pathos dionisiaco

Il repertorio di impronte del pathos (panico, difesa, furia, disperazione; tema del ratto e del sacrificio: cfr. tav. 6) declinato nelle figure femminili del mito: madre archetipica (Cibele); madre defraudata (Niobe); madre annientatrice (Medea); donna infuriata (Menade); donna in fuga, Proserpina, Mirra); figura luttuosa (Alceste, Protesilao, Meleagro).

TAVOLA 6

Ratto (Proserpina, mondo infero); vittima sacrificale (Polissena); Menade sacrificante (sacerdotessa); morte del sacerdote (Laocoonte); conclamatio; danza del sacerdote (Iside); danza funeraria

Tipologie di preformazioni antiche 3. Il raptus sacrificale

Le formule gestuali che esprimono gli aspetti opposti del sacrificio: l'immagine attiva del carnefice (Aiace; sacerdote e Menade-sacerdotessa; danza rituale: danza del sacerdote e della Menade; danza funeraria; 'danza' di Achille a Sciro) l'immagine passiva della vittima (Laocoonte come sacerdote sacrificato; Polissena; Cassandra).

TAVOLA 7

Pathos del vincitore: trionfo romano; Nike; apoteosi; elevazione sullo scudo (Napoleone); travolgere cavalcando. Incoronare. Carro solare; sottomissione; afferrare per la testa

Tipologie di preformazioni antiche 4. Pathos del vincitore

Espressioni dell'atteggiamento vittorioso nell'arte imperiale romana (e poi napoleonica): formule patetiche ('travolgere cavalcando'; 'afferrare per la testa'; 'sottomissione'); figure alate (Nikai in scene di incoronazione e apoteosi); celebrazione ufficiale (la tipologia dell'arco di trionfo; l'apoteosi imperiale: incoronazione, carro solare e elevazione sullo scudo).

TAVOLA 8

Ascesa al sole

Ascesa al sole tra Oriente e Occidente: pathos e kosmos

Rapporti tra la divinità greca del sole e i culti solari misterici in Oriente: un esempio nel rituale mitraico di purificazione con il sacrificio del toro (formule patetiche dell'aggressione).

TAVOLA 20

Evoluzione della cosmologia greca verso le pratiche divinatorie arabe. I pianeti e i loro mestieri

Perseo con il turbante

Le divinità planetarie greche approdano in Oriente: varianti e fraintendimenti degli originari attributi occidentali nell'opera dell'astrologo arabo Abu Ma'sar. Asservimento dell'uomo agli influssi astrali nella pratica divinatoria orientale: vocazioni e mestieri dei 'figli dei pianeti'.

TAVOLA 21

Antiche divinità in versione orientale

Zodiaco esotico

Le antiche divinità planetarie in versione orientale, dopo l'ampliamento dello schema del cosmo in età ellenistica (cfr. Atlante Farnese e di Dendera, tavv. 2, 4): pianeti, costellazioni (Perseo), segni zodiacali e decani nei manoscritti arabi medievali di astrologia e di magia (Picatrix).

TAVOLA 22

Pratica divinatoria ispanico-araba: sistema cosmico come scacchiera; profezia, incantesimo, magia delle pietre

Lo scacchiere dei cieli nella pratica divinatoria ispanico-araba

Icone divine in viaggio: ritorno in Occidente delle immagini peregrinanti degli dei attraverso i manoscritti ispanico-arabi alla corte di Alfonso il Savio. I testi, che rappresentano il cielo come una pratica e ordinata scacchiera abitata dagli dei, continuano la tradizione di una concezione utilitaristica della relazione armonica uomo-cosmo: profezia, incantesimo, amuleti e litomantica.

TAVOLA 23

Antichità arabo-meridionale: il Salone come immensa pagina di un libro eseguito per la determinazione del destino. Schema di Dante

"E quindi uscimmo a riveder le stelle": cosmo e destino a Padova e nella Divina Commedia

Dalle pagine miniate della tradizione arabo-meridionale, gli dei planetari approdano al grande ‘libro’ astrologico del Salone dei Mesi di Padova. Una “divina commedia” in cui le sfere celesti, legate alle arti e alle inclinazioni dell’uomo, condizionano come demoni astrali i propri ‘figli’ (rappresentazione dei mestieri).

TAVOLA 23A

Solido geometrico come micro-universo: il “dado tratto” della Sorte. Sfo- gliare il libro come lettura dell’universo. Ruota della Fortuna – figura del fato ineluttabile

Divinità aleatorie: destino (astrologico) e Fortuna

Le antiche divinità allocate nei ‘microcosmi’ della divinazione: dadi astro- logici e amuleti, libri della Sorte (Lorenzo Spirito e il passaggio al Nord) e ruote della Fortuna.

TAVOLA 24

Dottrina dei figli dei pianeti

Fondamenti teoretici della pratica divinatoria nel XV secolo

La dottrina dei “figli dei pianeti” in calendari e almanacchi permette la diffusione in Europa delle immagini degli dei olimpi come reggitori pla- netari.

TAVOLA 25

Rimini: rappresentazione filosofica (pneumatica) delle sfere in opposizio- ne alla rappresentazione magico-demonica (feticistica). Forma anticheg- giante

Ethos apollineo e pathos dionisiaco nel cosmo Malatestiano

Nel Tempio di Rimini si intrecciano e si confrontano due aspetti della clas- sicità: la struttura armonica del cosmo apollineo (Muse e lineamenta ar- chitettonici di Alberti) e il dinamismo dionisiaco delle divinità ‘all’antica’ (l’Angelo-Menade e lo ‘stile agitato’ nella scultura di Agostino di Duccio).

TAVOLA 26

Calendario cosmologico sistematico: il passaggio tra Rimini e Schifanoia

Tra il cosmo di Rimini e l'universo di Schifanoia

Il calendario cosmologico di Tycho Brahe, erede delle tabulae zodiacali tardo-antiche, come illustrazione sinottica del passaggio tra il cosmo armonico-allegorico del Tempio Malatestiano (divinità planetarie olimpiche) e quello magico-demonico di Schifanoia (divinità planetarie 'barbare': zodiaco, decani).

TAVOLA 27

Palazzo Schifanoia

Libertà artistica e vincoli astrologici a Ferrara

Divinità antiche, zodiaco orientale e attualità della vita cortese negli affreschi rinascimentali di Palazzo Schifanoia.

TAVOLA 28/29

Scene di vita contemporanea in movimento: giostre, giocolieri, gare di corsa, cacce, battaglie. Il cassone nuziale come medium di queste rappresentazioni

Istantanee dipinte

L'esigenza espressiva del movimento come primo spunto della riemersione dell'Antico: dalle scene di vita di corte a Schifanoia (cfr. tav. 27) alle scene di vita contemporanea fiorentina nei dipinti (Paolo Uccello), ma anche nelle decorazioni di mobili e cassoni, veicoli seriali di diffusione dei miti e degli stilemi all'antica.

TAVOLA 30

Piero della Francesca. Monumentalizzazione e presa di distanza (cfr. Benozzo Gozzoli, Paleologo)

Autorevolezza imperiale e incanto cortese: il Paleologo in Piero della Francesca e in Benozzo Gozzoli

Lo stile monumentale di Piero della Francesca come presa di distanza dal linguaggio cortese dell'arte contemporanea (Benozzo Gozzoli). I 'volti' del Paleologo: l'auctoritas dell'imperatore e il fascino perenne del Re-mago orientale.

TAVOLA 31

Arte del Nord: immagini devozionali; ritratti fiamminghi di italiani. Renato d'Angiò, committente e collezionista di manoscritti. San Girolamo nello studio

Realismo antiretorico e devozione religiosa in Italia e al Nord

Lo stile antiretorico e spirituale di Piero della Francesca (cfr. tav. 30) trova eco nel gusto della committenza borghese fiorentina per il realismo nordico (ritratti 'intellettuali', pittura devozionale, miniature).

TAVOLA 32

Danze folkloriche: danza 'grottesca'; danze con la donna al centro (Quaresima); danza delle donne "per i pantaloni" (cfr. danza del sacerdote, morte di Orfeo). Oggetti e usi come veicoli

Tiaso carnascialesco

L'imagerie realistica e la diffusione folklorico-popolare (danza moresca con la donna al centro, grottesche con scimmie, danza della 'lotta per i pantaloni', battaglia allegorica tra Carnevale e Quaresima) veicolate anche da oggetti d'uso quotidiano, come espressioni moderne (e autentiche) dell'antico pathos dionisiaco del sacrificio e dell'aggressione (cfr. la danza del sacerdote e la morte di Orfeo in tavv. 5, 6).

TAVOLA 33

Illustrazione dei testi mitografici (Ovidio, Christine de Pisan, Boccaccio, Historia Trojana, Alberico): compenetrazione con la vita contemporanea

Illustrazione dei testi mitografici: l'Antico in forme contemporanee

Le fabulae antiche, attraverso i 'classici' della mitografia medievale (Ovidio, Christine de Pisan, Boccaccio, Historia Trojana, Alberico) permettono la sopravvivenza di dei e personaggi antichi in forme contemporanee consentanee alla vita di corte (cfr. tavola 34).

TAVOLA 34

Arazzo come veicolo. Temi: caccia e giochi; contadini al lavoro; antichi in vesti contemporanee (guerra troiana; Alessandro)

Trame antiche: gli arazzi come veicolo

L'arazzo come medium per l'espressione della vitalità dell'Antico: scene contemporanee (caccia, feste, lavoro contadino) come contrappunto realistico alla "vita in movimento" (pathos dionisiaco); scene antiche (la guerra di Troia, il mito dell'ascesa al cielo di Alessandro Magno) come imprese di cavalieri e principi. Temi cristiani e temi pagani (Narciso, Deposizione di Cristo) come soggetti ugualmente richiesti per la rappresentazione sugli arazzi, tra Nord e Sud.

TAVOLA 35

Antichi "alla francese": Ercole, Paride (ratto di Elena, giudizio), Orfeo, Polissena, Venere con le Grazie (significato astrologico). L'antico "à la borgognona": eroismo degli antichi

Donne e cavalieri, armi e amori: il mito 'alla francese'

I soggetti mitologici in miniature e incisioni della tradizione francese: i contenuti antichi vengono moralizzati e resi nello stile gestuale dell'epoca (eroi cavalieri come Ercole, Paride, Orfeo; ratto 'alla francese' di Elena e Proserpina; Polissena mise à mort), in stretta connessione con la tradizione astrologico-allegorica medievale (Venere e le Grazie; i figli dei pianeti già presenti in tav. 24).

TAVOLA 36

Pesaro: antichi "alla francese"

Divinità à la page

La moda nordica della festa cortese in costume trapiantata in Italia: nelle miniature sono documentati i costumi mitologici dei figuranti alle nozze di Costanzo Sforza e Camilla d'Aragona (Pesaro, 1475). Un modo del ritorno degli dei in vesti contemporanee, ovvero 'alla francese'.

TAVOLA 37

Irruzione dell'antico come scultura. Disegno archeologico (Giusto da Padova, Pisanello); grisaille = scultura dipinta. Combattimenti di Ercole e Fregio dei danzatori (Pollaiolo)

Irruzione dell'antico: temperamento dionisiaco e scultura dipinta

Il disegno archeologico e la scultura in dipinto (grisaille e monumento equestre) come espedienti per l'irruzione del pathos dionisiaco (lotta, rat-

to) nell'arte del primo Rinascimento (Pisanello, Pollaiolo). Il temperamento patetico emerge nella pittura mitologica 'all'antica' (Ercole), e non nelle scene 'alla francese', pur tematicamente affini.

TAVOLA 38

Stile misto in rapporto con l'antico: vita di corte e simbolismo d'amore. Tappa preliminare a Botticelli nella relazione con l'antico. Arazzo sostituito da incisione (scene di caccia); capselle. Presa di distanza nel corteggiamento: punizione di Amore (Noli me tangere). Freddezza amorosa punita e cuore mangiato dai cani (Nastagio degli Onesti): Trionfo di Amore. Ritual folklorici. Paride e Elena in stile composito

Preliminari e rituali amorosi: corteggiamento e simbolismo erotico tra arte cortese e Botticelli

I rituali cortesi del corteggiamento (tema del trionfo d'amore, capselle nuziali) – o la loro negazione orgiastica e festiva (tema della punizione d'amore, 'lotta per i pantaloni') – nei veicoli dell'arazzo e dell'incisione: lo stile ibrido delle raffigurazioni, preliminare all'arte di Botticelli, interseca temi, posture e dettagli stilistici antichi con il realismo 'alla francese'.

TAVOLA 39

Botticelli: stile ideale. Baldini: Amor anticheggiante. Pallade come stendardo per torneo. Immagini di Venere; Apollo e Dafne (Metamorfosi)

"Amor anticheggiante" nella Firenze medicea

Le allegorie mitologiche di Botticelli come exemplum dell'ingresso dello "stile ideale anticheggiante" nell'arte del primo Rinascimento. Espressioni della vita intensificata nelle rappresentazioni all'antica: il tema dell'Amore e della metamorfosi. La figura femminile in movimento: intersezioni tra la figura di Venere (evoluzione in senso anticheggiante del calendario Baldini), la figura di Pallade (in Botticelli e nelle arti minori) e quella della Ninfa (Chloris, Dafne, Abundantia-Fortuna).

TAVOLA 40

Affermazione dell'antico temperamento. Eccesso della Pathosformel

Cortei dionisiaci

L'apprezzamento e la diffusione dello stile patetico anticheggiante già segnati dall'eccesso espressivo della Pathosformel (aggressione, fuga, difesa, disperazione) trova nella imago continuata delle scene a fregio (temi ovidiani ma anche episodio biblico della Strage degli innocenti) un adatto stile narrativo (che sarà destinato a sfociare nella teatralizzazione barocca).

TAVOLA 41

Pathos dell'annientamento: vittima sacrificale. Ninfa come strega. Sprigionarsi del pathos

Cristo-Orfeo e ninfa-strega: riemersione del pathos dell'annientamento

L'espressione del pathos dell'annientamento (cfr. tav. 5) ha libero corso in età rinascimentale: formule dell'aggressione e del sacrificio in temi pagani (Ercole e Caco, Medea, Orfeo, Polissena) e cristiani (David, "Sinite parvulos", Caritas, Passione di Cristo). La Ninfa-Menade dei riti orgiastici trova una sua via di sopravvivenza anche nella stregoneria.

TAVOLA 41A

Pathos della sofferenza. Morte del sacerdote

Invenzione di Laocoonte

L'eloquenza patetica del sacerdote sacrificato (Laocoonte) come pre-coniazione antica che riemerge in risposta alle esigenze espressive dell'arte rinascimentale, ancor prima della scoperta archeologica del gruppo scultoreo (presente in tav. 6).

TAVOLA 42

Pathos della sofferenza in inversione energetica. Lamentazione funebre borghese, eroizzata; lamentazione funebre religiosa. Morte del Salvatore: meditazione sulla morte

La Menade sotto la Croce

Inversione energetico-semantiche della formula di pathos della sofferenza: l'esaltazione orgiastica come modello per la disperazione luttuosa (la Maddalena come "Menade sotto la Croce"); l'annientamento della vittima modello nella guarigione miracolosa (Sant'Antonio, Penteo). Il tema della lamentazione funebre: la pre-coniazione del threnos dell'eroe (Meleagro,

Alcesti, Prometeo: cfr. tav. 4) celebra sia la morte 'borghese' degli uomini del Quattrocento sia quella 'divina' di Cristo; la meditazione malinconica sulla morte.

TAVOLA 43

Sassetti (Ghirlandaio) come esponente della cultura borghese. Irrompe il ritratto: consapevolezza di sé. Devozione pseudo-nordica

L'immagine di sé: consapevolezza di classe e ritratto borghese nel Rinascimento

Il rapporto tra la committenza Sassetti e la pittura del Ghirlandaio come esempio della cultura borghese rinascimentale. La volontà di auto-rappresentazione come effetto dell'acquisizione di consapevolezza e autonomia individuale: irruzione del ritratto nella pittura religiosa monumentale e dipinti devozionali privati (realismo 'alla fiamminga': cfr. tav. 31).

TAVOLA 44

Pathos del vincitore in Ghirlandaio. Grisaille come primo livello dell'accettazione dell'antico. Caduta di Fetonte e metamorfosi della Nike

Il pathos antico imbrigliato nella grisaille

La riemersione della formula di 'pathos del vincitore' in Ghirlandaio, tramite l'espedito della grisaille, inizialmente trattiene la vitalità delle figure antiche copiate dai rilievi di età imperiale nella finzione architettonica. Altre immagini del repertorio classico agiscono invece come personaggi in primo piano: Fetonte (la caduta come formula patetica opposta al trionfo nella Battaglia di Anghiari), Nike (come ancella o come Giuditta).

TAVOLA 45

Superlativi del linguaggio gestuale. Esaltazione dell'autocoscienza: eroe individuale che emerge dalla grisaille tipologica. Perdita del "come" della metafora

Gesti al grado superlativo: dalla grisaille alla realtà dipinta

Le più intense formule patetiche antiche non sono solo relegate al linguaggio metaforico della 'scultura dipinta' ma animano i protagonisti delle opere di Ghirlandaio: dai rilievi scolpiti si staccano e entrano in scena i personaggi dell'ancella-angelo-Salomè, delle madri in fuga, dei sol-

dati antichi. Anche le figure eroiche (i duci antichi) sono richiamate alla vita dalla freddezza del marmo, come simbolo della consapevolezza di sé.

TAVOLA 46

Ninfa “canefora frettolosa” in casa Tornabuoni

La ninfa-ancella

L'immagine della Ninfa, pre-formazione antica della figura femminile in movimento, riemerge nei dipinti della committenza Tornabuoni come figura domestica, levatrice e ancella canefora. La vitalità dell'immagine antica non si ripresenta solo in figure della tradizione biblica o mitologica (angelo, Giuditta, Venere), ma si incarna anche nella realtà quotidiana (fino all'engramma, catturato dallo sguardo contemporaneo in un'istantanea fotografica).

TAVOLA 47

Ninfa come angelo custode e come cacciatrice di teste. Il tema del Ritorno a casa dal Tempio come difesa del bambino dal mondo estraneo (immagini di Tobiolo e l'Angelo come quadro votivo)

Due volti della Ninfa: l'angelo e la cacciatrice di teste

Altre reincarnazioni della Ninfa in opposte figure di protezione o di furia distruttiva: l'angelo custode e la 'cacciatrice di teste' (Giuditta, Salomè, l'ancella che porta la testa mozzata). Il tema della protezione dei piccoli (Tobia e l'Angelo come immagine votiva per i figli dei mercanti) è presente anche in soggetti biblici (la scena evangelica del Ritorno a casa dal Tempio).

TAVOLA 48

Fortuna. Simbolo contrastante dell'uomo che libera se stesso (il mercante)

La Fortuna dell'uomo rinascimentale: tra predestinazione e libertà individuale

Ritorno dell'Antico nelle raffigurazioni della Fortuna: simbolo del contrasto tra l'emancipazione dalla predestinazione celeste e l'asservimento alla Sorte, in relazione a una nuova tipologia di homo rinascimentalis – il mercante.

TAVOLA 49

Pathos del vincitore dominato (Mantegna). Grisaille: il 'come' della metafora

Lo sguardo di Mantegna sull'Antico: pathos del vincitore e uso della grisaille

Lo stile di Andrea Mantegna come possibilità di governare l'energia dell'Antico. Il distanziamento dalla retorica gestuale dedotta dai modelli, e la finzione della grisaille come strumento 'metaforico'.

TAVOLA 50/51

Sistema armonico suddiviso e reso maneggevole (Muse, Virtù e Vizi)

Le Muse a portata di mano

Il cosmo come sistema armonico messo 'a portata di mano' dalle carte. Le Muse dei Tarocchi come figure mediatrici: nel sistema di ascensione cosmica (tra Virtù, sfere celesti e Parnaso); così come nel sistema figurativo (tra divinità antiche – cfr. tav. 6 – 'all'antica' e medievali); ma anche nel sistema di trasmissione delle immagini (tra veicolo 'popolare': le carte, e creazione artistica: le opere del Mantegna).

TAVOLA 52

Capovolgimento etico del pathos del vincitore: Giustizia di Traiano (inversione energetica del 'travolgere cavalcando'); Magnanimità di Scipione

Pathos imperiale e pietà cristiana

La leggenda di Traiano – che trattiene il cavallo di fronte alla madre di una vittima – come immagine di clemenza cristiana, attraverso un'inversione etica ed espressiva del "pathos del vincitore" colto nella formula del 'travolgere cavalcando' (cfr. tavv. 7, 44). Allo stesso modo, grazie all'interpretazione cristiana del soggetto, trova diffusione l'episodio della cosiddetta Continenza di Scipione.

TAVOLA 53

Le Muse: Parnaso celeste e terrestre (Raffaello). Collegamento a Mantegna e Schifanoia

Parnaso celeste e terrestre

Il processo di olimpizzazione delle Muse dall'età umanistica (divinità demoniche 'alla francese' – come a Schifanoia) agli esiti cinquecenteschi (divinità allegoriche 'all'antica' – Raffaello mediante Mantegna). La figura della Musa 'pensosa' come immagine divina della meditazione intellettuale (dal Parnaso alla Scuola d'Atene).

TAVOLA 54

Olimpizzazione in contemporanea alla pratica dell'oroscopo; reggenza del cielo da parte di Dio padre (Chigi)

L'Olimpo astrologico cristiano di Agostino Chigi

Gli dei e i miti della classicità ritrovano nel cielo del Peruzzi alla Farnesina l'originale aspetto olimpico, dal quale rimane però inscindibile il valore demonico-astrologico: le divinità planetarie sono connesse alla pratica dell'oroscopo del committente. A un passo dai demoni planetari, la volta celeste, raffigurata nella Cappella funebre di Agostino Chigi in chiave religiosa, ha come reggitori gli angeli e Dio Padre.

TAVOLA 55

Deduzioni dal sarcofago (Peruzzi e Marcantonio Raimondi). Ascesa e ricaduta: narcisismo, ambientazione en plein air come sostituzione dell'Olimpo. Coppia en promenade

Il Giudizio di Paride: ascesa e ricaduta degli dei

La scena del Giudizio di Paride come esempio della ascesa e ricaduta degli dei sulla terra. Il soggetto viene ripreso in ambito cortese, senza il dettaglio dell'ascesa divina. Diverse deduzioni dal sarcofago di Villa Medici, fino a Manet: aspirazione alla vita olimpica ed edonismo della vita terrena. Gli dei, umanizzati, passeggiano en plein air.

TAVOLA 56

Ascesa e Caduta (Michelangelo). Apoteosi e morte sulla croce. Giudizio Universale e caduta di Fetonte

Cristo-Giove e l'apoteosi della morte sulla croce

Il tema dell'Ascesa e della Caduta in Michelangelo in connessione alle immagini antiche (cfr. tavv. 4, 7). Il sacrificio sulla croce assume la valenza dell'apoteosi imperiale: all'erezione del trofeo romano corrispondono

gli strumenti della passione, la croce e la colonna della flagellazione. Al soggetto della ascesa/caduta di Fetonte corrisponde il dinamismo del Giudizio Universale. Lo sfondamento prospettico in un affresco settecentesco come sfondamento metaforico della volta celeste (la caduta degli dei sulla terra).

TAVOLA 57

Pathosformeln in Dürer (copie da Mantegna): Orfeo, Ercole, ratto, travolgere cavalcando (nell'Apocalisse), trionfo

L'Antico e la Riforma

Le copie di Dürer da Mantegna (Orfeo, Ercole, ratto, Tarocchi) testimoniano la diffusione al Nord del linguaggio anticheggiante italiano, e con essa l'ingresso delle antiche formule di pathos nell'arte della Riforma. Il "pathos del vincitore" è rappresentato ora nelle scene dell'Apocalisse e nel trionfo di Massimiliano I.

TAVOLA 58

Cosmologia in Dürer

Congiunzioni astrologiche al Nord

La sopravvivenza della cosmologia demonica in Dürer: divinità planetarie nei soggetti popolari (volantino del medico Ulsenius), religiosi (Cristo-Sole, la Sacra Famiglia) e laici (ritratto di Kleeberger, Melanconia I).

TAVOLA 59

Migrazione dei pianeti al Nord

Verso Nord, in vesti planetarie

Calendari e almanacchi diffondono e radicano nell'immaginario popolare nordico la credenza nell'influsso delle sette divinità planetarie (cfr. tavv. 50/51). Tramite le incisioni di Hans Burgkmair gli dei astrali accedono anche alle decorazioni pittoriche ed architettoniche.

TAVOLA 60

Cerimoniali delle feste al Nord. Età delle scoperte; dominio sul mare. Fortuna del navigatore e conquista (Rubens)

L'epoca di Nettuno

Nell'era delle grandi scoperte geografiche e delle conquiste, il dio Nettuno è il simbolo del dominio sul mare delle monarchie nordiche: nei cerimoniali ufficiali e nelle feste continua il gusto cortese dell'allegoresi mitologica. Il cocchio di Nettuno, su cui sale la figura ellenistica di Fortuna (la buona sorte del navigatore), è lo stesso veicolo che compare nelle scene di ratto e di conquista brutale (Rubens).

TAVOLE 61/62/63/64

Nettuno come 'dio servente'. Quos ego tandem (Virgilio)

Servitù e dominio di Nettuno

Nettuno si presta come "dio servente" per celebrazioni allegoriche nei più diversi contesti (le repubbliche marinare; gli stati nazionali; le corti festanti) ma anche come figura in cui riemerge il pathos barocco del ratto. Come antica divinità, Nettuno mantiene comunque un aspetto magico-demonico: è il nume al quale votarsi per placare i flutti e conquistare nuovi domini (secondo il motto virgiliano Quos ego tandem).

TAVOLA 70

Pathos barocco nella scena del ratto. Teatro

Proserpina fiamminga

Nell'arte barocca del Nord (Tempesta, Rubens, Struys, frontespizi per opere teatrali, etc.) trova espressione l'eloquenza patetica della scena del ratto (Proserpina, Stragi di innocenti, Fortuna-Occasio).

TAVOLA 71

Giuramento ed elevazione sullo scudo in scene teatrali. Art officiel

Giuramento ed elevazione sullo scudo: riti dell'art officiel

L'arte ufficiale celebrativa ripropone sotto forma di scena didascalica e teatrale i gesti rituali del giuramento e dell'elevazione sullo scudo.

TAVOLA 72

Rembrandt: sacro simposio (Claudio Civile, Ultima Cena, Giove ospite di Filemone e Bauci)

Il rito del 'sacro simposio': inattualità di Rembrandt

La personalità artistica di Rembrandt presentata come il rifiuto del compiacimento per il gesto retorico (cfr. tav. 71). La scena rituale del “sacro banchetto” (in ambito religioso-mitologico: Ultima Cena, Giove ospite di Filemone e Bauci; come pittura di storia: Claudio Civile) assume un tono intimo e psicologico. Irruzione dell’attualità: la processione eucaristica nel ritaglio di giornale.

TAVOLA 73

Medea nel teatro e in Rembrandt (spazio mentale della riflessione). Art officiel e pathos dell’uccisione di innocenti (donne in scene di battaglia). Tacito prende il posto di Ovidio

'Suspence' tacitiana in Rembrandt; pathos ovidiano nell'art officiel

Lo stile antiretorico di Rembrandt trova nelle scene teatrali accenti tacitiani di sospensione dell’azione (come “spazio del pensiero”). L’art officiel predilige l’eloquenza drammatica e patetica della pittura di storia: gli episodi della storia romana sostituiscono le fabulae mitologiche.

TAVOLA 74

Riflessione. San Pietro in Masaccio, Raffaello, Rembrandt. Distanza: guarigione senza contatto (“Stampa dei cento fiorini”). Magnanimità di Scipione

L'ombra, la luce, lo spirito: l'effusione della grazia in Masaccio, Raffaello, Rembrandt

Il linguaggio di Rembrandt trova un termine di paragone in alcuni artisti del Rinascimento italiano. L’immagine di San Pietro in Masaccio, Rembrandt, Raffaello come simbolo di ‘distacco’, sia da un punto di vista tematico (la guarigione senza contatto), sia da un punto di vista stilistico-formale e spirituale (la compostezza e consapevolezza di Pietro, e – prima – di Cristo). Il medesimo senso di padronanza di sé è presente anche nel soggetto laico della Magnanimità di Scipione.

TAVOLA 75

Anatomia magica (aruspici; ricerca della sede dell’anima). Anatomia scientifica (contemplazione e lamentazione funebre). Anatomia animale e anatomia umana (patetica e contemplativa)

Teatri della morte tra logos e pathos

Emancipazione della pratica intellettuale dall'antichità all'età moderna (ancora in esempi di artisti del Nord, XVII secolo): un percorso dall'"anatomia magica" animale (prassi mantica dell'epatoscopia) all'anatomia scientifica umana, passando per la ricerca già democritea della sede fisica dell'anima. Dalla contemplazione patetica (compianto funebre) alla contemplazione scientifica del corpo (il tavolo anatomico di Rembrandt), in relazione alla meditazione spirituale sulla morte (cfr. Carpaccio, tav. 42).

TAVOLA 76

Protezione del bambino in pericolo: Tobiole e l'Angelo, Riposo durante la fuga in Egitto, Ritorno a casa dal Tempio (Elsheimer, Rembrandt). Madre come Niobe (Pieter van der Borcht), Madre indifesa che protegge

Niobe barocca: deduzione formale e riemersione engrammatica

La formula gestuale della "protezione del bambino in pericolo" nell'arte sacra barocca: nella figura dell'adulto in movimento (copie-varianti da Tobiole e l'Angelo di Elsheimer fino al Riposo durante la fuga in Egitto di Rembrandt; tema del Ritorno a casa dal Tempio) riverberano anche antichi modelli formali della figura materna (Niobe – la madre indifesa che protegge – in Pieter van der Borcht; la 'figura ammantata' – vestale della Loggia dei Lanzi in Rembrandt).

TAVOLA 77

Medea e uccisione dei figli (Delacroix). Francobolli: Barbados (Quos ego tandem), Francia (la Semeuse, Aretusa). Nike e Tobiole nella pubblicità. Monumento a Hindenburg come apoteosi capovolta

Attualità della tradizione

Riemersioni dell'Antico in età moderna: in Delacroix la ripresa di temi e forme classici è parzialmente consapevole (Medea come Madre assassina; la madre nel Massacro di Chio come Aretusa, cfr. scene di Strage degli innocenti); altre figure sono recuperate in senso strumentale e allegorico (Nike nella pubblicità; Cerere-la Semeuse e il cocchio di Nettuno nei francobolli francesi e delle colonie); altre riemergono come engrammi (i giocatori di golf esprimono il pathos dionisiaco; 'Tobiole' nella pubblicità); altre ancora come inversione formale (apoteosi rovesciata del monumento a Hindenburg, dove l'aquila non è veicolo di 'ascesa').

TAVOLA 78

Chiesa e Stato. Potere spirituale e rinuncia del potere terreno

Roma oggi/1929: dal potere terreno al potere spirituale. La Chiesa di fronte allo Stato nella celebrazione ufficiale dei Patti Lateranensi (febbraio 1929): rinuncia al potere secolare in cambio della conservazione della potenza simbolica.

TAVOLA 79

Messa (mangiare dio). Messa di Bolsena (miracolo dell'ostia sanguinante: cfr. Botticelli). Paganesimo nella Chiesa; transustanziazione

Mangiare dio: il paganesimo nella Chiesa

Evoluzione del sacrificio: dal rito cruento arcaico alla sua rappresentazione simbolica nell'atto della Messa. Nel rituale eucaristico l'immagine del sacrificio pagano della carne è sublimato nella transustanziazione, ma si perpetua e riemerge nei miracoli (Messa di Bolsena di Raffaello, L'ultima comunione di San Gerolamo di Botticelli) e nelle leggende (la propaganda antisemita sulla profanazione dell'ostia).

La memoria non solo crea spazio per il pensiero,
ma rafforza i due poli limite dell'atteggiamento psichico:
la contemplazione serena e l'abbandono orgiastico. (Aby Warburg)



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
progetto grafico di Elisa Bastianello
editing a cura di Christian Toson
Venezia • marzo 2019

www.engramma.org

32

aprile 2004

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 32

Bordignon | Cavallo | Dalla Pietà | Mazzucco | Pedersoli | Pellati
Pisani

ENGRAMMA 32

A CURA DEL SEMINARIO MNEMOSYNE

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE
daniela sacco, linda selmin, katia mazzucco, alessandra pedersoli, lorenzo bonoldi, federica pellati,
maria bergamo, claudia daniotti, elizabeth thomson, giulia bordignon, giacomo dalla pietà, sara
agnoletto, luana lovisetto, valentina rachiele, luca tonin, giovanna pasini, valentina rachiele, monica
centanni

COMITATO SCIENTIFICO
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, lionello puppi

© 2019

edizioni**engramma**

La Rivista di Engramma n. 32 | aprile 2004

www.engramma.it

SEDE LEGALE | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia

REDAZIONE | Centro studi classicA Iuav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia

Tel. 041 2571461

this is a peer-reviewed journal

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 | L'ESPRESSIONE ANTITETICA IN ABY WARBURG
Giulia Bordignon
- 19 | ORIENTAMENTO: COSMOLOGIA, GEOGRAFIA, GENEALOGIA. LETTURA DI
MNEMOSYNE ATLAS, TAVOLA A
a cura del Seminario Mnemosyne
- 33 | *ARANEA*
a cura di Giacomo Dalla Pietà e Alessandra Pedersoli
- 35 | *P&M* | L'EMBLEMA DEI TRE ANELLI: DALL'IMMAGINARIO RINASCIMENTALE
A UN ACETO BALSAMICO MODENESE
Federica Pellati
- 39 | DALL'IMPULSO EMOTIVO ALL'ESECUZIONE SUBLIME: IL GENIO DI ANTONIO
CANOVA
Laura Cavallo
- 43 | MNEMOSYNE IN ITALIA
Katia Mazzucco
- 47 | *IL RITORNO* DI RUTILIO NAMAZIANO: UN TESTO IN RIBALTA
Giacomo Dalla Pietà
- 49 | LA VITA E IL MONDO DI LEON BATTISTA ALBERTI
Daniele Pisani

L'ESPRESSIONE ANTITETICA IN ABY WARBURG

La polarità semantica dei gesti dalle *Pathosformeln* all'arte del Rinascimento

Giulia Bordignon

A partire dal XIV secolo gli artisti cominciarono a utilizzare nelle proprie opere immagini tratte dalle vestigia dell'antichità: sarcofagi, frammenti di statue, monete, strutture architettoniche e iscrizioni; reimpiegati nell'arte rinascimentale, questi elementi avevano in primo luogo la funzione di citazioni.

Il riuso dei 'prototipi' antichi nel Rinascimento si basava dunque certamente sul fatto che essi erano considerati come modelli insigniti dell'*auctoritas* derivante dalla classicità, ma non solo. D'altro canto non è neppure possibile affermare che gli artisti riutilizzassero le immagini di origine classica conservando sempre la consapevolezza del loro originario significato iconografico. Pittori e scultori intendevano piuttosto isolare, astraendoli dal loro contesto, figure particolarmente espressive e gesti caratteristici.

Il primo studioso che riconobbe che il riuso dei modelli antichi era dettato soprattutto dalla valenza espressiva delle singole figure e dei gesti è stato forse Aby Warburg. Secondo Warburg "la scultura antica ha avuto l'effetto accademico di un manuale illustrato della espressione intensificata dell'uomo patetico" (WARBURG [1914] 1996). Agli artisti del Rinascimento soprattutto interessava la carica espressiva delle figure classiche, capaci di veicolare con i loro movimenti intensificati "esperienze dell'emotività umana nell'intera gamma della sua tragica polarità dall'atteggiamento passivo della sofferenza fino a quello attivo della vittoria" (*Mnemosyne. Einleitung* Warburg [1929] 2002; Warburg [1929] 2003; Bordignon 2000).

Tali immagini, sopravvissute in virtù della loro energia gestuale come patrimonio ereditario nella memoria culturale, si configurano come vere e proprie *Pathosformeln*: le formule di pathos risultano comunque riemergenti nella pratica artistica occidentale.

Ma secondo lo studioso la modalità e il senso dell'uso dei modelli antichi andavano indagati in maniera ancora più approfondita. Nell'inverno del 1888, mentre era ancora studente a Firenze, Warburg s'imbatté nel libro di Charles Darwin, *The Expression of Emotions in Man and Animals*, che era stato pubblicato qualche anno prima a Londra. Le osservazioni di Darwin, nelle quali il biologo inglese ricorda le origini animali istintive della gestualità umana, includono anche il principio dell'"espressione antitetica", secondo il quale a stimoli emotivi opposti corrispondono opposti movimenti corporei. Questo concetto ha una grande importanza per la comunicazione delle emozioni: secondo Darwin, finché gli esseri umani non padroneggiarono la postura eretta e l'applicazione intenzionale della forza corporea, non poterono sviluppare, per esempio, "il gesto antitetico di stringersi nelle spalle, come segno di impotenza o di pazienza" (Darwin [1872] 1999).

Warburg applica il principio darwiniano dell'"espressione antitetica" alla storia della vita postuma delle antiche formule di pathos, ma ne ribalta il significato. Nel delineare una "diagnosi" per immagini dell'*homo occidentalis*, lo studioso chiarisce come alcune *Pathosformeln* tratte dalla classicità siano sottoposte nella loro trasmissione a un processo di polarizzazione del senso. Tale polarizzazione può variare l'originaria portata semantica del modello figurativo fino a giungere a esiti espressivi opposti, di totale "inversione energetica", pur mantenendone sostanzialmente inalterata l'identità formale:

Attraverso scostamenti all'apparenza del tutto insignificanti nella rappresentazione delle movenze e del volto, si viene radicalmente trasformando l'intera dinamica psicologica nella rappresentazione del tipo umano. Il gesto compiuto nell'antico bassorilievo dai demoni naturali, divinità subordinate e impaurite dal lampo, ancora si radica nelle pratiche rituali, ma è tale gesto, dopo essere stato trasmesso attraverso le incisioni italiane, a creare l'immagine di un'umanità liberata che ormai sicura di sé si muove alla luce del sole (Warburg [1929] 1998).



Giudizio di Paride, sarcofago, 180-200 d.C.,
Roma, Villa Medici



Giulio Bonasone, *Il Giudizio di Paride*,
incisione, 1565 ca.



Marcantonio Raimondi (da Raffaello), *Il giudizio di Paride*, incisione, 1530 ca.

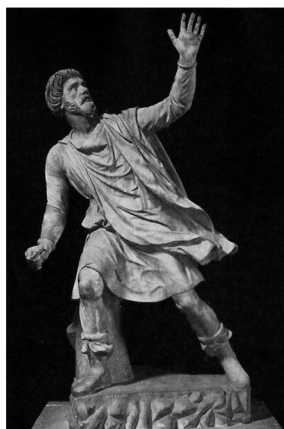


Edouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863,
Paris, Musée d'Orsay

La figura semidivina che in un sarcofago pagano “leva estaticamente adorante il capo verso le meraviglie dell’alto” come anelito di redenzione per la propria fisicità sub-olimpica, nell’incisione del Rinascimento maturo si volge a dialogare con l’osservatore terreno della scena, e diviene così il simbolo “di un abbandono senza paura alla bontà e alla bellezza primigenie della natura”, sino a trasformarsi nel *Déjeuner sur l’herbe* di Manet nell’uomo che, come la “ninfa francese” accanto a lui, “guarda con occhi saldamente energici fuori del quadro” (Warburg [1929] 1998).

Per Warburg l’arte moderna esprime i suoi nuovi valori spirituali svincolandosi dall’ineluttabile prepotenza della manifestazione del sacro (nel sarcofago antico l’epifania celeste che avoca a sé lo sguardo in verticale dei demoni e degli uomini) e proponendo quindi, nella versione di Manet, lo sguardo ‘orizzontale’ della “ninfa” e del suo compagno. Ma questa emancipazione non implica il rifiuto del lessico figurativo tratto dagli esempi antichi: anzi, l’arte moderna dimostra la capacità di cogliere il mandato della tradizione, accettandone e rielaborandone l’alfabeto gestuale in nuove forme, dotate di nuovo significato: l’opera moderna è tanto più persuasiva quanto più riesce a esprimere, superandolo, il contrasto insito nel dialogo tra il vincolo di fedeltà formale al modello antico e la libertà di reinterpretazione semantica nella copia.

Così l’atteggiamento di fuga e di difesa della statua ellenistica del Pedagogo dei Niobidi, diviene nel Rinascimento il portamento eroico del giovane David che lancia il sasso: “la medesima posizione delle gambe, il medesimo gesto della mano, il medesimo panneggio fino al particolare della svolazzante cocca del mantello” accomunano le figure, ma l’espressione del



Andrea del Castagno, *David*, 1540 ca., Washington, National Gallery of Art.

Pedagogo (dal gruppo dei Niobidi), copia romana da originale greco del tardo IV o I sec. a.C., Firenze, Gallerie degli Uffizi.

volto “paurosamente eccitato” del personaggio biblico (Warburg [1914] 1996), creata *ex novo* dall’artista rinascimentale (la statua antica, precisa Warburg, fu rinvenuta senza testa; sull’errore del maestro riguardo alla data di ritrovamento vedi la nota di Bing, già commentata da Monica Centanni (Centanni 2003), conferisce alla postura del corpo un significato affatto opposto a quello originario.

Analogamente, l’archetipo figurativo della figura femminile incedente dalle vesti mosse, ninfa o menade coscienziosamente imitata dai rilievi antichi, è in grado di esprimere “quella vita che anima la Giuditta o Raffaele che accompagna Tobiolo o la Salomè danzante” (Warburg [1914] 1996): la medesima intensa vitalità che anima il modello antico si declina in figure che incarnano di volta in volta la saldezza morale del giustiziere, la salvezza dell’anima, la seduzione mondana.



Menade, bassorilievo neoattico, (part.), II sec. a.C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale

Menade, bassorilievo neoattico, (part.), II sec. a.C., Roma, Palazzo dei Conservatori



Anonimo fiorentino, *Giuditta con la testa di Oloferne*, acquaforte su rame, 1465 ca., London, The British Museum.

Sandro Botticelli, *Il ritorno di Giuditta*, 1470 ca., Firenze, Gallerie degli Uffizi



Guercino, *Tobia e l'angelo*, 1624-1626, Roma, Galleria Colonna

Donatello, *Salomè al banchetto di Erode*, 1423-1427, Siena, Battistero



Filippo Lippi, *Salomè danza dinanzi a Erode*, 1464 ca., Prato, Duomo

Ernst Gombrich, nella sua *Biografia intellettuale* ha motivato questo processo di 'inversione' con una assimilazione a un contesto "più affine agli ideali cristiani" (Gombrich [1970] [1983] 2003). Warburg esemplifica come "un'inversione del senso energetico" avesse trasformato "il pathos imperiale in pietà cristiana" (Warburg [1929] 2002): l'immagine di Traiano al galoppo che travolge un barbaro viene interpretata in età medievale come l'episodio in cui l'imperatore ferma il cavallo dinanzi a una vedova il cui figlio è stato travolto dal corteo imperiale; l'impeto della formula figurativa del "travolgere cavalcando", colto nell'istantanea di marmo del rilievo romano, appare, agli occhi degli osservatori medievali e poi rinascimentali, come potenza trattenuta per pietà.



Traiano nella guerra
contro i Daci, I-II sec. d.C.
(proveniente dal Foro di
Traiano), Roma, Arco di
Costantino



Cerchia di Andrea Mantegna, *La giustizia di Traiano* (part.), cassone nuziale di Paola Gonzaga, 1477, Klagenfurt, Museum Rudolfinum

Ma l'utilizzo dei gesti antitetici nell'arte del Rinascimento è qualcosa di più dell'adattamento dei modelli antichi da parte dell'artista a un diverso sistema di valori etico-religiosi. Salvatore Settis ha affermato che "la 'necessità biologica' della produzione artistica, il suo legame con i più profondi livelli della natura umana", offre uno strumento migliore "per spiegare il fenomeno della sopravvivenza dell'antichità" (Settis 1997). Scriveva Warburg:

"Caratterizzare la restituzione dell'Antico come risultato di un'emergente coscienza fattuale storicizzante e di un'empatia artistica consapevolmente libera, resta un evolucionismo descrittivo insufficiente se non si compie al contempo il tentativo di scendere nel profondo intrico istintuale di spirito umano e materia stratificata acronologicamente" (Warburg [1929] 2002; traduzione di chi scrive).

Oggi la menade-Giuditta, perdendo la ferocia dell'*enthusiasmòs* sia pagano sia cristiano, esprime la propria vitalità nel gioco e brandisce – come la lama levata sul capo – la mazza da golf.



Agave e Penteo, sarcofago, 150-160 d.C., Pisa, Camposanto



Maestro di Ferrara, *Morte di Orfeo*, incisione, 1465 ca.



Donatello, *Giuditta e Oloferne*, 1460 ca., Firenze, Piazza della Signoria



La campionessa di golf Erika Sell-Schopp, (ex tavola 79 Mnemosyne Atlas) 1929 ca.

Edgar Wind, uno dei più sensibili discepoli di Warburg, ha continuato le ricerche iniziate dal maestro nel territorio liminare di una storia psicologica per immagini dell'espressività umana. Scrive Wind:

“Ogni espressione generata dal movimento muscolare è metaforica e sottende la polarità del simbolo: quanto più l'eccitamento spirituale liberato nell'espressione è forte, quanto più è concentrato, tanto più il movimento simbolico si avvicina a quello fisico. [...] Quanto più l'eccitamento è debole, quanto più è blando, tanto più il movimento mimico è ritardato. [...] Ogni gesto espressivo, a seconda che venga accelerato o ritardato oppure che, nel punto critico dell'arresto, venga deviato dalla sua direzione, può trasformarsi da un gesto di avvicinamento ad uno di allontanamento, da un gesto di presa e di egoistica appropriazione in uno di abbandono e di liberazione, da un atto di persecuzione e di vittoriosa sopraffazione in uno di esitazione e di magnanimo perdono” (Wind [1931] 1998).

Nell'articolo *La Menade sotto la croce* Wind sottolinea come l'intensità stessa dei gesti, il grado della loro energia espressiva, provochi l'enfasi emotiva “antitetica”; lo studioso cita in proposito un'osservazione di Joshua Reynolds:

“È curioso osservare, ed è certamente vero, che gli estremi di passioni contrarie sono espressi con poca variazione dalla stessa azione” (citato in Wind [1937] 2002).



a sin. Joshua Reynolds, Crocifissione, London, British Museum

al centro Baccio Bandinelli, Deposizione dalla croce, 1520 ca., Paris, Ecole des Beaux Arts

a dex. Bertoldo di Giovanni, Crocifissione (part.), 1485-1490 ca., Firenze, Museo Nazionale del Bargello

Il linguaggio gestuale delle figure ellenistico-romane privilegia proprio l'accentuazione patetica dei gesti, e a questo 'repertorio' di formule di pathos si sono rivolti gli artisti del primo Rinascimento: la gestualità fobica, indifferentemente pagana o cristiana, oscilla nelle sue manifestazioni tra gli estremi opposti dell'esaltazione e dell'annichilimento. Scrive Warburg:

"I dinamogrammi dell'arte antica sono lasciati in retaggio in uno stato di tensione massima ma non polarizzata, rispetto alla carica energetica attiva o passiva, all'artista che può reagire, imitare o ricordare. È solo il contatto con la nuova epoca a produrre la polarizzazione. Questa può portare a un radicale rovesciamento (inversione) del significato che essi avevano nell'antichità classica" (citato in Gombrich [1970] [1983] 2003).

Un'immagine come quella della menade, così carica di energia espressiva, è un 'marcatore' che riemerge e risalta nei meccanismi di tradizione culturale, delineando della tradizione l'andamento di discontinuità e riallineamento continui. Allo stesso tempo le più intense esperienze emotive dell'uomo, già impresse geneticamente nella sua memoria biologica, riemergono nella potenza della loro polarità antitetica e si esprimono trasmettendosi nella memoria culturale sotto forma di creazione artistica.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Bordignon 2000

G. Bordignon, *Lettura dell'Introduzione all'Atlante di Aby Warburg*, "La Rivista di Engramma", 1 (settembre 2000).

Centanni 2003

M. Centanni, "Warburg aveva torto...": una lezione di metodo di Gertrud Bing (da applicare al caso dei "tre faunetti)", "La Rivista di Engramma", 25. (maggio-giugno 2003).

Darwin [1872] 1999

C. Darwin, *The Expression of Emotions in Man and Animals*, London 1872; tr. it. di P. Ekman, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*, Torino 1999.

Forster 1999 [2002]

K. W. Forster, *Introduction to Aby Warburg*, in Aby Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity*, edited by J. Bloomfield, K.W. Forster, H. Mallgrave, M. Roth, S. Settis, Los Angeles, 1999, pp. 1-75; tr. it. di G. Bordignon, *Aby Warburg cartografo delle passioni*, in K. W. Forster, K. Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, a cura di M. Centanni, Milano, 2002, pp. 3-52.

Gombrich [1970] [1983] 2003

E. H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, London 1970; tr. it. di A. Dal Lago e P.A. Rovatti, Milano [1983] 2003.

Settis 1997

S. Settis, *Pathos und Ethos, Morphologie und Funktion*, "Vorträge aus dem Warburg-Haus" I, 1997, pp. 31-73.

Warburg [1914] [1966] 1996

A. Warburg, *Der Eintritt der antikisierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance*, "Kunstchronik" n.f. 25, n. 33, 8 maggio 1914; tr. it. di E. Cantimori, *L'ingresso dello stile ideale anticheggiante nella pittura del primo Rinascimento*, in Aby Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, a cura di G. Bing, Firenze [1966] 1996, pp. 283-307.

Warburg [1929] 1998

A. Warburg, *Manet's "Déjeuner sur l'herbe". Die vorprägende Funktion heidnischer Elementargottheiten für die Entwicklung moderner Naturgefühls*, appunti appartenenti al progetto Mnemosyne dattiloscritti nel 1937 per il settantesimo compleanno di Max M. Warburg; tr. it. di G. Carchia, *Il "Déjeuner sur l'herbe" di Manet. La funzione prefigurante delle divinità pagane elementari per l'evoluzione del sentimento moderno della natura*, "autaut" 199-200, 1984, pp. 40-45.

Warburg [1929] 2002

A. Warburg, *Einleitung zum Mnemosyne-Atlas*, in *Mnemosyne. Selected Texts* by Aby M. Warburg in typescript prepared by the Warburg Institute and sent to Max Warburg for his seventieth Birthday, 5 June 1937 [WIA 108.9]; tr. it. di B. Müller e M. Ghelardi, Introduzione, in A. Warburg, *Opere. Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2002, pp. 3-5; già tr. it. di G. Sampaolo, *Introduzione all'Atlante Mnemosyne*, in *Mnemosyne. L'Atlante della memoria di Aby Warburg*, materiali a cura di I. Spinelli e R. Venuti, Roma 1998, pp. 37-43.

Warburg [1929] 2003

A. Warburg, *Einleitung zum Mnemosyne-Atlas*, "La Rivista di Engramma", 28 (novembre 2003).

Wind [1931] 1998

E. Wind, *Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik*, "Beilageheft zur Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft" n. 25, 1931, pp. 163-179; tr. it. di R. Cristin, *Il concetto di "Kulturwissenschaft" di Warburg e il suo significato per l'estetica*, "autaut" 199-200, 1984, pp. 121-135.

Wind [1937] [2002] 2016

E. Wind, *The Mænad under the Cross*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 12, 1937-1938, pp. 70-71; tr. it. di G. Bordignon, *La Menade sotto la croce*, "La Rivista di Engramma", 131 (gennaio 2016), già in "La Rivista di Engramma" 15 (marzo-aprile 2002).

ORIENTAMENTO: COSMOLOGIA, GEOGRAFIA, GENEALOGIA.
Lettura di Mnemosyne Atlas, Tavola A

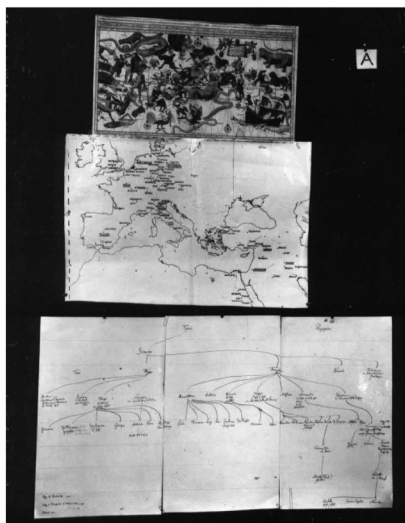
a cura del Seminario Mnemosyne, coordinato da Monica
Centanni e Katia Mazzucco

§ LETTURA GRAFICA: PERCORSI DI ANALISI

Materiali Tavola A | appunti di Warburg e collaboratori e didascalie

Lettura aggiornata di Mnemosyne Atlas, Tavola A è pubblicata in En-
gramma n. 125

Updated reading Mnemosyne Atlas' Panel A, English version: Engramma
no. 135



0. PREMessa

Il primo pannello di Mnemosyne suggerisce, come immediato dato orientativo, le coordinate storico-culturali-geografiche dell'Atlante. La connessione delle immagini che compongono tavola A introduce un'ipotesi che sta alla base dello stile di ricerca di Aby Warburg e del suo metodo: la possibilità di catturare in uno schema il codice culturale, le tappe e i percorsi della tradizione classica nella cultura occidentale.

Il luogo primo di irradiazione dei significati e di partenza dei percorsi di trasmissione è il bacino del Mediterraneo, inteso in senso geograficamente ampio: la mappatura degli intrecci avviene mediante la rappresentazione per immagini (la carta del cielo, in alto), luoghi (la mappa del bacino del Mediterraneo, al centro), 'veicoli biologici' (l'albero genealogico, in basso) della trasmissione della tradizione classica.

Per raggiungere questo obiettivo Warburg propone, già con le prime tre figure dell'Atlante messe in sequenza in tavola A, un metodo di ricerca che si affida a linguaggi schematici: l'ipotesi implicita è che proprio l'estrema complessità del materiale di indagine richieda e pretenda una rigorosa lettura schematizzante. Lo schema, qualsiasi schema, funziona se è adottato nella piena consapevolezza della sua arbitrarietà e insufficienza: lo schema è funzionale a evidenziare, mediante la rappresentazione semplificata, le dinamiche di intreccio, gli spostamenti di orizzonte, a visualizzare il movimento delle correnti di trasmissione materiale e di tradizione del significato. Questo meccanismo viene messo in atto attraverso la proposta – evidente nella figura geografica (la mappa del Mediterraneo) e in quella genealogica (l'albero Tornabuoni) – di dire il mondo (un mondo) mediante una concatenazione di nomi. Così Ludwig Wittgenstein:

La proposizione elementare consta di nomi. Essa è una connessione, una concatenazione di nomi.

Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* 4.22

Ma già Aristotele, nell'introduzione alle *Categorie*:

Ciascuna delle cose non è detta come affermazione valida di per sé, ma l'affermazione deriva dalla connessione e dall'intreccio di una cosa con l'altra.

Aristotele, *Cat.* 2a, 5-7

Questo stile di ricerca di un modo espressivo ridotto a uno scheletro narrativo *per nomina* – dalla toponomastica geografica, fino alla stemmatica

genealogica – oltre alla prima e prevalente funzione descrittiva ed epistemologica, può considerarsi un ritorno alla essenzialità del linguaggio mitico originario. Secondo questa chiave di lettura, non solo i nomi delle divinità trasfigurate in costellazioni (l'acquaforte secentesca), ma anche i nomi dei luoghi delle peregrinazioni della tradizione classica (*Wanderkarte*) e i nomi di una famiglia presa come caso esemplare di un periodo e di un luogo cruciali per la rinascita dell'antico (albero genealogico), diventano elementi di un *mythos* nell'accezione originale del termine. *Mythos* che – così come viene definito da Aristotele nella *Poetica* – è essenzialmente “anima del racconto”, nucleo primo della narrazione, armatura del discorso. ‘Mito’ come scheletro anche del discorso ermeneutico che l'Atlante propone e che in questa tavola si annuncia.

Il metodo categorizzante, che in tavola A viene presentato come una griglia di lettura della multiformità del dato, è mutuato da Warburg dal linguaggio scientifico. In questo senso sarà da considerare, sotto il profilo metodologico piuttosto che come illuminazione aforistica, l'abusato e ormai proverbiale topos dell'attenzione al dettaglio: nel dettaglio, meglio ancora che nell'insieme, è possibile individuare con più precisione l'oggetto (forma, supporto, tema) della tradizione.

È lo stesso scarto che aveva innescato l'innovativo metodo ermeneutico di Giovanni Morelli: per dirla con Edgar Wind ([1963] 1997): “la paleografia della storia dell'arte fa tesoro del frammento autentico nella sua qualità di traccia dell'originale perduto”. Una critica d'arte non più fondata sulle suggestioni estetizzanti dei “conoscitori”, ma sulla concretezza del particolare che veicola il significato formale o il dettaglio gravido di senso. E in questo senso Warburg potrebbe far sua l'affermazione di Giovanni Morelli:

Chiunque trovi il mio metodo troppo materialista e indegno di una mente elevata può innalzarsi nelle sfere superiori della mongolfiera della fantasia.

Warburg è lettore ‘interessato’ di Darwin, e particolarmente dello scritto del 1872: *L'espressione delle emozioni negli animali e nell'uomo*. Proprio da quella elaborazione teorica e dagli stessi materiali scientifici prodotti da Darwin a sostegno delle sue teorie sull'evoluzione e sulla trasmissione biologica dei comportamenti, Warburg prende spunto per costruire, con procedimento analogico, la sua teoria delle *Pathosformeln*. Dell'ipotesi di Darwin sui paradigmi generali e riconoscibili nelle “espressioni delle

emozioni”, Warburg adotta la validità del modello teorico (senza addentrarsi in quella che sarà l’animata querelle sulla correttezza dei dati sperimentali darwiniani e sulla loro interpretazione).

Applicando la teoria dell’”espressione delle emozioni” alla complessa trasmissione dei simboli e di una selezione dei significati nei diversi contesti geografico-storico-culturali, Warburg formula e articola l’ipotesi della persistenza e delle dinamiche di trasformazione delle “marche impresse” nel codice culturale: quelli che sopravvivono sono i caratteri più forti, nel senso darwiniano della capacità di resistenza e adattamento; i segni in grado di muoversi e di rivitalizzarsi, risemantizzati per nuove funzioni (e la tradizione classica, in questo senso, offre un repertorio consistente di “segni forti”).

Attraverso questa suggestione Warburg prefigura, nella ricostruzione dell’andamento del meccanismo complesso e della dinamica discontinua della trasmissione genetico-culturale, l’idea che il supporto e il veicolo per la trasmissione dei caratteri culturali sia una serie di veri e fisici segmenti connotati. È l’anticipazione, come schema di codice culturale, di una delle scoperte più importanti del Novecento in campo biologico: la scoperta di Watson e Crick, nel 1953, del codice genetico basato sulla spirale del DNA.

1. TRASMIGRAZIONI/PEREGRINAZIONI/FILIAZIONI

Al centro della tavola A campeggia una carta geografica conservata tra i materiali sul Congresso degli orientalisti tedeschi (settembre 1926; WIA III 96.3.4) ma elaborata da Warburg già dal 1911 (Bing [1957] 1965).

La carta mostra l’itinerario Cizico – Alessandria – Oxene – Baghdad – Toledo – Roma – Ferrara – Padova – Augusta – Erfurt – Wittemberg – Goslar – Lüneburg – Amburgo, per dimostrare in modo ancor più incontestabile che la cultura europea è il risultato di linee di forza e di tendenze conflittuali.

La carta geografica è al centro di un dispositivo costruito sul tema-guida della peregrinazione di immagini e soggetti. Le tappe della migrazione sono rappresentate da tre livelli che corrispondono alle tre figure della tavola: l’andirivieni, iniziato già in età antica, delle figure mitologiche dal cielo alla terra e viceversa (la carta delle costellazioni); la visualizzazione topografica dei principali luoghi in cui forme e soggetti classici trovarono terreno fertile di sviluppo e di diversa espressione della loro carica simbo-

lica (la mappa del Mediterraneo); lo zoom su uno di questi ‘luoghi’ e più specificamente sull’albero genealogico della famiglia Tornabuoni – caso esemplare che si incarna in una storia familiare (mediante la filiazione genetica, gli intrecci matrimoniali ecc.) della trasmissione e della nuova interpretazione delle figure dell’antico, rievocate in vita nella rivoluzione culturale del Rinascimento fiorentino.

La polisemicità del simbolo consente la migrazione di figure, soggetti e posture, in quanto presupposto della mobilità e quindi del nuovo adattamento contestuale. Nel singolo ambito il significato può ridursi all’univocità, come nell’acquaforte che presenta un *Cielo con costellazioni zoomorfe e antropomorfe*, in cui le figure mitologiche sono ridotte a configurazioni astrali. Ma importante è la pluralità delle valenze e il meccanismo della tradizione, che si compie attraverso passaggi, fraintendimenti, derive, ibridazioni.

L’idea di una migrazione, all’interno del bacino della cultura classica, di motivi-soggetti-figure è attestata già precocemente nel pensiero di Warburg. Nel 1911, quando avvenne il primo incontro tra Aby Warburg e il giovane Fritz Saxl, Bing attesta che lo studioso stava già costruendo la sua “carta delle migrazioni”. Saxl, che stava lavorando allora sull’iconografia dei pianeti e aveva cominciato a studiare la tradizione medievale sull’argomento, rimase particolarmente affascinato dalla concezione warburghiana di “pellegrinaggio” delle antiche divinità attraverso i secoli, che lo studioso gli espone di fronte alla propria *Wanderkarte*. Questa la testimonianza di Gertrud Bing ([1957] 1965):

Una carta delle strade percorse dalla tradizione, la quale indicava i luoghi, dall’India alla Germania settentrionale, in cui si erano trovate tracce del passaggio di immagini o descrizioni delle figure celesti, e che di ognuna di queste tracce forniva le date, dalla fine dell’antichità all’inizio del ‘500. Saxl rimase incantato di fronte a questo atlante storico della creazione figurativa, che dava una rappresentazione visiva di un ampio problema considerato nei suoi più minuti dettagli.

2. RAPPRESENTAZIONI GRAFICHE

Il montaggio della tavola A permette di confrontare tre modi di rappresentazione grafica: il linguaggio iconico di una mappa delle costellazioni (in alto); il sistema cartografico di un percorso segnato da precise tappe nella pianta del bacino del Mediterraneo (al centro); lo schema genealogi-

co ad albero della famiglia Tornabuoni (in basso). Comune ai tre modi di traduzione grafica è l'uso di griglie di riferimento e orientamento, come gli spicchi di sviluppo bidimensionale della volta celeste nella carta delle costellazioni, il tracciato dei meridiani e dei paralleli nella pianta d'Europa, le linee delle generazioni nell'albero genealogico.

Le tre immagini poste in apertura di Mnemosyne sono, in questi termini, portatrici di un significato complesso e rimandano ai temi principali di tutto l'Atlante. Le rappresentazioni grafiche, di cui ci vengono proposti esempi tratti dalla pratica cartografica dell'astronomia e della geografia e dalla stemmatica genealogica, non sono soluzioni che riducono o banalizzano la complessità del pensiero, ma servono a dimostrare che il linguaggio astratto del metodo scientifico bene si presta anche a descrivere l'intreccio dei fenomeni storico-culturali. Tutte e tre le immagini restituiscono infatti l'idea forte e complessa di una cultura occidentale sincretica e conflittuale, nata da peregrinazioni, meticciami, ibridazioni delle antiche radici classiche. Così scrive Gertrud Bing ([1957] 1965) a proposito della *Wanderkarte*:

Questo atlante storico della creazione figurativa, [...] dava una rappresentazione visiva di un ampio problema considerato nei suoi più minuti dettagli.

La successione verticale delle tre immagini suggerisce quindi una riflessione che supera soggetti e contenuti, e pone l'accento su un altro piano interpretativo. Lo schema di rappresentazione, forma di passaggio da una dimensione concettuale alla visualizzazione in termini essenziali, necessita innanzitutto di coordinate preventivamente fissate su cui essere costruito e tracciato; allo stesso modo il pensiero complesso ha bisogno di uno scheletro, di un'ipotesi attraverso cui esprimersi e *more geometrico* formularsi.

La lingua della scienza acquista, nell'opera interpretativa di Warburg, la portata di un'elaborazione culturalmente (e non solo funzionalmente) feconda, in forza di un preciso presupposto filosofico, di un deciso moto teoretico: il congedo via via sempre più definitivo dall'idea di 'verità'. La scienza è un'arte, una *technè* ermeneutica che, abbandonato l'ingenuo obiettivo di illuminare la realtà scoprendone progressivamente le segrete verità, costruisce artificiosi – a volte artistici – modelli interpretativi: paradigmi che simulano la realtà non per ingabbiarla ma per dirla, per immaginarla figurativamente. Così ancora Ludwig Wittgenstein:

Le proposizioni della logica descrivono l'armatura del mondo, o, piuttosto, la rappresentano. Esse "trattano" di nulla. Esse presuppongono che i nomi abbiano significato e le proposizioni elementari senso: è questo il loro nesso con il mondo.
Tractatus logico-philosophicus 6.124.

3. MACROCOSMO/MICROCOSMO

Nella tavola A confluisce, concentrato in immagini essenziali, il discorso sull'oscillazione spirituale dell'uomo tra il polo magico-religioso e il polo razionale. Discorso che costituisce una fondamentale ipotesi di partenza per la teoria warburghiana sul carattere antinomico della tradizione classica.

Il polo magico-religioso emerge soprattutto nel tentativo di procedere verso una antropomorfizzazione del cosmo – mediante la mappa mitico figurale del cielo (testimoniata dalla carta delle costellazioni e dalla *Wanderkarte*) e mediante la concentrazione sulle migrazioni all'interno di un singolo albero genealogico (Tornabuoni). Il polo razionale emerge dalle tre figure della tavola come necessità di proporre comunque una griglia interpretativa – è l'ipotesi grafica, la sottotraccia, ma anche lo schema sopradisegnato rispetto alla realtà. Le stesse figure che forniscono immagini del polo magico-religioso costituiscono anche i disegni di possibili schemi di orientamento. Così Warburg ([1932] 1998):

Un processo in cui – per tanto che vi sono implicati questi sforzi di orientamento astrologico – non dovremmo cercare né amici né nemici ma piuttosto i sintomi di oscillazioni spirituali che si muovono uniformemente dal polo magico-religioso verso quello opposto della contemplazione matematica – e viceversa.

Le figure della tavola inscenano quindi quello che Warburg aveva definito "dramma prometeico della volta stellata": l'inganno – l'illusione, la composizione e la leggibilità di gruppi di astri come figure miticamente riconoscibili – stanno alla base della proiezione schematica e della mappatura delle costellazioni. L'unica forma di misurazione e di orientamento possibile è quella disegnata *per figuras* dal linguaggio mitico, o dalla convenzione topografica, o dalla visualizzazione genealogica della discendenza familiare.

Tutta la moderna concezione del mondo si fonda sull'illusione che le cosiddette leggi naturali siano le spiegazioni dei fenomeni naturali.
Tractatus logico-philosophicus, 6.371

In una sequenza verticale che procede come uno zoom, dal cielo verso la terra, il microcosmo – l'ultima inquadratura, la più ravvicinata – è rappresentato dallo schema di discendenza (figura in basso) di una famiglia fiorentina del pieno Quattrocento. Scrive Gertrud Bing ([1965] 1996) a proposito delle ricerche compiute da Warburg sulla borghesia della Firenze medicea:

Ogni parola da lui scritta su Firenze porta l'impronta di un lavoro personalissimo come non si incontra spesso in lavori scientifici. Si potrebbe quasi dire che con i suoi lavori su Firenze Warburg ha scritto i suoi *Buddenbrooks*.

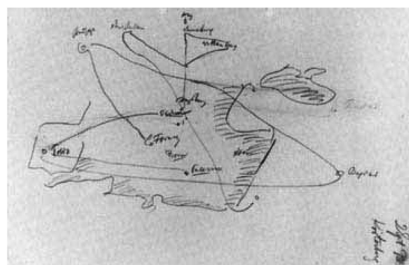
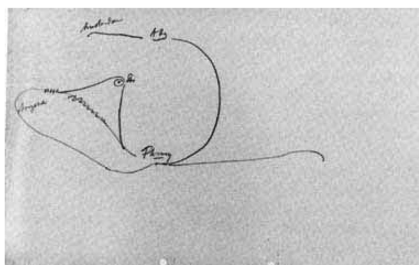
Proprio attraverso l'albero della gens Tornabuoni è possibile riguadagnare la dimensione del macrocosmo: ripercorrendo il racconto warburghiano delle loro vicende di commercianti, banchieri, notabili, committenti – con evidenti riferimenti autobiografici – è possibile cogliere la descrizione di un intero universo socio-culturale e di un'epoca, il Rinascimento. Il rapporto di questa famiglia esemplare con la religione, la committenza artistica, il riemergere delle forme dell'antichità pagana nell'arte contemporanea, sono per Warburg i dettagli da indagare per poter penetrare la mentalità di quell'epoca lontana.

In una lettera del carteggio con André Jolles (citato in Gombrich [1970] 2003), Warburg scriveva riferendosi alla Natività del Battista del Ghirlandajo in Santa Maria Novella (vedi [tavola 45 di Mnemosyne](#)):

Che la tua pagana procellaria [l'ancella della Natività] possa irrompere in questa lenta rispettabilità, in questo controllato cristianesimo, mi rivela i tratti enigmatici ed illogici della semplice umanità dei Tornabuoni, la quale mi attira non meno di quanto tu sei attirato dal fascino fuggevole della tua ignota apparizione.

E ancora, a proposito del Miracolo di San Zaccaria:

Ora, come trasforma la consorteria Tornaquinci [sic!] questo dramma religioso? Nel brano spettacolare di una rappresentazione ecclesiastica in cui le "comparse" diventano protagonisti. [...] E poiché noi stiamo cercando di penetrare con la nostra esperienza in un periodo in cui il bisogno di inventare fastosi spettacoli e le forze creative dell'arte figurativa stavano ancora sbocciando [...] come innesti su un tronco, questo programma teatrale è qualcosa di più di un facile jeu d'esprit, è piuttosto una metafora molto calzante.



Come nota Kurt Forster ([1999] 2002): “Warburg sentiva di essere uno studioso intellettuale, un discendente degli umanisti nell’età dell’industrializzazione”; ma egli era ben distante dal diffuso “neo-rinascimentalismo” della propria epoca. Un elemento forte di autobiografismo è invece chiaramente riscontrabile in due schizzi di Warburg del 1928 – da confrontare con la mappa al centro del pannello A – compresi nella mole di materiale inedito che avrebbe dovuto accompagnare la pubblicazione dell’Atlante.

Nel primo vediamo tracciati i luoghi di studio della carriera di Warburg (Amburgo, Strasburgo, Firenze) con due punti di orientamento, un ‘est’ non meglio specificato e un ‘ovest’ identificato come Arizona. Nel secondo, attorno a una traccia approssimativa delle rive del Mediterraneo, sono segnate le vie delle peregrinazioni del popolo ebraico dalla Terra Santa all’Olanda, dal Medio Oriente al Nord Europa attraverso Spagna e Italia; strade che s’intrecciano con i luoghi della tradizione demonico-astrologica e con le vicende personali dello studioso.

4. DALLA COSMOGRAFIA ALLA GENEALOGIA E RITORNO

Nella tavola di apertura dell’Atlante, lungo la linea di scorrimento verticale del montaggio, risulta possibile individuare un doppio percorso di lettura.

Il primo itinerario, che muove dall’alto verso il basso, accompagna il lettore dall’orizzonte più generale – la visione della rappresentazione cosmica configurata in immagine mitologiche (figura in alto) – attraverso la rappresentazione corografica (figura al centro); fino alla rappresentazione umana, in forma di genealogia di una famiglia, i Tornabuoni (figura in basso), le cui vicende private si intrecciano strettamente con la storia del Rinascimento. Dal cielo alla terra, dalla terra all’uomo. Dalla cosmologia alla geografia, dalla geografia alla genealogia: in un processo di focalizzazione, via via più specifico, dell’attenzione dello studioso e del lettore di Mnemosyne.

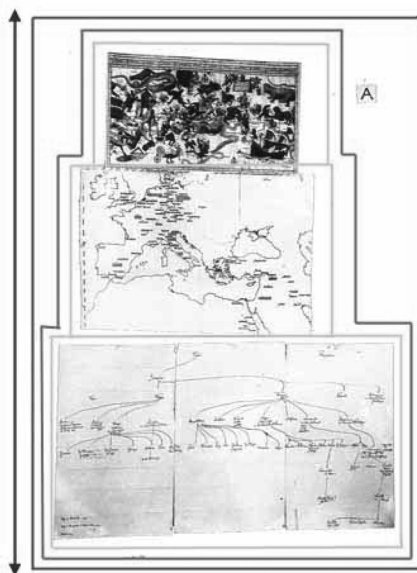
Il secondo itinerario, invece, dal basso verso l'alto, consente di seguire il processo di dispersione e deriva del significato. Nell'immagine in basso il Rinascimento è concentrato e come coeso nella raffigurazione stemmatica della discendenza Tornabuoni. Al centro si rappresentano le migrazioni geografiche di motivi e figure della tradizione classica, fino al suo approdo nordico – ultima tappa Amburgo, la città di Warburg. In alto (l'acquaforte datata al 1684) le immagini del mito sono ormai catturate in cielo, astratte in figura di costellazioni fino alla degenerazione univoca del loro significato simbolico.

Si tratta di uno slittamento per tappe, di una peregrinazione che ha il suo esito finale nella riconversione delle figure del mito alla loro versione astrologico demonica. È lo stesso meccanismo che già aveva investito le figure mitiche in età tardo antica e poi medievale, quando il fenomeno del catasterismo aveva avuto il ruolo di razionalizzazione della plurivoca potenza demonica dei significati del mito, nei termini di una loro neutralizzazione.

È dunque una forma di traduzione della complessità mitica nella sua unica, nuovamente ridotta, forma di sopravvivenza: la relegazione degli dei, dei monstra mitologici e degli eroi nell'ultima zona del cosmo in cui le loro inquietanti immagini possono essere ancora contemplate, a debita distanza. Il filtro razionale della trasposizione si attiva mediante l'analogia formale: il profilo della figura mitica sovrapposto al profilo della costellazione.

È il confino in cielo, come 'modo di dire' scientifico, delle figure del mito, la cui potenza ritorna in latenza, congelata dietro una raffigurazione allegorica temporaneamente disattivata. Lo stesso meccanismo che, dall'erudito razionalismo ellenistico alla moralizzazione medievale, aveva dato luogo al fenomeno della catasterizzazione diviene ora nella nuova allegoresi astronomica il congedo del repertorio mitico e demonico da ogni possibile sua eccedenza di significato. Per ricorrere all'icastica metafora di Giordano Bruno, è un definitivo, postriformistico, "spaccio" in cielo della "bestia" mitica.

LETTURA GRAFICA. PERCORSI DI ANALISI



- A. Trasmigrazioni/ peregrinazioni/ filiazioni
- B. Rappresentazioni grafiche
- C. Macrocosmo/ microcosmo
- D. Dalla cosmografia alla genealogia e ritorno

A. TRASMIGRAZIONI/ PEREGRINAZIONI/ FILIAZIONI

La mappa posta al centro del pannello A costituisce la visualizzazione di un tema-guida negli studi warburghiani: la peregrinazione di immagini, soggetti, simboli.

Le tappe della migrazione sono esemplate nei tre stadi che corrispondono alle tre figure della tavola: l'andirivieni, iniziato già nell'antichità, delle figure mitologiche dal cielo alla terra e viceversa (la carta delle costellazioni celesti); la traccia topografica dei principali luoghi di fertile riemersione di forme e soggetti classici che abbraccia tutto il Mediterraneo (la Wanderkarte); la focalizzazione per stemma di discendenza di uno di questi 'luoghi' geografici, storici, culturali (l'albero genealogico della famiglia Tornabuoni).

B. RAPPRESENTAZIONI GRAFICHE

La composizione di tavola A evidenzia e consente di confrontare tre modi di rappresentazione grafica: il linguaggio iconico di una carta del cielo (la prima figura in alto); il tracciato di nomi-luoghi intesi anche come tappe di un percorso storico che emerge da un sistema cartografico (la pianta del Mediterraneo, al centro); lo schema genealogico di una famiglia fiorentina del Quattrocento (l'albero dei Tornabuoni, in basso).

Comune ai tre modi di traduzione grafica è l'uso di griglie di orientamento, che funzionano come gli spicchi di sviluppo bidimensionale della volta celeste nella carta delle costellazioni, il tracciato dei meridiani e dei paralleli nella pianta d'Europa, le linee delle generazioni nell'albero genealogico.

Le tre immagini, nella loro essenzialità, non sono tuttavia letture semplificanti, ma si propongono come maglie di una griglia descrittiva che lascia intravedere la complessità del meccanismo. Proprio in virtù del loro linguaggio astratto, gli schemi grafici risultano proiezioni efficaci di una teoria della cultura occidentale esito di una dinamica storico-culturale che si snoda per intrecci e per moti conflittuali e sincretici.

C. MACROCOSMO/ MICROCOSMO

In una sequenza verticale che procede dal cielo (la mappa delle costellazioni) alla terra (la carta del Mediterraneo e l'albero genealogico Tornabuoni), nel pannello A viene rappresentata per figura la teoria warburghiana sull'oscillazione del pensiero occidentale tra il polo magico-religioso e il polo razionale.

Il montaggio propone una riflessione su quello che Warburg definiva suggestivamente "dramma prometeico della volta stellata": l'unica e necessaria forma possibile di misura e orientamento umano all'interno del cosmo (il polo logico-matematico) si basa sull'illusione della composizione degli astri in figure mitiche il disegno delle costellazioni. Allo stesso modo, la comprensione dei complessi meccanismi storico-geografici e culturali poggia su convenzioni descrittive come la topografia o uno schema genealogico che cattura la storia di un intero microcosmo familiare.

D. DALLA COSMOGRAFIA ALLA GENEALOGIA E RITORNO

Nella tavola di apertura dell'Atlante, lungo un'immaginaria barra di scorrimiento verticale del montaggio, è possibile individuare un doppio percorso di lettura.

Il primo itinerario, in un processo di avvicinamento e di focalizzazione progressivi, conduce l'osservatore dal cielo (la mappa delle costellazioni, in alto) alla terra (la carta del Mediterraneo, al centro), dalla terra all'uomo (l'albero genealogico dei Tornabuoni): dalla cosmologia alla geografia, dalla geografia alla genealogia.

Il secondo itinerario dal basso verso l'alto consente invece di seguire un processo di contestualizzazione di respiro gradualmente più ampio: nella traccia genealogica (in basso) il Rinascimento è concentrato e come coeso nella raffigurazione stemmatica della discendenza Tornabuoni; nella carta del Mediterraneo (al centro) sono visualizzati per luoghi dispersioni e riemersioni di motivi e figure della tradizione, dall'oriente babilonese ai loro approdi 'occidentali' (anche Amburgo, la città di Warburg) e viceversa; nell'acquaforte con le costellazioni, seguendo l'evoluzione religiosa e cosmografica che dal Rinascimento conduce nel cuore dell'età moderna, le figure del mito sono ormai astratte in cielo e lì relegate, in uno stato di riduzione univoca del loro significato simbolico e di neutralizzazione della loro potenza demonica.

*La numerazione delle singole riproduzioni contenute nelle tavole fa riferimento alla numerazione dell'edizione dell'Atlante Vienna 1994.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Bing 1965

G. Bing, *Fritz Saxl (1890-1948): A Memoir*, [1957] tr. it. dell'autrice, *Ricordo di Fritz Saxl (1890-1948)*, in Fritz Saxl, *La storia delle immagini*, Laterza, Bari 1965.

Bing 1966

G. Bing, *Aby M. Warburg*, [1965] tr. it. dell'autrice, *Introduzione a Aby Warburg, La rinascita del paganesimo antico*, La Nuova Italia, Firenze [1966] 1996.

Darwin 1872

C. Darwin, *The Expression of Emotions in Man and Animals*, [1872; 1998] tr. it. di Fiamma Bianca Bandinelli Baranelli e Isabella Blum, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.

Forster 1999

K. W. Forster, *Introduction to Aby Warburg*, [1999] tr. it. di Giulia Bordignon, *Aby Warburg cartografo delle passioni*, in Kurt W. Forster, Katia Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, a cura di Monica Centanni, Bruno Mondadori, Milano 2002.

Gombrich 1970

E. H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, [1970] tr. it. di Alessandro Dal

Lago e Pier Aldo Rovatti, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano [1984] 2003.

Warburg 1932

A. Warburg, *Gesammelte Schriften. Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, a cura di Gertrud Bing con la collaborazione di F. Rougemont, Teubner, Leipzig-Berlin 1932; nuova edizione a cura di H. Bredekamp, M. Diers, Akademie Verlag, Berlin 1998.

Wind 1963

E. Wind, *Art and Anarchy*, [1963; 1969; 1985] tr. it. di Rodolfo Wilcock, *Arte e anarchia*, Adelphi, Milano [1968] 1997.

ARANEA

Fonti greche e latine in rete

a cura di Giacomo Dalla Pietà e Alessandra Pedersoli

La ricognizione critica dei siti più autorevoli in latino reperibili nel web cominciata con la pubblicazione nel n. 29 della *Rivista di engramma* di Latinantes per orbem palantes prosegue più approfonditamente con la segnalazione di siti per lo studio dell'antichità classica utili per trovare testi originali, latini o greci, e traduzioni. Prossimamente verranno date informazioni più dettagliate sui singoli autori classici rintracciabili nei siti.

Dal sito <http://www.divusangelus.it/links.htm> si può accedere a una serie di link contenenti testi classici, anche rari. Nel sito <http://www.rassegna.unibo.it/index.html>, Rassegna degli Strumenti Informatici per lo Studio dell'Antichità Classica, a cura di Alessandro Cristofori, si possono trovare numerosi link a siti contenenti fonti classiche anche epigrafiche, papiracee e numismatiche.

FONTI LATINE

Biblioteca Augustana

<http://www.fh-augsburg.de/~harsch/augusta.html>

Nella sezione latina il sito offre una lista completa di autori antichi, medievali e moderni. Per ogni autore sono indicizzate le opere, ma non tutte sono corredate dal testo. I testi presentati sono completi, ma non presentano note di alcun genere. Non vi sono traduzioni.

Forum Romanum

Dal sito <http://www.forumromanum.org/> si accede a una serie di servizi on-line tra cui

un database che comprende scrittori latini, indicizzati in ordine alfabetico: Corpus Scriptorum Latinorum <http://www.forumromanum.org/literature/index.html>.

Per ogni autore sono indicate le opere, ma non tutti i link sono attivi.

Sono presenti i testi in forma originale, con più traduzioni, e in molti casi sono anche linkate altre edizioni critiche di cui è dichiarato il curatore. In alcuni casi vi sono addirittura link a note e approfondimenti linguistici e storico-culturali.

Generalmente le traduzioni fornite sono in inglese e francese, ma è anche possibile inviare una propria traduzione. Sono indicizzati numerosi autori con le rispettive opere, ma non compaiono tutti i testi.

Latin Library

<http://www.thelatinlibrary.com/>

Sono presenti i testi originali completi, senza traduzione e senza note filologiche o editoriali, dei principali autori latini.

Università di Bologna

<http://www.rassegna.unibo.it/autlat.html>

Per i principali autori sono segnalati alcuni link esterni con testi e traduzioni.

Perseus Project

<http://www.perseus.tufts.edu/Texts.html>

Per ogni autore presentato sono indicizzate le opere. Viene indicata l'edizione da cui è tratto il testo e compaiono note filologiche su alcuni termini. Non ci sono traduzioni.

FONTI GRECHE

Biblioteca Augustana

<http://www.fh-augsburg.de/~harsch/augusta.html>

Nella sezione greca il sito offre una lista di autori antichi e medievali. Per ogni autore sono indicizzate le opere, ma non tutte sono corredate dal testo. I testi presentati sono completi, ma non presentano note di alcun genere. Non vi sono traduzioni né traslitterazioni. Il testo utilizzato è corredato di accenti e spiriti.

Università di Bologna

<http://www.rassegna.unibo.it/autlat.html>

Per i principali autori sono segnalati alcuni link esterni con testi e traduzioni.

Perseus Project

<http://www.perseus.tufts.edu/Texts.html>

Per ogni autore presentato sono indicizzate le opere con i testi traslitterati. Viene indicata l'edizione da cui è tratto il testo e compaiono note filologiche su alcuni termini. Non ci sono traduzioni.

Federica Pellati

Nel numero 30 di Engramma si proponeva un confronto tra un emblema rinascimentale che orna le pareti della Sala degli Anelli nel Castello di Vignola e il logo di una casa produttrice di aceto balsamico che ha sede nella stessa città; lo stretto rapporto tra l'emblema e il logo, già introdotto e argomentato visivamente dalla giustapposizione di immagini in Dall'emblema al logo, viene qui ripreso e argomentato più approfonditamente, sulla scorta della storia dell'emblema e di informazioni raccolte direttamente dai titolari dell'azienda che quell'emblema rilancia come proprio marchio.

L'aceto balsamico è un condimento di pregio la cui produzione è territorialmente circoscrivibile all'area del modenese. Frutto di una tradizione che si perde nei secoli, non si sa con certezza quando sia nato. Molto probabilmente già intorno al 1228, ai tempi di Obizzo II, presso la corte estense erano conservate botti di aceto. Esistono documenti che confermano la particolare attenzione dei duchi d'Este al prodotto, che solitamente era destinato a uso familiare o come dono a personaggi di rilievo (si veda <http://www.comune.modena.it/archivio-storico/cenni-storici>).





La Toschi, azienda produttrice nel settore, nella scelta del logo che contraddistingue le sue confezioni allude evidentemente all'alta qualità e alle radici nobili e colte dell'aceto balsamico, il cui legame con la città di Vignola, sede della Toschi, si evince già dallo stesso nome: Vignola deriverebbe infatti dal latino vineola cioè 'piccola vigna'. Già in tempi antichi era diffusa nella zona la coltivazione dell'uva, e l'etimologia che rimanda al vino è confermata dall'antico stemma municipale: un palo infisso in terreno erboso con grappoli e pampini un tempo in campo azzurro, oggi rosso.

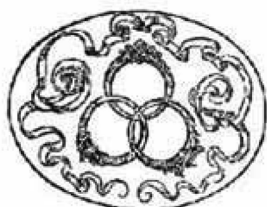
I tre anelli con diamante del logo Toschi sono tratti dalla Rocca di Vignola. Al pianterreno del Castello (la cui fondazione ad opera degli abati di Nonantola risale a prima del X secolo) esistono tuttora in buono stato di conservazione alcune sale che venivano adibite a luoghi di rappresentanza, in cui si svolgevano sontuose feste, banchetti, concerti e rappresentazioni teatrali: una di queste è la Sala degli Anelli.

La Sala degli Anelli deve il suo nome al motivo che ricorre sulle pareti affrescate: tre anelli con diamante intrecciati. Le pitture risalgono ai primi del XV secolo. I monili si differenziano per colore – rosso, oro e verde – e simboleggiano rispettivamente le famiglie Contrari, Este e Visconti-Sforza: l'intreccio rappresentava l'unione delle tre casate legate da vincoli di parentela e di alleanza.



Nicolò III d'Este nel 1401 cedette in feudo a Ugucione de' Contrari le terre e la Rocca di Vignola; è interessante notare come il suo emblema fosse proprio un anello con diamante avvinghiato da una zinnia. In quel caso si trattava di un anello episcopale che stava a significare il legame di Ferrara con lo Stato Pontificio: venne concesso a Nicolò da papa Martino V quando lo nominò gonfaloniere di Santa Romana Chiesa, carica ereditata poi da Ercole I che assunse anche l'impresa di Nicolò sostituendo alla zinnia due foglie e un garofano.

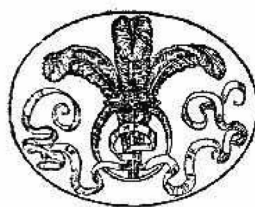
I tre anelli sono legati ai Visconti: compaiono infatti più volte nelle carte dei tarocchi viscontei tanto come particolare che come sfondo. Divennero poi uno degli emblemi utilizzati dagli Sforza: ne è un esempio l'altorilievo su una vasca decorata con diversi emblemi sforzeschi nel cortile del Castello di Milano. L'anello ingemmato in versione singola o abbinata ad altri due conobbe larga diffusione in periodo rinascimentale anche in ambito medico: se ne avvalsero nelle loro imprese Cosimo il Vecchio, suo figlio Piero e Lorenzo il Magnifico.



Emblema di Cosimo il vecchio



Emblema di Piero



Emblema di Lorenzo il Magnifico



Stemma di Palazzo Borromeo a Milano



Stemma della Famiglia Borromeo

In epoca barocca venne adottato dai Borromeo, come dimostrano le decorazioni di Palazzo Borromeo a Milano e lo stemma di famiglia.

La fortuna del simbolo dura fino ai nostri giorni: di recente è stato scelto come logo dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Vignola, che attualmente ha come sede legale proprio la Sala degli Anelli. In questa nuova accezione di significato i tre anelli rappresentano ora i tre domini nell'ambito dei quali l'istituto bancario svolge la propria attività: Arte, Cultura e Sociale (www.fondazionecriv.it).

Ritornando al logo Toschi, l'intenzionalità e la consapevolezza delle sue eco erudite sono state confermate da Paola Toschi, responsabile marketing dell'azienda, da noi interpellata direttamente (intervista telefonica in data 17.2.2004).

La signora Toschi sottolinea come anche i colori degli anelli della Rocca siano stati mantenuti, con una variante – il blu al posto dell'oro – nel rispetto dei loro “significati originari” che la committente legge come Purezza, Costanza e Lealtà. Nel nuovo contesto le tre virtù sono da riferirsi alle qualità del prodotto e dell'azienda: “la purezza degli ingredienti naturali che sono alla base dell'aceto; la costanza nell'applicarsi con dedizione alla produzione, che non viene meno col passare del tempo; la lealtà che regola i rapporti della Toschi con i consumatori”.

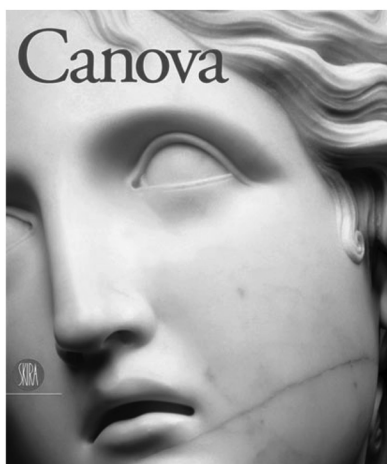
Si sarà notato che il logo è capovolto rispetto all'originale quattrocentesco: Paola Toschi spiega che si è trattato di una scelta concordata con l'agenzia pubblicitaria che ha curato il design della confezione e ha proposto di ribaltare l'immagine per ragioni squisitamente grafico-comunicative: le punte di diamante, in questo modo rivolte verso il basso, fungono da indicatore, focalizzando l'attenzione sulla scritta “Toschi” collocata subito sotto.

DALL'IMPULSO EMOTIVO ALL'ESECUZIONE SUBLIME: IL GENIO DI ANTONIO CANOVA

Presentazione della mostra: *Canova*, Bassano del Grappa, Museo Civico; Possagno, Gipsoteca Canoviana, 22 novembre 2003 / 12 aprile 2004

Laura Cavallo

Quattrocento opere tra marmi, gessi, terrecotte, monocromi, dipinti, tempere, disegni, incisioni, carteggi formano il *corpus* della prima grande mostra antologica dedicata al genio di Antonio Canova, in un *excursus* espositivo che dalle sale del Museo Civico di Bassano del Grappa si snoda nella Gipsoteca, nel Tempio e nella casa natale dell'artista a Possagno. La mostra assume caratteri di grande unicità perchè presenta per la prima volta un corpo d'opera quasi completo, mirando a creare un connubio tra le opere e il loro contesto astrattamente (virtualmente) storico e realmente ambientale, tra i ricordi più intimi della sua casa e nella sacralità del tempio che conserva tutt'oggi le sue spoglie. Non solo le opere quindi, ma anche i luoghi che più di tutti conservano la sua memoria.



Esponente per eccellenza del Neoclassicismo italiano Canova, soprattutto durante l'esperienza romana, matura il suo linguaggio artistico e assimila quei principi dell'arte classica che lo accompagneranno per tutto il resto della sua carriera. La sua opera attraverso l'antico si spinge verso il bello ideale, meta di un processo di sublimazione di quello che era uno stato di violenta, drammatica emozione. A tal proposito dall'alto della Sala dei Marmi campeggia una citazione tratta da opera di Winckelmann che risale agli anni del soggiorno romano dell'artista: "la generale e principale caratteristica dei capolavori greci è una nobile semplicità e una quieta grandezza sia nella posizione che nell'espressione. Come la profondità del mare che resta sempre immobile per quanto agitata ne sia la superficie, l'espressione delle figure greche, per quanto agitate da passioni, mostra sempre un'anima grande e posata" (J.J. Winckelmann, *Il bello nell'arte, scritti sull'arte antica*, 1783).

La frase – in origine riferita molto meno opportunamente al *pathos* controllato del Laocoonte – recuperata in questo contesto si presta perfettamente a descrivere, attraverso una similitudine, il processo di sublimazione dalla genesi all'opera finita. La scultura è atto finale, sintesi di una ricerca che innalza anche i bozzetti, i disegni preparatori e i monocromi a vere e proprie opere d'arte autonome che svelano l'innata capacità di concepire il marmo come "viva carne" e sottendono la volontà di superare la consistenza materica della scultura dando voce e sentimento alle sue creazioni. Così la *Maddalena Penitente* raffigurata in un momento di catartica sospensione tra la vita e la morte; così lo struggente abbandono di *Euridice* ai vapori che si materializzano trascinandola ineluttabilmente nell'oltretomba e nello sguardo disperato di Orfeo che, trasgredendo all'obbligo di non voltarsi, la perde per sempre.

"Passai nel luogo incantato, dove ardono di vita i marmi, ispirati dal fuoco e dalla grazia del genio animatore del Canova; e là dove la ninfa dorme in pietra m'accostai, e i miei passi divennero più lievi, temendo di fare alzare quella testa graziosa, che appoggiata sul morbido braccio, acquista dal riposo una placida vaghezza" (E.G. Vincent).

Così è la *Ninfa dormiente* ispirata alla statua classica dell'ermafrodito e omaggio alla *Venere* del Giorgione, frutto dell'esperienza che segnò significativamente l'evoluzione formale ed espressiva del suo stile, ovvero il soggiorno londinese del 1815 dove poté ammirare le sculture fidiache del Partenone. Il costume antico era quindi parte integrante del linguaggio scultoreo dell'artista innalzato a modello anche nei ritratti di personaggi

illustri dell'epoca; mito e raffigurazione storica si fondono in una bipolare armonia allegorica tra ideale e reale. Così Napoleone Bonaparte come Marte pacificatore, Elisa Bonaparte Baciocchi, granduchessa di Toscana, in veste di Polimnia, musa della danza; Alexandrine de Blechamps (seconda moglie di Luciano Bonaparte) in veste di Tersicore, musa della poesia lirica.

La soluzione espositiva all'interno del Museo Civico di Bassano consiste nella traduzione progettuale di un concetto astratto che si esplica attraverso i canoni della *seduzione*, dell'*intimità* e dell'*interattività*; queste le linee-guida, le parole chiave scelte per valorizzare le opere. La *seduzione* è tesa a provocare un coinvolgimento emotivo attraverso il rapporto opera-spazio. L'ambiente appare scenograficamente neutro, soprattutto nella sala dei marmi, permettendo una visione privilegiata dell'opera. L'*intimità* crea un rapporto diretto e riflessivo con l'opera, e da questo punto di vista la Sala dei Marmi somiglia alle quinte di un teatro, dove gli attori catturati in un'istantanea sembrano costretti per sempre nelle posture e nei gesti dei personaggi che interpretano. I valori plastici, la pulsione epidermica dei marmi, trovano in queste sale un ambiente ideale grazie alla resa degli apparati di illuminazione. L'incrocio ottimale di diverse fonti luminose (luce zenitale, dal basso e perpendicolare) accentua il modellato morbido e accurato, sensibile agli effetti più minuti di una visione "a lume di candela" così come il Canova era solito fare. L'*interattività* infine occupa uno spazio sostanzialmente marginale dal punto di vista contenutistico, affiora timidamente come carattere di corredo prettamente scenografico; la validità del mezzo informatico e multimediale viene invece dimostrata visitando il sito creato appositamente in occasione della mostra.

Le stanze del Museo Civico di Bassano mirano in un primo momento a calare il visitatore nel clima dell'epoca attraverso l'esposizione di carteggi, un'accurata selezione di ritratti di committenti e teorici del neoclassicismo aspira poi a mettere in luce tutti gli aspetti della produzione artistica di Canova e le diverse fasi di sviluppo delle sue opere. Lo studio, l'ispirazione, lo scavo psicologico, il dilemma della ricerca della bellezza eterna e universale, l'uomo, la sua storia personale, i segreti della sua officina e poi lettere, diari, schizzi, bozzetti, incisioni, monocromi, come suggestioni che portano a godere dell'opera ultima: i marmi. Sapientemente presentati, sembrano galleggiare come iceberg su supporti luminosi di un bianco quasi glaciale contro uno sfondo blu cobalto. Opere che invitano ad una visione tattile, oltreché ottica, tanto sono vicini al calore della carne.

WARBURG | L'espressione antitetica in Aby Warburg. La polarità semantica dei gesti dalle *Pathosformeln* all'arte del Rinascimento Giulia Bordignon

MNEMOSYNE ATLAS | Orientamento: cosmologia, geografia, genealogia. Lettura di Tavola A del Bilderatlas di Aby Warburg Seminario Mnemosyne

SAGGI | *Aranea*. Fonti greche e latine in rete Giacomo Dalla Pietà, Alessandra Pedersoli

P&M | L'emblema dei tre anelli: dall'immaginario rinascimentale a un aceto balsamico modenese Federica Pellati

NEWS | Dall'impulso emotivo all'esecuzione sublime: il genio di Antonio Canova. Presentazione della mostra: *Canova* Laura Cavallo

NEWS | Mnemosyne in Italia. Recensione a: *L'Atlante della Memoria. Filosofia delle immagini per un lessico warburghiano* Katia Mazzucco

NEWS | *Il ritorno di Rutilio Namaziano: un testo in ribalta. Recensione al film: *De Reditu- Il ritorno** Giacomo Dalla Pietà

NEWS | *La vita e il mondo di Leon Battista Alberti. Recensione al convegno: La vita e il mondo di Leon Battista Alberti* Daniele Pisani

Engramma n. 32 prima edizione aprile 2004 [IMPAGINAZIONE ORIGINALE]

MNEMOSYNE IN ITALIA

Recensione a: *L'Atlante della Memoria. Filosofia delle immagini per un lessico warburghiano*, "Quaderni del Warburg Italia", n. 1, 2004

Katia Mazzucco

Il Centro Warburg Italia ha dato alle stampe il numero 1 dei suoi Quaderni. La pubblicazione raccoglie i primi saggi di un'attività di ricerca avviata nel 1999 sotto la stella dello studioso amburghese, tra cui alcune delle relazioni esposte nel 1998 a Siena in occasione di due giorni di studi dedicati all'Atlante Mnemosyne di Aby Warburg. Nel 1998 l'ultima opera di Warburg è solo da poco faticosamente riemersa dalla messe di materiale inedito conservata all'Archivio del Warburg Institute di Londra. Grazie a una sistematica catalogazione dei materiali d'archivio, avviata da Nicholas Mann negli anni di direzione dell'Istituto londinese, e alle ricerche condotte da alcuni studiosi – tra i quali si segnala l'attività del gruppo viennese "Daedalus" (Marianne Koos, Wolfram Pichler, Werner Rappl, Gudrun Swoboda), e di Peter van Huisstede – l'Atlante Mnemosyne, il progetto lasciato incompiuto da Warburg nel '29, viene ricostruito e inizia un tour di esposizioni che da Vienna, nel 1993, lo conduce sino a Tel Aviv (1999).

L'evento rappresenta il ritorno di un fermento d'interessi per l'opera che, assieme alla creazione della Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, rappresenta l'impresa più originale di Aby Warburg (sulla storia del *Bilderatlas* v. qui Gestazione di un'opera non "finibile"). In Italia l'esposizione arriva a Siena nel 1998 (aprile-luglio) grazie alla collaborazione dell'Associazione "Mnemosyne" di Roma, dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Siena, del Dipartimento di Studi Classici dell'Università di Siena e della Gesellschaft für Kulturwissenschaften und Bildtheorie di Vienna. La mostra, curata da Italo Spinelli e Elisabetta di Pisa, viene poi ospitata a

Firenze (dicembre 1998-gennaio 1999) e Roma (gennaio-febbraio 1999) ed è accompagnata da un catalogo che per la prima volta rende disponibile al pubblico italiano una pubblicazione del *Bilderatlas* (sulle vicende editoriali di Mnemosyne v. in Engramma [scheda dell'Atlante](#)).

In occasione della mostra senese sono promosse diverse attività culturali, tra le quali l'incontro internazionale di studio "Aby Warburg. Mnemosyne" (30 e 31 maggio 1998). Un anno dopo il Comune di Siena, l'Università di Siena e l'Associazione "Mnemosyne" danno vita al "Centro Warburg Italia di ricerche interdisciplinari di Teoria e Storia della Cultura", già in attivo nella promozione culturale con eventi espositivi, di spettacolo e con l'attivazione di due seminari permanenti finalizzati all'elaborazione di un "Lessico warburghiane" (coordinamento di Andrea Pinotti) e di un "Modello descrittivo delle danze rituali" (coordinamento di Gioachino Chiarini). Il primo dei Quaderni del Centro Warburg raccoglie i frutti di queste attività. Tra i materiali pubblicati (Werner Rappl, Wolfram Pichler e Gudrun Swoboda, Laura Barile, Giuseppe Pucci, Ingrid Warburg Spinelli, Humphrey Butters, Silvana Borutti, Ruggero Savinio) si segnalano particolarmente i saggi di tre degli studiosi che maggiormente hanno contribuito negli anni passati ad aprire la strada per una riscoperta dell'Atlante Mnemosyne.

Werner Rappl nel saggio *Le clef des songes. Il materiale per Mnemosyne di Aby Warburg e il linguaggio della memoria* sottolinea un aspetto fondamentale dell'Atlante: quest'opera non produce prove argomentative di una tesi; è il principio stesso della giustapposizione delle immagini nei pannelli che scatena interrogativi e fa emergere il significato. Nessun ordine prestabilito, nessuna sequenza lineare, nessuna concessione ai rasserrenanti moduli di lettura dell'opera d'arte e dei fenomeni culturali. Nell'Atlante – nota Rappl – sono lo scarto, la cesura e la discontinuità che producono senso, in un'apparente sospensione che in realtà rappresenta un ampliamento dell'ambito della comprensione. Per questo – insiste l'autore – Mnemosyne pretende un approccio lento, paziente, che consenta di vedere ciò che l'Atlante mostra: il processo stesso di formazione delle idee. L'analisi di alcuni brani dalle tavole, con particolare attenzione all'opera di Botticelli, evidenzia nell'Atlante un meccanismo di "paragone allegorico" incentrato sul dettaglio, che emerge dal costante dialogo e confronto dei più svariati materiali: un meccanismo che salva dalle generalizzazioni che mescolano tutto – con parole di Warburg – "in una pastosa e miserabile zuppa metaforica".

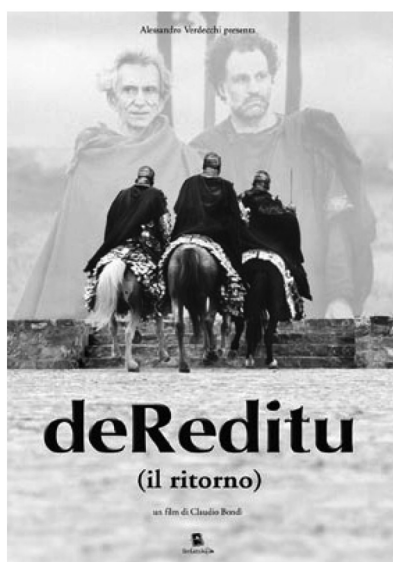
Importante anche il contributo di Wolfram Pichler e Gudrun Swoboda (*Gli spazi di Warburg. Topografie storico-culturali, autobiografiche e mediatiche nell'Atlante Mnemosyne*). A partire dall'utilizzo nell'Atlante di materiale d'attualità – in una lettura che a volte eccede sul lato di una presunta condanna warburghiana della tecnologia – i due studiosi sottolineano il ruolo dell'opera nell'intenzione di Warburg: quello di strumento di autoeducazione dell'uomo, in una prospettiva di cronologie non lineari e spezzate, contro il puro “accertamento di derivazioni storiche”.

L'Atlante posto a metà tra l'esposizione della ricerca personale che problematizza fecondamente il ruolo tradizionale dell'autore, e l'esperienza collettiva, è significativamente letto come una sorta di palestra, o “tavolo di lavoro”, per la memoria individuale e collettiva; memoria che viene chiamata a combattere tanto le “cattive forme d'oblio” – le origini ‘miste’ della cultura europea – quanto il “ricordare falsificato” – i fraintendimenti, la banalizzazione e l'invenzione di tradizioni fasulle.

IL RITORNO DI RUTILIO NAMAZIANO: UN TESTO IN RIBALTA
Recensione al film: *De Reditu. Il ritorno*, regia di Claudio
Bondì, Italia 2004

Giacomo Dalla Pietà

La scelta del *De redivtu suo* di Rutilio Namaziano come soggetto per un film può considerarsi il segno di una nuova concezione della classicità che va diffondendosi in questi ultimi anni: l'interesse sempre crescente per il mondo tardo antico e per la sua letteratura come qualcosa di esotico e decadente (concezione che forse oggi si può applicare *tout court* anche all'Antichità in generale) porta a rivalutare un vero capolavoro qual è il poemetto di Namaziano, e a sottolinearne la modernità come frutto di un'epoca di decadenza e precarietà alla quale è facile accostare la no-



stra. Effettivamente ciò che in questo film colpisce più favorevolmente è l'atmosfera crepuscolare e dimessa, ma non priva di evocativa solennità, che sembra regnare dall'inizio alla fine, diversamente da quanto accade negli pseudo storici *peplum* degli anni Cinquanta e Sessanta.

La magnifica fotografia di Marco Onorato trova la sua migliore espressione nelle riprese delle città costiere disertate a seguito delle invasioni barbariche, della natura incantata di ulivi, della macchia mediterranea e dei boschi, e proprio in questo senso forse il film riesce a comunicare il senso di elegiaca malinconia che emerge dalla lettura dei distici di Rutilio, che si possono compendiare così: "Non indignemur mortalia corpora solvi / cernimus exemplis oppida posse mori" (vv. 413-414).

Il regista, dotto e scrupoloso ha prestato attenzione a particolari non banali, quali la ricostruzione della *cymba*, la piccola barca sulla quale Rutilio e i suoi pochi compagni compirono il viaggio per mare; ha ricostruito i riti pagani superstiti all'epoca di Rutilio che il poeta ricorda ai vv. 370 ss; anche se forse, talvolta, ha inserito passaggi del tutto assenti nel testo antico, che potevano tranquillamente omettersi, quali l'incontro amoroso (o meglio la previsione di esso) tra Rutilio e la sacerdotessa di Iside che presentandosi al suo talamo si autodefinisce con involontaria comicità l'*impudicizia*. Basandosi anche su opere letterarie recenti sulla figura del poeta, quali il racconto *L'altra metà del demone* di Maria Clelia Cardona (Marsilio, Venezia 1997), il regista fa di Rutilio un nostalgico del paganesimo che, durante il suo viaggio verso la natia Gallia, capeggia una congiura aristocratica tendente alla restaurazione del sistema pre-costantiniano. Egli fa terminare il film con il fallimento del piano e la morte di Rutilio, inseguito dai *cataphracti* dell'imperatore.

È chiaro che in questo caso il testo di Rutilio diventa parzialmente un pretesto. Ciononostante il merito di questo film è quello di incrementare l'interesse per un'opera letteraria intramontabile quanto poco conosciuta.

LA VITA E IL MONDO DI LEON BATTISTA ALBERTI

Recensione al convegno: *La vita e il mondo di Leon Battista Alberti*, convegno internazionale, Genova, Palazzo Ducale, 19 / 21 febbraio 2004

Daniele Pisani

Nel contesto delle celebrazioni, attualmente in corso di svolgimento, organizzate dal Comitato Nazionale per il VI Centenario della Nascita di Leon Battista Alberti presieduto da Francesco Paolo Fiore, si è di recente svolto a Genova un convegno dedicato a *La vita e il mondo di Leon Battista Alberti*. Nei prossimi mesi le celebrazioni proseguiranno con ulteriori convegni e mostre dedicati a diversi aspetti della multiforme opera del grande umanista. *La vita e il mondo di Leon Battista Alberti*: questo il filo rosso intorno a cui erano chiamati a intrecciarsi gli oltre venti interventi in programma. In realtà, e nonostante la partecipazione di alcuni dei più



importanti studiosi dell'opera di Alberti, il convegno ha almeno in parte evaso le aspettative che su di esso si appuntavano.

La vita di Leon Battista è sempre stata ed è tuttora solo in minima parte nota, questo non è certo problema dell'ultima ora. A tale riguardo, la quasi totale assenza di scambi epistolari non costituisce che una parte di un problema ben più vasto, che attualmente ci si può soltanto ingegnare di aggirare, sperando in future scoperte documentarie. In loro assenza, la via più proficua per insinuarsi nell'esistenza e soprattutto nell'opera di Leon Battista sembra rimanere quella di sottoporre a rinnovato vaglio critico ciò che di Alberti possediamo in grande quantità: le opere architettoniche e letterarie. Le quali, del resto, ad una lettura metodologicamente attenta e interessata, talvolta dimostrano di esprimere come cartine di tornasole informazioni di multiforme natura.

A indicare una direzione di indagine che, nonostante tutto, sembra non essere ancora stata sufficientemente praticata, è così stato Riccardo Fubini, con un magistrale intervento su *L. B. Alberti e Poggio Bracciolini: dal De infelicitate principum al Momus*. Il respiro dell'intervento era estremamente ampio e ricco; suo primo intento quello di trovare la corretta collocazione di un'opera ambigua e contraddittoria come il *Momus* all'interno della frastagliata riflessione sul potere compiuta dall'Umanesimo italiano, a partire da Poggio per arrivare fino a Machiavelli. Inserito il *Momus* all'interno di una simile, seppur tutt'altro che monolitica, tradizione, si trattava di comprenderne a fondo il ruolo specifico. È proprio a questo punto che l'indagine scendeva di scala per incentrarsi su alcuni indizi che l'opera di Alberti sembra lasciar trapelare, a patto di insinuarsi nelle crepe che in essa sembrano a tratti dischiudersi. Fubini ha tentato di reperire nel testo del *Momus* diretti rimandi ad alcuni precisi eventi storici legati in buona parte al papato di Nicolò V (1447-1455), in modo da proporre una datazione post quem del testo albertiano quanto più certa possibile. Questa operazione non è nuova, né nuovi sono i risultati. Che il *Momus* probabilmente possa almeno in parte essere stato composto negli anni '50 è cosa nota, per quanto questa ipotesi non venga unanimemente accettata. Davvero decisivo è però il fatto che una simile postdatazione non costituirebbe un puro dato erudito. Suffragato dagli indizi raccolti, Fubini ha infatti avanzato un'ipotesi estremamente suggestiva, che egli stesso si riserva di vagliare e appurare prossimamente, ovvero che il *Momus* non solo contenga una più o meno velata critica a Nicolò V e alla sua politica, ma costituisca addirittura una vera e propria parodia della

agiografica *Vita Nicolai V summi pontificis* scritta da Giannozzo Manetti e pubblicata nel 1455, pochi mesi dopo la morte del papa. Tale sarebbe il termine *post quem* del *Momus* e, soprattutto, il fuoco dell'opera albertiana, il termine di confronto polemico contro cui stagliarla.

È quasi superfluo osservare quanto ricca di conseguenze sarebbe questa ipotesi: nonostante la postdatazione dell'opera, risulterebbe d'altro canto fortemente confermata la posizione scettica e addirittura critica assunta da Alberti all'interno della curia papale. Rispetto a una lettura come quella di Manfredo Tafuri, verrebbe sostanzialmente modificato l'ambito temporale di redazione del *Momus*, ma pure – e, paradossalmente, soprattutto – ne verrebbe confermato, e addirittura rafforzato, il senso: presso la curia romana, durante il papato di Nicolò, Alberti occuperebbe una posizione appartata, di modo che una sua partecipazione alla *Renovatio Romae* delineata e parzialmente messa in atto da papa Parentucelli verrebbe a risultare estremamente problematica e, anzi, improbabile. Piuttosto che l'entusiastico consigliere papale in materia di architettura, Alberti sarebbe stato un suo oppositore sotto mentite spoglie, assai più propenso a criticare che ad esaltare l'ambizioso programma di trasformazione della città. E *Momus* altro non sarebbe che l'alter ego di Leon Battista, costretto, per preservare i propri privilegi ma pure la propria autonomia intellettuale all'interno di una situazione di estrema ostilità, a indossare una maschera – tema del *Momus* per eccellenza – nell'intento di poter agire sotto mentite spoglie.

Da un punto di vista metodologico, infine, il fatto che le ipotesi di Fubini vengano confermate non è neppure così determinante. Se anche dovesse dirsi fallita nel caso specifico, la ricerca compiuta starebbe a testimoniare la potenziale proficuità di questo genere di analisi. D'altro canto, quel che della vita e del mondo di Leon Battista veramente interessa è quanto consente di delimitare lo spazio in cui tentare di decifrarne e interpretarne le opere: giacché – lo si dimentica forse troppo spesso – non è per la propria vita ma per la propria opera che Alberti costituisce un privilegiato campo d'indagine. La conoscenza della sua vita non può infatti non essere dichiaratamente mirata a una migliore comprensione della sua opera, allo stesso modo in cui lo è, nell'intervento di Fubini, la minuziosa, paziente analisi dei riferimenti all'attualità rintracciabili tra le righe del *Momus*.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
progetto grafico di Elisa Bastianello
editing a cura di Sara Agnoletto
Venezia • marzo 2019

www.engramma.org

33

maggio **2004**

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 33

Daniotti | Di Mauro | Pasini | Pozzi | Sbrilli | Trevisan
Trimarchi | Vallini

CONVEGNO LUMINAR 3. INTERNET E
UMANESIMO. WEB_MUSEI. MODELLO
ITALIANO E NUOVE RISORSE

A CURA DELLA REDAZIONE DI ENGRAMMA

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE
daniela sacco, linda selmin, katia mazzucco, alessandra pedersoli, lorenzo bonoldi, federica pellati,
maria bergamo, claudia daniotti, elizabeth thomson, giulia bordignon, giacomo dalla pietà, sara
agnoletto, luana lovisetto, valentina rachiele, luca tonin, giovanna pasini, valentina rachiele, monica
centanni

COMITATO SCIENTIFICO
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, lionello puppi

© 2019

edizioni**engramma**

La Rivista di Engramma n. 33 | maggio 2004

www.engramma.it

SEDE LEGALE | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia

REDAZIONE | Centro studi classicA Iuav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia

Tel. 041 2571461

this is a peer-reviewed journal

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 | EDITORIALE
a cura della Redazione di Engramma
- 9 | MUSEO ARCHEOLOGICO DI VENEZIA
Claudia Daniotti
- 15 | MUSEI ON LINE
Aurora di Mauro
- 19 | TECNICA DIGITALE
Giovanna Pasini
- 25 | DAL LINGUAGGIO ANALOGICO AL LINGUAGGIO DIGITALE
Pierfilippo Pozzi
- 31 | MUSEI VIRTUALI E BASI DI CONOSCENZA
Antonella Sbrilli
- 35 | I MUSEI DI CARLO SCARPA NEL WEB
Bebet Trevisan
- 41 | DAL SACRO AL PROFANO
Michele Trimarchi
- 51 | I MUSEI AZIENDALI VENETI NEL WEB
Chiara Vallini

EDITORIALE

Luminar. Internet e Umanesimo 1, 2, 3

a cura della Redazione di Engramma

La Rivista di Engramma presenta un numero monografico con i materiali raccolti in occasione delle giornate di studio “Luminar 3: Web_Musei”, che si sono tenute a Venezia il 29-30 gennaio 2004 presso la Fondazione Querini Stampalia.

Per il terzo anno consecutivo Engramma, in collaborazione con la Fondazione Querini Stampalia e l’Università Iuav, ha promosso una giornata di studi sul tema “Internet e Umanesimo”, con la finalità di analizzare e approfondire l’affinità tra scienze umane e nuove tecnologie, studiare le possibilità che Internet offre alle scienze umane, e la nuova sintassi e il nuovo stile di ricerca inaugurati dalla feconda sinergia di diversi saperi.

Luminar, schermo interattivo in un grande romanzo visionario del novecento – *Eumeswil* di Ernst Jünger – prefigura lo spazio virtuale di Internet, offerta di nuove impreviste prospettive. Non solo si realizza la possibilità di esplorare le zone di confine e di far interagire i diversi saperi, ma viene attivata la sperimentazione di nuove forme espressive e di procedimenti di indagine.

Internet, “la ragnatela grande come il mondo”, è una dimensione ulteriore che si offre allo studioso come arricchimento dei metodi e dei temi di ricerca: si apre un nuovo orizzonte non solo alla comunicazione, ma anche alla metodologia dello studio e della ricerca. Stimolante è accettare la sfida e trasformare il computer da strumento tecnologico a ‘macchina umanistica’, interrogando il conflitto tra parola e immagine, in favore di

una loro ricomposizione. La rivoluzionaria trasformazione attuata da Internet, aprendo la via a un nuovo intreccio fra i saperi, induce ‘studiosi’, ‘tecnici’, ‘umanisti’ e ‘scienziati’ a mettere finalmente a confronto diverse pratiche e teorie.

Il primo convegno del 2002 – “Luminar. Internet e Umanesimo” – ha rappresentato l’occasione per studiosi di diversa estrazione di dialogare sulle potenzialità del web nel campo della ricerca umanistica. Il confronto delle varie esperienze ha permesso di mettere a fuoco alcuni nuclei teorici: il ruolo rivoluzionario del web anche per gli studi umanistici, i cambiamenti in termini gnoseologici che l’invenzione di questa nuova dimensione ha prodotto, le difficoltà che tale cambiamento ha inevitabilmente portato con sé dal punto di vista teorico e pratico.
Appunti dal convegno del 2002

Il secondo convegno del 2003 – “Luminar 2. Internet e Umanesimo: Web Auctoritas e Memoria” – è stato invece incentrato sull’approfondimento dell’analisi degli aspetti tecnico-giuridici che formalizzano la cultura on line, e pertanto: il problema dell’autorevolezza delle pubblicazioni; le questioni riguardanti i diritti d’autore – copyright/copyleft; il valore dell’archiviazione web e della registrazione dei materiali on line.
Presentazione e programma del convegno del 2003

Il terzo convegno del 2004 – “Luminar 3. Internet e Umanesimo: Web_Musei” – riprende i fili lasciati in sospeso e apre nuovi percorsi di riflessione specificatamente in relazione ai modelli possibili di web_museo. Nell’indagine sulle possibilità offerte ai musei dalla rete e dal digitale, l’intenzione è di mantenere sempre intrecciati analisi teorica e aspetti pratici della realizzazione della ricerca e della comunicazione via web. Come ha scritto Salvatore Settis “nessun prodotto informatico per i Beni Culturali sarà efficiente se non costruito mediante una strettissima interazione fra informazioni, contenuto e tecnologie, cioè mescolando le competenze di storici, storici dell’arte e informatici”.



MUSEO ARCHEOLOGICO DI VENEZIA Un'ipotesi di Web_esposizione

Claudia Daniotti*

CONVEGNO LUMINAR 3. INTERNET E UMANESIMO. WEB_MUSEI | FONDAZIONE
QUERINI STAMPALIA, VENEZIA, 29-30 GENNAIO 2004

Frutto di una ricognizione compiuta nei mesi scorsi sul Museo Archeologico di Venezia, l'ipotesi di esposizione sul web che qui si presenta intende proporre un esempio di valorizzazione dei beni culturali grazie alle potenzialità proprie della rete e del digitale.

Ospitato negli ambienti al di sopra della Biblioteca Marciana in Piazza San Marco, quello di Venezia è senza dubbio uno dei musei archeologici più importanti d'Europa e del mondo: esso conserva infatti praticamente intatta una delle più ricche e celebri collezioni rinascimentali di antichità, raccolta dalla famiglia Grimani nel corso del Cinquecento. Si tratta di circa duecento pezzi, spesso di altissima qualità, provenienti da Roma, dal litorale adriatico e dalle isole del Mediterraneo orientale: teste, busti, rilievi e statue marmoree, che vanno dall'età ellenistica a quella romana, cui sono da aggiungere anche dei preziosi originali greci del IV e V secolo a.C.

Come noto, questa collezione celebre e ammiratissima fu visibile e accessibile al pubblico fin dal 1525: è da allora e fino al 1586 che la raccolta Grimani fu ospitata nel Palazzo Ducale, per poi trovare dal 1596 sistemazione nell'antisala della Biblioteca Marciana, dando vita a uno dei primi musei aperti al pubblico del mondo, lo Statuario Pubblico, tuttora esistente e parte del Museo Archeologico.

Internet, che in questi ultimi anni è diventato sempre più necessario anche al settore dei beni culturali, può rivelarsi uno strumento importante e particolarmente adatto per valorizzare una collezione, come quella del Museo Archeologico di Venezia, di eccezionale rilievo artistico e storico, ma purtroppo oggi poco nota e poco frequentata.

Da una parte, non può mancare uno sportello informativo – da tenere continuamente aggiornato, magari scegliendo una veste accattivante – per comunicare tutto ciò che è utile alla visita e fornire alcuni servizi base (come la biglietteria on-line).

Dall'altra, il sito è certamente lo spazio migliore per accogliere, ordinare e rendere accessibili tutte quelle notizie capaci di arricchire e migliorare la visita al museo, ma che nelle sale espositive non possono trovare posto. I materiali di supporto, accompagnamento e integrazione delle opere esposte (pannelli esplicativi e di approfondimento, brochure...) possono godere, infatti, nell'ambiente fisico del museo, solo di una presenza discreta e non invadente. Nello spazio pressoché illimitato del web questa esigenza di essenzialità (e quindi, necessariamente, di limitazione) non ha più ragione d'essere: il sito può diventare quindi un buon contenitore per tutte le suggestioni, gli spunti, gli approfondimenti tematici intorno o a partire dalle opere del museo.

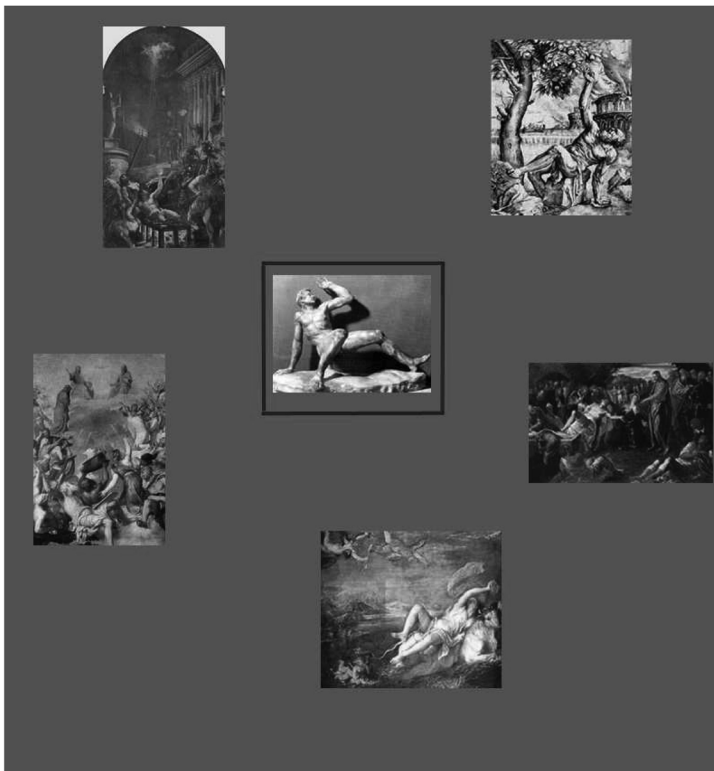
Qui potranno trovare posto le segnalazioni e anticipazioni di eventi, esposizioni, iniziative, in corso o in programmazione, costruendo così un tessuto connettivo precedente e successivo alla visita e aprendo una finestra di collegamento e relazione tra museo virtuale e museo reale: il luogo in cui è possibile un dialogo continuativo con il visitatore, che stimoli in lui il carattere dell'amatore e dell'esploratore e lo attiri a diventare un affezionato (e magari recidivo) fruitore anche dello spazio fisico del museo.

Un esempio di valorizzazione, promozione e divulgazione on-line delle opere conservate nel Museo Archeologico può essere costituito dalla resa in digitale di quello che nella realtà si presenta come 'esposizione temporanea a tema'; lo spazio virtuale diventa allora il luogo in cui possono prefigurarsi mostre non immediatamente proponibili o praticabili nella realtà fisica delle sale espositive e dei palazzi storici in cui, in molti casi, queste si trovano.

L'allestimento di mostre temporanee, incentrate sulle opere più preziose e celebri del museo, ha la finalità di mettere in luce e far conoscere al visi-

tatore l'effettiva importanza e risonanza di alcuni dei pezzi qui conservati, per secoli copiati, riprodotti, visti e quindi divenuti fonte di ispirazione, di ripresa, di citazione per gli artisti veneziani e non solo. La resa sulla rete potrebbe essere quella di una galleria di immagini virtuale, costruita e ruotante intorno all'opera 'originale', con lo scopo di illustrarne la fortuna; in questo una suggestione importante resta la mostra *D'après l'Antique*, allestita con questa impostazione strutturale tra ottobre 2000 e gennaio 2001 nelle sale del Museo del Louvre.

GALATA IN ATTO DI CADERE



1. *Galata in atto di cadere*, copia romana da originale ellenistico del II a.C. (Venezia, Museo Archeologico)
2. Tiziano, *Martirio di San Lorenzo*, 1548-1549 (Venezia, Chiesa dei Gesuiti)
3. Giulio Sanuto da Tiziano, *Tantalo*, 1549 (Londra, British Museum)
4. Tiziano, *La Gloria*, 1551-1554 (Madrid, Prado)
5. Jacopo Tintoretto, *Resurrezione di Lazzaro*, 1558-1559 (Minneapolis, Museum of Art)
6. Tiziano, *Ratto d'Europa*, 1559-1562 (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum)

ARA GRIMANI



1. *Ara Grimani*, I sec. a.C. (Venezia, Museo Archeologico)
2. Tiziano, *Concerto campestre*, 1509-1510 (Parigi, Louvre)
3. Tiziano, *Venere e Adone*, 1554 (Madrid, Prado)
4. Giovanni Bellini (?), *Orfeo, Circe, Pan, Eco*, 1510 ca. (Washington, National Gallery of Art)
5. Paolo Veronese, *Infedeltà* (dalla serie delle quattro *Allegorie d'amore*), 1575 ca. (Londra, National Gallery)
6. Correggio, *Giove e Io*, 1531 (Vienna, Kunsthistorisches Museum)
7. Jacopo Bassano, *Parabola del seminatore*, 1564 ca. (Madrid, Collezione Thyssen-Bornemisza)
8. Tiziano, *Diana e Atteone*, 1556-1559 (Edimburgo, National Gallery of Scotland)

VITELLIO



1. Busto del cosiddetto *Vitellio*, prima metà del II sec. d.C. (Venezia, Museo Archeologico)
2. Palma il Giovane, *Studi della testa del cosiddetto Vitellio* (Venezia, Biblioteca del Museo Correr)
3. Palma il Giovane, *Ritratto di Bartolomeo della Nave*, 1580 (Birmingham, City Museum and Art Gallery)
4. Jacopo Tintoretto, *Studio dal busto di Vitellio* (già Rotterdam, Museo Boymans-van Beuningen)
5. Jacopo Tintoretto, *Studio dal busto di Vitellio* (Parigi, École Nationale Supérieure des Beaux Arts)
6. Jacopo Tintoretto, *Studio dal busto di Vitellio* (Monaco, Staatliche Graphische Sammlung)
7. Paolo Veronese, *Cena in casa di Levi*, 1573 ca. (Venezia, Gallerie dell'Accademia)
8. Paolo Veronese, *Cena in casa di Simone*, 1570 (Milano, Pinacoteca di Brera)
9. Jacopo Bassano, *Pellegrini di Emmaus*, 1538-1539 ca. (Fort Worth, Kimbell Art Museum)
10. Rubens, *Bacco*, 1536-1538 ca. (San Pietroburgo, Ermitage)

Con un allestimento pensato per la pubblicazione on-line, le sculture antiche del Museo Archeologico di Venezia potrebbero non solo essere restituite alla loro complessità e alla loro importanza per la storia della tradizione classica, proprio perché verrebbero accostate ad opere che oggi si trovano ancora a Venezia oppure sparse nei musei di tutto il mondo; ma potrebbero anche fungere da spunto e pretesto per la costruzione di nuclei e percorsi significanti di più ampio respiro.

Si pensi ai casi del busto del cosiddetto Vitellio e del Trono di Saturno, che possono aprire l'intera problematica del recupero e del riuso dell'antico nel Rinascimento (ma anche, nel caso del Trono, indicare la chiave di accesso alla nascita del collezionismo europeo); oppure alla serie di statuette votive raffiguranti Demetra e Kore che, insieme al Mitra tauroctono, possono costituire il nucleo per un discorso più ampio sui culti misterici antichi. Le sculture e i rilievi di Dioniso, satiri e menadi permettono di gettare uno sguardo sui soggetti e sui culti dionisiaci, mentre le opere che raffigurano l'incontro tra una divinità, un mortale, un animale, in chiave di *symplegmata*, permettono di ripercorrere e illustrare il gusto rinascimentale per temi e soggetti amorosi ed erotici.

*A questo contributo hanno collaborato Laura Cavallo, Margherita Lo Tito e Daniela Sacco.

MUSEI ON LINE

Il portale dei musei veneti, un esempio di comunicazione al pubblico

Aurora di Mauro*

CONVEGNO LUMINAR 3. INTERNET E UMANESIMO. WEB_MUSEI | FONDAZIONE QUERINI STAMPALIA, VENEZIA, 29-30 GENNAIO 2004

1. MUSEIONWEB: IL PORTALE DEI MUSEI VENETI

Il sito della Regione del Veneto dedicato alla cultura dal 2000 ha riservato al settore dei musei uno specifico portale chiamato Museionweb. Intera- mente frutto di risorse interne alla pubblica amministrazione e nato dalla collaborazione tra l'Ufficio Musei e l'Ufficio Gestione banca dati della Di- rezione Cultura (ideazione di Aurora Di Mauro, realizzazione di Pierlu- igi Artico), Museionweb è un contenitore flessibile di comunicazione al pubblico, sia esso quello dei professionisti dei musei o quello degli utenti museali, per informare in merito al complesso delle azioni promosse dalla Giunta Regionale del Veneto (Assessorato alle Politiche per la Cultura e l'Identità veneta) in questo settore.

Interventi istituzionali, contributi tecnico-scientifici, progetti, ricerche, informazioni vengono offerti a una lettura ampia ed approfondita grazie ad un indice chiaro: la pagina "Regione Veneto per i musei" consente di avere una visione generale dell'ambito istituzionale entro cui agisce la Giunta Regionale: vengono indicate le leggi e messi in rete i principali atti amministrativi. La rete dei musei rappresenta l'album della nume- rosa famiglia di musei presenti nella nostra regione, quasi trecento: un agile sistema di interrogazione consente all'utente di trovare il museo che sta cercando individuandolo o per collocazione geografica o per cate- goria espositiva e, quindi, di ricavare le informazioni essenziali su orari di apertura, natura delle collezioni, servizi al pubblico attivati. Le pagine

de “La rete delle idee” costituiscono la vetrina telematica che dà evidenza ai principali appuntamenti annuali (Conferenza regionale dei musei del Veneto, Giornata regionale di studio sulla didattica museale, Concorso regionale di didattica museale “Incontriamoci al Museo”, Progetto Educard) ma anche alle iniziative in corso e quelle in laboratorio. La “Regione Veneto per la prelazione” costituisce una interessante novità nell’ambito della comunicazione pubblica: prima in Italia, la nostra Regione ha messo in rete le informazioni relative alla politica delle acquisizioni di beni culturali promossa dalla Giunta e ai movimenti del mercato delle opere d’arte effettuato ai sensi di legge. L’ultima finestra si apre sugli scenari più aggiornati della comunicazione in campo museologico grazie a “Web-museo”, le cui pagine ospitano gli indirizzi dei principali siti internet dedicati alle associazioni nazionali ed internazionali di musei e di istituzioni dei beni culturali.

Museionweb è un progetto culturale e di servizio pubblico che intende rendere visibile in modo consapevole la presenza nella quotidianità telematica di un luogo antico della comunicazione intellettuale quale è il museo: dall’incontro della definizione greca di museo (museion) con il web sono, infatti, nati nome e identità del portale dei musei veneti. Un approccio consapevole e rispettoso nei confronti della complessa realtà dei musei che si manifesta sin dalla prima pagina del portale che, non a caso, si apre significativamente sulle definizioni universalmente riconosciute per capire prima di tutto cosa un museo è.

2. IDEE, AZIONI, COMUNICAZIONI: LA RETE COME SERVIZIO AL PUBBLICO

Un’indagine svolta alla fine del 1998 con lo scopo di raccogliere informazioni di tipo quantitativo in merito agli aspetti gestionali dei musei veneti allora censiti (243) aveva restituito un’immagine poco confortante rispetto al rapporto museo e dotazioni informatiche: il 45% degli istituti segnalava di possedere almeno un personal computer, mentre del 55% rimanente solo il 19% dichiarava di volersene dotare entro il 1999. Altra informazione che abbiamo trovato interessante in tale occasione è che l’85% dei musei in possesso di un computer ha dichiarato di utilizzarlo per attività interna (videoscrittura principalmente, seguita dall’uso ai fini della catalogazione), mentre nel complesso della rilevazione risultava che solo il 24% metteva a disposizione del pubblico, quale supporto alla visita, uno specifico strumento informatico.

Il dato che, tuttavia, fa evidenziare il cambiamento che nel Veneto si è verificato nel giro di pochi anni nell'incontro tra musei e informatica, appare confrontando i dati di questa indagine statistica con quella svolta nel 2003, con lo scopo di analizzare le dotazioni dei musei in materia di servizi al pubblico in riferimento a quanto previsto dall'ambito VII (Rapporti del museo con il pubblico e relativi servizi) dell'Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e di sviluppo dei musei (D.M. 10 maggio 2001).

L'indagine del 1998 segnalava che di 243 musei il 17% aveva un collegamento internet e, all'interno di questa soglia, l'81% dichiarava di possedere un proprio sito internet. Anche se più ristretto, il campione dei musei analizzati nel 2003 (in questo caso si è trattato di un'indagine non assistita), i dati emersi sono stati considerati molto interessanti: alla voce "promozione e divulgazione" tra i 141 musei che hanno risposto alla scheda di rilevamento il 60% segnala il possesso di un sito internet (proprio o all'interno di un portale istituzionale); e il dato si può guardare con maggior positività se vi si aggiunge quel 15% di istituti che ha segnalato di essere in attesa di dotarsi del web, indicando l'informazione nella casella riservata ai "margini di miglioramento".

Un'altra informazione ricavata dalla indagine del 2003, che non era stata invece presa in considerazione in quella precedente, è che su 141 musei 62 hanno dichiarato di far parte di un sistema o rete museale. Prevalgono le aggregazioni istituzionali (sistemi civici, provinciali, statali e universitari): dato che induce a riflettere sul ruolo dell'ente territoriale e, più in generale, dell'ente pubblico quale promotore della messa in comune di idee e di risorse umane-finanziarie-tecnologiche, a fronte di un progetto culturale di rete o di sistema che unisca idee e azioni.

Per tale motivo, nella consapevolezza dell'importante ruolo di traino non solo culturale ma anche sociale e turistico proprio del modello gestionale insito nel sistema e nella rete, la Regione del Veneto, recependo il noto documento ministeriale degli standard, ha proceduto a definire (DGR n.2863 del 18.09.2003) cosa debba intendersi con tali definizioni. La rispondenza a comuni criteri gestionali - sia nel caso di singoli musei sia nel caso di istituti a diverso titolo associati - d'ora in poi per musei dovrà significare aderire ad un comune senso di servizio al pubblico per poter far parte di quel 'club' di qualità che solo può far nascere il Sistema Regionale dei Musei del Veneto.

MUSEI ON LINE

*Aurora Di Mauro, responsabile Ufficio Musei
Direzione Cultura, Servizio Editoria, Beni librari e archivistici, Musei
Palazzo Sceriman, Cannaregio 168, 30121 Venezia
e-mail: musei@regione.veneto.it

TECNICA DIGITALE

Una nuova estetica per i Beni Culturali

Giovanna Pasini

CONVEGNO LUMINAR 3. INTERNET E UMANESIMO. WEB_MUSEI | FONDAZIONE QUERINI STAMPALIA, VENEZIA, 29-30 GENNAIO 2004

Le nuove tecnologie interattive hanno avuto un profondo impatto con l'intero settore dei Beni Culturali. Molte istituzioni culturali hanno sentito l'esigenza di utilizzare i nuovi mezzi messi a disposizione dalle tecnologie digitali per diversi obiettivi, che vanno dalla catalogazione, all'archiviazione, alla fruizione da parte del pubblico.

Questi nuovi strumenti, basati principalmente su una ripensata relazione tra immagine e parola, permettono una contestualizzazione non solo descrittiva ma ostensiva: fanno immaginare oltre che raccontare. Per questo le nuove tecnologie bene si adattano alle esigenze di un settore, quale quello dei Beni Culturali, in cui la percezione e l'elaborazione visiva sono elementi essenziali della comunicazione e della fruizione. Dipinti, monumenti, siti archeologici, sculture sono tutti documenti culturali la cui comprensione dipende in modo essenziale dalla componente visiva.

I beni artistici sono, nella stragrande maggioranza, frammentati e dispersi, per l'effetto combinato del tempo che ne deteriora la materia e per le vicende storiche di appropriazioni e riappropriazioni successive, riutilizzi, e spostamenti, che nel corso dei secoli hanno interessato oggetti ritenuti unici e di grande valore. Un'opera nasce e viene determinata da specifici intenti e in uno specifico contesto: la conoscenza di queste coordinate di partenza, ma anche delle successive trasformazioni, è fondamentale per

permetterne la comprensione e l'apprezzamento. Qui la nozione fondamentale è quella di 'contesto' intesa nel senso più ampio:

- 1) contesto dell'opera in senso stretto: la documentazione relativa all'opera (contratti, passaggi, ecc);
- 2) contesto storico e geografico nel quale si è formata;
- 3) contesto che include 'altre opere' dello stesso autore e/o dello stesso periodo e/o per qualunque motivo rilevanti per la comprensione e fruizione.

Recuperare il contesto, come insegna Aby Warburg, significa identificare i nessi specifici che uniscono le opere d'arte alla società che li ha prodotti, rilevare la complessa rete di relazioni sociali, culturali, politiche, religiose, filosofiche per comprendere meglio quelle opere.

Le nuove tecnologie multimediali e di rete consentono la disponibilità e la presentazione in forma integrata, ovvero su un medesimo supporto, di tutto ciò che 'sta dietro' all'opera fisica posseduta e/o esposta dall'Istituzione. Questa contestualizzazione contribuisce in modo significativo alla leggibilità storica oltre che alla fruibilità estetica e costituisce al tempo stesso un importante strumento di comunicazione.

Parlando da un punto di vista estetico, non ci può essere dubbio che la presenza di residui non chiariti di significato è un ostacolo al godimento dell'arte. Per quanto grande sia la soddisfazione visiva suscitata da un dipinto, essa non può essere perfetta fin tanto che lo spettatore è assillato dal sospetto che nel dipinto ci sia qualcosa di più di quello che il suo occhio vede. [...] C'è una prova sola – e soltanto una – dell'importanza artistica di una data interpretazione: essa deve intensificare la nostra percezione dell'oggetto e in questo modo accrescere il nostro piacere estetico. Se l'oggetto continua a presentare lo stesso aspetto di prima, salvo il fatto che ad esso è stata ora aggiunta un'ingombrante sovrastruttura, quella data interpretazione è inutile dal punto di vista estetico, per quanto grandi possano essere i suoi meriti storici o di altro tipo. (Wind [1959], 1999, p. 19)

Il museo virtuale, museo on-line, può diventare un importante elemento di comunicazione ma anche di sperimentazione a livello metodologico. Il sistema di esposizione virtuale, infatti, raccoglie metafore cognitive e di apprendimento molto articolate, multidimensionali e multitemporali.

In effetti, a ben vedere, già il territorio-museo, così come fu pensato a partire dal XVII secolo, costituisce una prefigurazione e una metafora paradigmatica della navigazione multimediale in rete, in quanto espone informazioni complesse, reali e virtuali, che si articolano in orizzonti cognitivi sovente inaccessibili o non tutti intelligibili in loco, quindi perfettamente idonei per la comunità on line. Ma se il museo non è pienamente visualizzabile in situ, la sua missione istituzionale di divulgare scientificamente e didatticamente il proprio patrimonio incontra in Internet forse il migliore ambito possibile per raggiungere il maggior numero di utenti prima, e di visitatori poi. Esiste un pregiudizio radicato secondo cui il museo virtuale dovrebbe approssimarsi al reale o tentare di riprodurlo. Saperne sfruttare le opzioni significa piuttosto costruire con esso una forma di memoria cognitiva, di utopia, di ipertesto. La decontestualizzazione e la stratificata storicizzazione delle collezioni dei nostri musei potrebbe trovare allora nelle nuove tecnologie un veicolo privilegiato di decostruzione e di analisi. Molto successo ottengono le mostre presentate come sceneggiature, che ricostruiscono contesti perduti o che ricompongono concretamente oggetti sparsi in diversi musei. Ma queste mostre a oggi sono difficili e onerose. Si può immaginare però un modello di costruzione virtuale che realizzi percorsi complessi e stratificati di conoscenza senza alcuna limitazione:

Percorsi che di fatto si articolano intorno all'asse privilegiato che è il cuore stesso del nostro patrimonio culturale e della cultura (istituzionale civile) che è cresciuta con esso, col 'modello-Italia' e la sua caratteristica contiguità-continuità fra musei e territorio, fra il patrimonio e i cittadini che ne sono proprietari e custodi (Settis 2002, p. 73)

Perché le potenzialità della tecnologia non dovrebbero essere usate in funzione della specificità del 'modello-Italia' di tutela, e cioè creare 'musei virtuali del territorio' connettendo gli oggetti dei musei con le altre opere sparse nel territorio, mettendo in evidenza la rete e i nessi tra i beni musealizzati e quelli diffusi in città, chiese, ville? (Settis 2002, p. 69)

Le tecnologie di rete favoriscono proprio questa connessione tra l'opera, le opere e tutti i legami contestuali rilevanti, non importa quanto complessi, estesi, frammentati e lontani siano.

La Fondazione Querini Stampalia ha fatto già molto in questo senso, con la realizzazione del suo nuovo sito istituzionale www.querinistampalia.org (on-line dal dicembre 2003). Ma la Fondazione potrebbe pensare a

nuovi progetti per la rete da presentare ai suoi 'navilettori' e possibili visitatori, che mirino anche a stabilizzare e ampliare il pubblico di riferimento. Un primo progetto potrebbe realizzare metafore ipermediali di un museo in divenire. Attualmente la Fondazione è impegnata nel riallestimento del Museo: sarebbe importante dare risalto a questo lavoro anche nel sito, attraverso la documentazione dei precedenti allestimenti museali. La memoria del Museo accompagnerà così la memoria dei suoi visitatori: ricostruire le vecchie sale e vederne i cambiamenti potrebbe sicuramente creare curiosità e interesse, avvicinando i visitatori anche alle vicende museografiche che hanno portato sino all'allestimento attuale.

Una realizzazione multimediale di questo tipo permetterebbe all'utente un'analisi comparativa diacronica dei diversi allestimenti storici, conservandone la memoria mediante immagini, ricostruzione e documentazione. Come metafora di navigazione basterebbe riproporre un'architettura bidimensionale (le planimetrie del Museo) per orientare il visitatore. Il problema del carattere effimero degli allestimenti verrebbe così superato e l'organizzazione espositiva potrebbe essere continuamente disponibile anche per una ricerca storica, museografica, filologica.

Uno strumento di questo tipo permetterebbe di aprire l'accesso anche a tutte le opere non esposte nelle sale del Museo; nel caso della Fondazione Querini non solo quadri ma anche la collezione di medaglie o i modellini di artiglieria, o ancora la raccolta di stampe e incisioni con il corredo delle relative schede e i riferimenti per la contestualizzazione. Approfondimenti che servono sia a sperimentare nuove forme di allestimento e visualizzazione dei materiali, sia a dar conto anche metodologicamente di un uso consapevole del web e delle sue possibilità da parte dell'Istituzione.

Lo strumento informatico non deve provvedere soltanto a una banale riorganizzazione e presentazione dei materiali, ma pare evidente che potrà trasformarsi in una modalità di accesso culturalmente più matura e meno passiva. Uno strumento dinamico che può contribuire alla progettazione teorica e pratica di una nuova forma-museo.

Conoscere e sperimentare le nuove tecnologie applicate ai Beni culturali significa essere consapevoli delle ricadute positive sulla gestione del patrimonio culturale; comprendere quale è, e quale potrebbe essere, il contributo dei nuovi strumenti informatici nel collegare con coerenza il patrimonio culturale spesso disseminato e dislocato fra varie istituzioni;

ma anche capire quali siano le forme da inventare per la divulgazione del sapere mediante i nuovi mezzi comunicativi.

La vita culturale – nota Pier Levy – sempre più vuole descriversi attraverso le nuove tecnologie, ma i dati digitali sono ancora caotici. I nuovi media virtuali sono in una fase primitiva della loro evoluzione. Il web applicato ai Beni Culturali non ha ancora conquistato un proprio statuto autonomo; è altrettanto vero che la difficoltà a usare le possibilità offerte dall'informatica e soprattutto dalla rete, è dettata dal fatto che non esistono, ancora, le regole del gioco. E' chiaro che non esistono corsi né manuali: dice Franco Carlini “stiamo tutti partecipando a un esperimento collettivo dove l'alfabetizzazione va di pari passo con la creazione dell'alfabeto” (Carlini 1999, p. 45).

Nessuno ha oggi l'autorità per decidere cosa sia giusto o cosa sia sbagliato: la sopravvivenza di scelte e di forme sarà come sempre determinata da un meccanismo di tipo darwiniano in cui tra le specie sopravvive la più adatta, non 'astrattamente' la più forte. E comunque senza dubbio soccombe la specie più rigidamente configurata.

Gli istituti culturali dispongono potenzialmente di straordinarie competenze per operare coniugando la massima comprensibilità e diffusione delle loro conoscenze con una presentazione al pubblico corretta, sia sotto il profilo storico che critico. Ma per divulgare e comunicare è da sempre necessaria una padronanza consapevole delle tecnologie, che coniughi il sapere tecnico e quello umanistico. Nessun prodotto informatico per i Beni Culturali sarà efficiente e efficace se non costruito mediante una strettissima interazione fra informazioni e tecnologie, tra contenuto e forma; cioè se non saprà mescolare le competenze di storici, storici dell'arte – non più imbarazzati di fronte alle nuove tecnologie – e tecnici informatici pronti a sperimentare soluzioni elastiche e sperimentali. Umanisti e tecnici solidali nella ricerca di una nuova etica, ma anche di una nuova estetica, per la fruizione dei Beni Culturali.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Carlini 1999

Franco Carlini, *Lo stile del Web. Parole e immagini nella comunicazione di rete*, Torino 1999

Settis 2002

Salvatore Settis, *Italia S.p.A. L'assalto al patrimonio culturale*, Torino 2002

Wind [1958], 1999

Edgard Wind, *Misteri pagani nel Rinascimento*, Milano 1999

DAL LINGUAGGIO ANALOGICO AL LINGUAGGIO DIGITALE

Autonomia linguistica del web

Pierfilippo Pozzi

CONVEGNO LUMINAR 3. INTERNET E UMANESIMO. WEB_MUSEI | FONDAZIONE QUERINI STAMPALIA, VENEZIA, 29-30 GENNAIO 2004

Vorrei partire dal peccato originale che ha segnato la nascita dell'era digitale: la perdita di informazione che avviene durante la traduzione dal linguaggio analogico a quello, appunto, digitale. Non tutti i linguaggi hanno subito questa sorte: un romanzo non cambia se è stampato su carta o pubblicato su supporto elettronico, ma un quadro, una sinfonia, una pellicola, subiscono il passaggio dallo spazio continuo dell'esperienza analogica allo spazio discreto dell'esperienza digitale: una soluzione di continuità che stabilisce fino a dove possiamo spingere la traduzione di un colore, per esempio, dalla tela allo spazio coloristico RGB.

È una perdita che viene utilizzata sia dai detrattori sia dai sostenitori della causa digitale. Ma una contrapposizione non ha alcun senso. Per comprendere con chiarezza la faccenda, si confrontino un musicofilo ed un ascoltatore occasionale: per il primo solo il vinile è degno di trasmettere la musica perché il suono è pieno e profondo, per il secondo solo il cd, con la sua promessa di quasi-eternità, è degno di essere acquistato. Alla radice del problema c'è la distinzione tra linguaggio analogico e digitale: le onde sonore, gli hertz, le curve che descrivono l'andamento di un suono possono essere trasposte così come sono su un disco di vinile, 'analogamente', il quale riprodurrà il medesimo andamento, senza chiedersi per ogni istante di suono quale sia il valore numerico della frequenza corrispondente. Per tradurre una sinfonia in linguaggio digitale, invece, occorre assegnare un numero a ogni 'nota': essendo il cd un oggetto finito, anche i numeri,

per essere economici e stringersi nell'angusto spazio del supporto fisico, devono limitarsi a pochi posti 'dopo la virgola'. Ciò significa un restringimento dello spazio acustico e la perdita di sonorità.

Alla perdita di informazione, naturalmente, si affiancano numerose conquiste. Le più note sono:

- 1) l'accessibilità alle informazioni – un vantaggio di carattere politico;
- 2) potenti mezzi di archiviazione – un vantaggio pratico con importanti ricadute sulla ricchezza informativa;
- 3) la nascita di linguaggi in parte innovativi rispetto al passato.

Oltre ai vantaggi propri del linguaggio digitale, la caratteristica più lodata è l'interattività. Se con un libro possiamo girare pagina e con un quadro gli occhi, di fronte a un prodotto informatico possiamo scegliere tra un set di azioni molto più ampio, diventando attori della scena e partecipando alla costruzione stessa dell'esperienza, in forma analoga a quanto facciamo normalmente per organizzare i dati percettivi allo scopo di decidere un'azione.

Quando poi si aggiunga la ricostruzione di ambienti virtuali, nasce la 'realtà virtuale' che, come ogni linguaggio, subisce l'equivoco di essere autonomo e allo stesso tempo riferito a una realtà reale a cui esso si riferirebbe, e, come la proiezione di un film, ci illudiamo di guardare attraverso lo schermo mentre invece stiamo guardando lo schermo stesso. L'equivoco si scioglie quando consideriamo che il riferimento alla realtà reale non è necessario per produrre la realtà virtuale: ci sono infatti musei virtuali che non hanno alcun oggetto corrispondente nella realtà, e persino le opere esposte sono nate in forma digitale. Probabilmente la realtà virtuale avrà la stessa funzione che nel Novecento ha avuto l'arte astratta, che ha eliminato qualunque riferimento agli oggetti reali per mostrare la propria autonoma realtà: una conquista dagli effetti retroattivi e liberatori, tanto che abbiamo potuto smettere di chiederci quale fosse la collina che avrebbe ispirato Leopardi per la composizione dell'Infinito: abbiamo capito che il colle nasce sulla pagina e non è la proiezione di una collina nei dintorni di Recanati.

Chi tra voi ha frequentato la critica formalista può richiamare due concetti ancora efficaci per esplicitare questa funzione artistica dei linguaggi:

l'eterotelismo, per cui il fine di un messaggio si trova all'esterno di un messaggio (se ti dico "attento", tu non stai lì a dirmi quanto bene ho pronunciato la parola "attento", ma cerchi di capire a cosa devi stare attento – la funzione che rende il linguaggio simile alla carta moneta, secondo Mallarmé, perché sta per qualcosa di altro rispetto a sé) e l'autotelismo, per cui il valore proprio del messaggio deve essere trovato all'interno del linguaggio (se ti dico "sbatti le sfere nel contorno" tu sarai più attratto dalla frase che non – ahimé – dal cane che ti sta per travolgere sul fianco).

La potenza espressiva dei linguaggi informatici, però, oggi è quasi sempre sfruttata solo per la sua capacità di mettere insieme altri linguaggi (scrittura, musica, video), sostituendo il riferimento alla realtà con il riferimento ad altri linguaggi, come se l'informatica fosse la mera somma dei linguaggi che tradizionalmente siamo abituati a usare: e questo è ciò che generalmente intendiamo con multimedialità. I linguaggi informatici sono ancora dei minorenni sotto tutela, poiché cerchiamo di fargli esprimere solo ciò che esprimono altri linguaggi considerati adulti. Dopo aver generato l'impressione che i linguaggi artistici dicano in maniera complicata ciò che è semplice (motivo per cui le note a un testo poetico spesso 'traducono' un termine espressivo con uno banale invece di sviluppare il senso proprio indicato dal poeta), ora facciamo l'opposto con la multimedialità, considerandola un linguaggio che ci permette di esprimere con più facilità ciò che esprimeremmo con i singoli linguaggi. Invece di portarci dietro libri, dischi e pellicole, basta un cd-rom. E' solo questa la funzione del linguaggio multimediale?

Dobbiamo adesso chiederci quali caratteristiche abbia aggiunto all'informatica la telematica in generale e il web in particolare:

- 1) l'universalità, eliminando i limiti imposti dai diversi sistemi operativi;
- 2) la disponibilità, rendendo accessibile la conoscenza a molte più persone.
- 3) l'interconnessione con la rete, contestualizzando un oggetto con un sistema ricchissimo di altre informazioni, anche se poco dominabili.

Ci sono naturalmente anche dei limiti che il web ha introdotto: la struttura materiale della rete e delle connessioni, per quanto in continuo aggiornamento, rappresenta un limite per la trasmissione di oggetti complessi, e la realtà virtuale non può certo essere fruibile, al momento, attraverso il

web, se non attraverso delle pallide copie. Dobbiamo inoltre considerare che le stazioni, i PC, non sono sotto il controllo dell'autore e dell'editore, lasciando alle strutture informatiche del fruitore la capacità di riprodurre la stessa qualità del prodotto di partenza: se pensiamo alla visualizzazione delle immagini, a quanto sforzo facciamo per calibrare i colori, e pensiamo poi ai monitor più disparati attraverso i quali i colori vengono riprodotti diversamente, abbiamo un'idea degli importanti limiti materiali fuori dal nostro controllo.

C'è però un aspetto, già presente prima della nascita del web, a cui il web ha dato nuova vita e un nuovo senso: il link nel contesto della Rete. Chi tra voi maneggia i computer da più di dieci anni, forse ricorderà HyperCard, un programma che girava su Apple e permetteva a chiunque di produrre ipertesti. Imparammo così a costruire un percorso non sequenziale all'interno di un testo. Il web ha rivoluzionato il link perché ci ha aperto lo sguardo sulla rete, sulla massa di informazioni fornite dagli altri: oggi le relazioni non sono più solo all'interno di un singolo testo, ma possono essere stabilite tra più testi, aumentando in maniera esponenziale il numero di relazioni possibili.

Per comprendere l'originalità e la portata della faccenda, possiamo immaginare la differenza tra le relazioni interne a una mente e queste stesse relazioni collegate alle relazioni interne di un numero enorme di altre menti. L'originalità del link sta anche nel fatto che mentre le altre funzioni linguistiche dei linguaggi informatici sono spesso analoghe a ciò che possiamo fare, la funzione del link è analoga a ciò che possiamo pensare. E questa è propriamente una funzione cognitiva. Quando costruiamo una rete semantica attorno ad un termine o ad un oggetto, questa differenza tra rete singolare e rete plurale rende completamente diversa - e anche meno dominabile - la rete semantica stessa: provate a visitare il sito del MOMA di New York e a contare i links interni al sito che partono da un'opera d'arte e confrontateli con quelli che ottenete digitando su un qualunque motore di ricerca il titolo dell'opera: avrete un esempio concreto di questa differenza. Ho provato con le *Les Demoiselles d'Avignon*.

Alla pagina del MOMA dedicata all'opera trovate due links: uno vi apre l'immagine ingrandita, l'altro vi spedisce nello shopping center del museo. Poi ho aperto Google e ho digitato "*Les Demoiselles d'Avignon*", ottenendo 7220 risultati: i primi 200 risultati sono tutti collegati all'opera di Picasso, certamente con parecchie ridondanze.

Io penso che dobbiamo trovare il modo di rappresentare una rete semantica che consideri questi risultati. Certo, i motori di ricerca sono tutto sommato pieni di informazioni inutili, come, d'altra parte, i nostri cervelli, ma il nostro compito sta proprio nel costruire consapevolmente una rete semantica eliminando le ridondanze e gli oggetti inutili, esattamente come facciamo quando pensiamo in modo strutturato. E' un compito molto più difficile da svolgere sulla rete web che non su un singolo sito, ma non possiamo rinunciare, altrimenti rinunciamo a una delle caratteristiche più importanti del web, e offriremo un semplice catalogo in forma elettronica a minor costo e a più persone di prima: che è già molto ma, secondo me, non abbastanza. Il nemico principale non è la pigrizia o l'insufficienza delle nostre capacità: è il web marketing, quelle regole scritte dai pubblicitari che ci vorrebbero imporre di non far uscire il visitatore dal nostro sito, una specie di gelosia telematica che rende morto un linguaggio vivo. Il marketing vuole indirizzare secondo i propri scopi anche il web, appiattendolo la poliedricità delle persone per guardarne solo una faccia, l'essere clienti: ciò può cinicamente funzionare quando dobbiamo solo vendere un prodotto, non quando cerchiamo di dare rilievo anche alla diffusione della cultura. Utilizzare il web solo come vetrina aziendale sarebbe come utilizzare il Louvre solo per vendere cartoline.

Arriviamo ora al futuro museo web dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico: noi abbiamo, in questo caso, oggetti reali, maschere, disegni, plastici localizzati a Siracusa. La tentazione di assegnare al web-museo una funzione pubblicitaria è forte e, naturalmente, non occorre rinunciarvi. Il web, come ogni linguaggio, permette di stratificare diversi livelli di comunicazione. Il nostro compito sarà dunque quello di esporre le ragioni per le quali può valere la pena di fare un viaggio a Siracusa. A un livello differente, vogliamo offrire la possibilità di guardare le immagini degli oggetti e di leggere i contenuti del museo, sfruttando l'ubiquità del web per poter raggiungere il pubblico e la multimedialità permessa dal linguaggio informatico per offrire diversi tipi di informazione. A un altro livello ancora, possiamo incrociare le informazioni interne al museo per arricchire il contenuto informativo, sfruttando l'archiviazione elettronica permessa dall'informatica. Quando le infrastrutture di rete e l'equipaggiamento medio degli utenti lo permetterà, potremo mettere a disposizione una visita virtuale del museo. Ma la proprietà cognitiva caratteristica del web dovrà essere il livello più ricco di informazione e di suggestione: dovremo costruire una rete semantica per ogni oggetto, una rete semantica dinamica, capace di mostrare tutta la potenza creativa del web. Il

linguaggio lo permette facilmente, tocca a noi scegliere i criteri per discriminare un'informazione inutile da una utile.

Concludo ricordandovi che in un futuro prossimo le particolarità del web si integreranno con le più complesse produzioni informatiche. Ma anche allora ci troveremo di fronte a ciò che abbiamo lasciato indietro, il peccato originale, quella perdita di esperienza e di informazione causata dal passaggio dall'analogico al digitale. E continueremo a passeggiare per le vie di Roma consumando le scarpe.

MUSEI VIRTUALI E BASI DI CONOSCENZA

Gallerie della letteratura

Antonella Sbrilli*

CONVEGNO LUMINAR 3. INTERNET E UMANESIMO. WEB_MUSEI / FONDAZIONE QUERINI STAMPALIA, VENEZIA, 29-30 GENNAIO 2004

Se, come riporta Ladislao Mittner, a Friedrich Schlegel nel 1798 servirono 125 fogli per trascrivere le interpretazioni della parola 'romantico', uno spazio analogo sarebbe necessario oggi per contenere le molteplici sfumature di senso di termini come 'museo virtuale' e 'webmuseo'. Bibliografie cartacee e digitali crescono di giorno in giorno: appena terminato il convegno Luminar3, nel febbraio del 2004 è stato pubblicato il lavoro di Francesco Antinucci, *Comunicare nel museo*, Laterza editore, costituito da un volume che discute la struttura concettuale del museo e da un dvd con ricostruzioni in realtà virtuale di siti e collezioni.

Teoricamente, le questioni sul tappeto coinvolgono i contenuti e i contenitori, gli oggetti e i legami fra gli oggetti, le modalità di fruizione e la loro rispondenza agli originali, le finalità della comunicazione museale e le forme percettive e cognitive messe in gioco dai nuovi strumenti, e inoltre l'affacciarsi di classi di oggetti del tutto inedite (le basi di conoscenza, le collezioni di informazioni digitali), che si intrecciano anche esse con i campi del museo e della visita virtuale.

Empiricamente, si tratta di valutare che cosa offre il web, che cosa intende la comunità di utenti per webmuseo, che cosa si muove a livello di standard pubblici e aziendali, locali e internazionali.

Nel mio intervento, presento alcune definizioni di museo virtuale, proponendo una serie di distinzioni: fra musei virtuali in 2 e in 3 dimensioni; fra ricostruzioni di collezioni realmente esistenti e invece accostamenti virtuali di opere che nella realtà sono disperse, soffermandomi sull'emergere di una tendenza verso la resa tridimensionale della presentazione di collezioni sul web. La pionieristica installazione navigabile dell'artista Jeffrey Shaw, *The Virtual Museum* del 1991, fu il segnale che l'esplorabilità immersiva è una modalità che non riguarda solo i videogiochi, ma può coinvolgere zone del web tradizionalmente considerate dominio dell'ipertesto bidimensionale (ancorché multimediale).

Presento quindi alcuni fra i maggiori esempi di ricostruzioni in realtà virtuale di siti e musei (non tutti accessibili sul web), passando a illustrare l'attuale ricerca di Daniele Panebarco, autore di un software per la costruzione/ricostruzione di ambienti museali pensato come un editor (quindi utilizzabile direttamente dall'utente finale) e in grado di interfacciarsi facilmente con il web (www.exhibits.it).

Da questa e da altre esperienze collegabili, sorge la domanda se non sia possibile arrivare a una koinè per la visualizzazione dei musei in rete, che permetta al visitatore remoto di percepire immersivamente la collezione in oggetto, esplorandone gli spazi in soggettiva e accedendo alle riproduzioni delle opere dall'interno del contesto spaziale.

La potenzialità della terza dimensione non riguarda poi solo musei e siti culturali, ma il concetto stesso di collezione visitabile e dunque, l'attuale ricerca su un 3d leggero e di rete potrebbe nel futuro prossimo estendersi alla presentazione di database, di basi di conoscenza, di collezioni digitali di vari tipi di oggetti culturali, realizzando in parte il sogno futurista del poeta Velimir Chlěbnikov che nel 1921 immaginava città, palazzi, superfici abitate dalla scrittura (di nuovo si può fare riferimento a Jeffrey Shaw e alla sua installazione interattiva *The Legible City*, del 1989).

La discussione che è seguita agli interventi, la mattina del 30 gennaio, ha posto in luce la necessità di sistematizzare le tipologie di 'museo virtuale'/'museo sul web' per valutare di volta in volta la liceità e l'efficacia di eventuali ricostruzioni 3d. Dipende infatti dalla volontà di comunicazione di ciascun emittente decidere se la percezione degli alzati delle sale e della posizione logistica delle opere, la simulazione di una passeggiata per gallerie e stanze, il senso di immersione in uno spazio realizza la mission

del museo stesso, aggiunga informazioni valide e necessarie, attragga il visitatore a una visita reale.

Le ultime slide della presentazione (redatte con il contributo del dr. Alessandro Bianchi) riportano una parte di questa riflessione comune, estrapolando, come elementi decisivi per la definizione delle caratteristiche di un web museo: il tipo di committenza, il valore dell'immersività, la tipologia di collezione di opere, i contenuti aggiunti e l'interattività.

*Introduzione all'intervento (redatto dall'autrice successivamente alla discussione seminariale del 30 gennaio 2004: testo in [PDF](#), 272 KB)

Babet Trevisan

CONVEGNO LUMINAR 3. INTERNET E UMANESIMO. WEB_MUSEI | FONDAZIONE QUERINI STAMPALIA, VENEZIA, 29/30 GENNAIO 2004

Il tema che Luminar ha proposto per questa edizione Web_Musei, mi ha permesso di aggiornare e approfondire una ricerca che qualche anno fa ho condotto prima sui musei italiani on line e poi sull'opera architettonica di Carlo Scarpa. Il binomio musei e Carlo Scarpa ha costituito così fin da subito un pretesto interessante per approfondire nel web uno dei più significativi aspetti dell'opera di questo importante architetto.

L'indagine nella rete con diversi motori di ricerca prediligendo le diciture "Carlo Scarpa", "Carlo Scarpa architetto", "Carlo Scarpa allestimenti" e "Carlo Scarpa musei", ha prodotto centinaia di riferimenti, che si sono subito notevolmente ridimensionati dopo l'esclusione dei siti doppi e di quelli che citavano solamente il nome dell'architetto senza alcun riferimento alla sua opera. I siti analizzati sono stati perciò 103 contro i 75 visti qualche anno fa e, fra questi, solo 14 hanno trattato i musei e gli allestimenti scarpiani.

Ad esclusione di un paio di indirizzi, che fanno riferimento agli allestimenti museali di Scarpa a Castelvecchio e alla Querini Stampalia, e alcuni altri che accennano l'argomento fornendo una modesta galleria di immagini, gli altri siti di nostro interesse sono stati curati direttamente dai musei in cui Scarpa è intervenuto con un restauro o un riallestimento. E' il caso per esempio del Museo di Castelvecchio a Verona, di Palazzo Abatel-

lis a Palermo, della Gipsoteca Canoviana a Possano, del Museo Revoltella a Trieste e della Fondazione Querini Stampalia a Venezia.

Il museo di Castelvecchio dedica al restauro e all'allestimento di Scarpa un'intera sezione. Il materiale viene suddiviso in due parti: la prima dedicata alla biografia dell'architetto, la seconda alla sua attività di museografo. In questo sito viene sottolineata la geniale abilità di Scarpa nell'integrare le strutture del passato con l'innovazione del presente, e il perfetto equilibrio nel percorso espositivo tra la sistemazione architettonica e l'esposizione delle opere, facendo riferimento al fondo di 636 disegni conservati presso il Gabinetto dei disegni e delle stampe del Museo. Tra i memorabili allestimenti di Scarpa, che talora diedero inizio alla sistemazione di alcuni tra i più importanti musei italiani, Castelvecchio cita quello del Museo Correr (1957-1960) e della Galleria dell'Accademia a Venezia (1944-1949), la sistemazione di Palazzo Abatellis a Palermo (1953-54), l'allestimento delle prime sale del Gabinetto dei disegni e stampe della Galleria degli Uffizi a Firenze (1954-1956; 1957-1960), l'ampliamento della Gipsoteca canoviana a Possagno (1955-1957), e la sistemazione del pianterreno e del giardino della Fondazione Querini Stampalia. Il materiale fornito è complessivamente poco soddisfacente, il testo è molto generico, non sono presenti link di approfondimento e appaiono pochissime immagini sia degli ambienti, che dei dettagli architettonici e dei disegni.

Caso analogo è quello di Palazzo Abatellis a Palermo che dedica poche righe all'intervento di Scarpa. Viene sottolineato il rapporto dell'architetto con il soprintendente Giorgio Vigni e la volontà dei due di "far vivere... in armonia vicendevole l'architettura del palazzo e il contenuto". L'attenzione maggiore viene data all'aspetto museografico descrivendo la sistemazione delle opere (soprattutto scultoree) su supporti metallici o lignei, e la loro collocazione su fondi colorati di pannellature in tessuto, in stucco veneziano o in legno. Risulta limitata anche la presenza di foto, per lo più dedicata a dettagli espositivi, mentre un'apposita sezione illustra la mostra conclusasi a luglio del '91 dal titolo "Carlo Scarpa a Palazzo Abatellis. L'allestimento della Galleria Regionale della Sicilia, 1953-54".

Altri siti poco soddisfacenti sia per la quantità che per la qualità delle informazioni e dell'apparato fotografico sull'intervento scarpiano sono quello della Gipsoteca canoviana di Possagno, che nella presentazione dello spazio espositivo, pur prevedendo una sezione denominata "ala Scarpa", in questa si limita a citarne solamente il nome; e quello del Mu-

seo Revoltella di Trieste che accenna con due righe all'incarico dato a Scarpa per la nuova distribuzione degli spazi interni.

Più completo invece appare il nuovo sito della Fondazione Querini Stampalia, che già nel menu principale dà la possibilità di accedere a un'intera sezione dedicata all'architetto veneziano. Il materiale su Carlo Scarpa è organizzato per temi: l'intervento alla Querini Stampalia che riassume le motivazioni storiche della scelta dell'architetto e il rapporto tra questo e i committenti; la sezione sulla vita e le opere che, suddivisa per anni, documenta in modo puntuale i momenti più significativi della vita di Scarpa; il restauro in Fondazione, che viene ulteriormente dettagliato in diverse sezioni: il ponte, l'ingresso e la scala, il portego e il giardino; le attività promosse dalla Fondazione, che costituiscono un archivio di tutte le iniziative che la Fondazione ha organizzato su Scarpa dal 92 ad oggi; ed infine il Bookshop dove sono raccolte tutte le pubblicazioni sull'architetto e le immagini degli oggetti da lui disegnati e in vendita in Fondazione. Particolarmente significativa è la presenza della bibliografia su Scarpa che, riversata nel sito dopo essere stata presentata in uno dei consueti seminari organizzati in Fondazione il 28 novembre in occasione della morte dell'architetto, costituisce un valido strumento di lavoro.

Nel sito la sezione dedicata a Scarpa è completata dalla presenza di 25 immagini: alcune storiche in bianco e nero che testimoniano la presenza di Scarpa nel cantiere queriniano, alcune che riproducono i suoi disegni conservati in Fondazione, altre d'autore che illustrano l'opera nelle diverse stagioni, ed altre ancora che ne puntualizzano i dettagli architettonici. Tuttavia la galleria fotografica dovrebbe essere rafforzata e completata per poter mettere in risalto altri aspetti importanti, come ad esempio l'utilizzo dei diversi materiali, lo stato di degrado, le parti architettoniche già restaurate, l'intero nucleo di disegni, le copie di alcuni documenti sui lavori eseguiti e le immagini degli arredi da lui progettati. La sezione inoltre potrà in futuro essere completata da documenti, informazioni e immagini che illustrino il recente progetto di restauro finanziato dalla Regione Veneto, che prevede un cospicuo intervento conservativo sia nelle aree espositive che nel giardino.

Per quanto riguarda gli altri interventi museali di Scarpa, ovvero la sistemazione delle Gallerie dell'Accademia a Venezia, il riordino della quadre ria del museo Correr, l'allestimento delle prime sale delle Gallerie degli Uffizi e gli allestimenti alla Biennale di Venezia le informazioni sono per

lo più inesistenti; talvolta i musei si limitano a citarne il nome senza prevedere alcun tipo di informazione aggiuntiva. Tutti i siti analizzati inoltre non prevedono mai una selezione di immagini d'epoca sugli innumerevoli e straordinari allestimenti di mostre d'arte realizzati da Carlo Scarpa e neppure l'utilizzo di materiali audiovisivi per presentare, attraverso le parole dello stesso Scarpa, alcune degli interventi più significativi.

Tra gli altri indirizzi emersi nella ricerca, ampio spazio viene dedicato a recenti mostre temporanee dove viene prevalentemente privilegiato l'aspetto promozionale: "Carlo Scarpa Architect: Intervening with history" (CCA Montreal, 26 maggio-31 ottobre 1999) è un'esposizione ormai datata che viene tuttavia promossa in 5 siti; "Mostre e musei. 1944-1976" (museo di Castelvecchio, Verona, 10 settembre-7 gennaio 2001) e "Case e paesaggi. 1972-1978" (Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza, 10 settembre-7 gennaio 2001) sono le due mostre più discusse che hanno il maggior risalto nel web e vengono trattate in modo piuttosto approfondito in ben 14 siti; "I disegni di Carlo Scarpa per la Biennale di Venezia. Architetture e progetti. 1948-1968" (Biennale di Venezia, Centro nazionale per le arti contemporanee, Roma, Università di San Paolo Brasile 2002-2003) è una mostra che viene trattata in 4 siti e non sempre si parla di tutte e tre le sedi espositive; "Carlo Scarpa, l'artigiano dell'architettura" (MAK Museo delle arti applicate di Vienna, 9 aprile-14 settembre 2003) è presente nel web per 3 volte, peraltro riferendosi sempre al recente acquisto da parte del MAK dei disegni di Scarpa di proprietà Anfodillo. Nonostante queste mostre si siano concluse da tempo tutti i siti continuano a mantenere una sorta di archivio fornendo al visitatore immagini, informazioni, comunicati stampa e cartella per i giornalisti. Un'altra esposizione a cui viene dato risalto è quella attualmente esposta a Bruxelles fino al 31 gennaio: "Carlo Scarpa (1906-1978) e Andrea Palladio (1508-1580). Tradizione e innovazione nell'architettura del Veneto" dove sono stati esposti dei suggestivi modelli lignei di edifici palladiani e scarpiani sia costruiti che solamente progettati.

Tra gli altri siti esaminati, la maggior parte presenta poche notizie biografiche sul noto architetto, senza fornire tuttavia il supporto di foto, nozioni sulle opere e sui progetti e link alle istituzioni che ne parlano in modo più dettagliato. Alcuni indirizzi illustrano brevemente l'attività di Scarpa come designer, allegando sempre qualche immagine di vetri, arredi o suppellettili per la casa; pochi altri trattano argomenti di carattere archi-

tettonico riferendosi per lo più alla tomba Brion nel cimitero di San Vito di Altivole.

Questo esame, particolarmente analitico e ravvicinato di come nel web i musei scarpiani parlino di Scarpa e di come gli altri siti testimonino gli interventi museali dell'architetto, si rivela complessivamente poco soddisfacente. Da un lato il grande numero delle citazioni del nome testimonia l'indubbia fama di respiro internazionale dell'architetto; dall'altra, l'assenza del catalogo completo della sua opera, la mancanza di informazioni più approfondite sui suoi interventi museali e l'inesistenza di foto e disegni che ne documentino il lavoro, le riflessioni e le scelte dei materiali, sottolineano la superficialità del lavoro finora eseguito. Sarebbe auspicabile perciò che in futuro nel web venisse dedicata più attenzione e professionalità alla figura di Scarpa, per evitare le continue ripetizioni di carattere biografico e approfondire invece, anche con il supporto di banche dati e interventi di spessore, aspetti diversi come gli allestimenti d'arte, i materiali utilizzati, il rapporto con i committenti e gli artigiani, la conservazione e il degrado delle opere.

DAL SACRO AL PROFANO

Michele Trimarchi*

CONVEGNO LUMINAR 3. INTERNET E UMANESIMO. WEB_MUSEI | FONDAZIONE QUERINI STAMPALIA, VENEZIA, 29/30 GENNAIO 2004

Per interpretare la fenomenologia dei musei virtuali, nella prospettiva dell'economista, occorre fare un passo indietro e mettere a fuoco, per un momento, il settore dei musei reali cercando soprattutto di evidenziarne la natura complessa di prodotto. Possiamo usare una metafora piuttosto semplice: quando è stata inventata l'automobile è cambiato anche il nostro modo di camminare. È cambiata la percezione delle distanze: il mondo ha acquistato per tutti un'estensione molto ampia, potremmo dire indefinita nelle sue aperture e nella sua ricchezza.

Ora, il radicale ampliamento delle coordinate spazio-culturali dovuta alla diffusione dei mondi virtuali pone dei problemi ai musei reali, in generale in tutto il mondo e in particolare in Italia che sta vivendo un periodo buio, non possiamo ignorarlo. Nessun museo italiano esplicita la propria missione, o identifica in modo chiaro i propri obiettivi; nessun museo italiano pubblica un rapporto annuale, come avviene in molti paesi stranieri, e non solo in quelli più avanzati; nessun museo italiano è autonomo finanziariamente, basti pensare che per accettare una donazione il direttore di un museo deve farsi autorizzare dal sovrintendente.

Da qui bisogna partire per capire qual è il campo di battaglia, qual è l'ecosistema in cui ci muoviamo. Bisogna pensare a una ridefinizione del ruolo del museo, anche in virtù di una sua forte e intensa presenza ed estensione virtuale. L'attuale codice dei Beni Culturali è l'esito ultimo di uno

smottamento che è partito da lontano, con Ronchey, e che è continuato con i successivi ministri, indipendentemente dalla coalizione politica di appartenenza. Questo codice di fatto prevede che i Beni Culturali siano normalmente alienabili, salvo alcune rigide eccezioni. Questa norma è frutto di un'inversione della prospettiva precedente, che, secondo logica, prevedeva che il bene culturale fosse essenzialmente inalienabile. Il nuovo codice non interviene, per esempio, in merito alle acquisizioni; disciplina soltanto i casi e le modalità secondo cui il museo pubblico può disfarsi dei propri beni i beni del paese e anche disfarsi di Beni Culturali.

È questa una temperie giuridica e culturale molto grave: c'è un problema ovvio di salvaguardia del patrimonio pubblico, che rende più pressante l'interrogativo dal quale siamo partiti: in che modo la diffusione del virtuale potrebbe e dovrebbe influenzare l'organizzazione dell'offerta culturale dei musei reali? È un problema che riguarda i contenuti dell'offerta museale, e la sua leggibilità per i suoi fruitori. Dobbiamo quindi domandarci verso chi sia indirizzata l'offerta museale, quali benefici possa creare, e in che modo, una volta identificato il ventaglio ampio ed eterogeneo dei destinatari e fruitori del museo, in che modo questa offerta museale vada rimessa in discussione, e conseguentemente ridisegnata.

Negli ultimi tempi abbiamo visto alcuni casi di allestimenti museali interessanti. In questo convegno si è fatto riferimento agli allestimenti di Carlo Scarpa; a Roma si segnala la Centrale Montemartini, in cui l'accostamento di macchine, titanici motori di ghisa, a sculture antiche provenienti dai Musei Capitolini produce un effetto molto suggestivo. Ma l'effetto è soprattutto estetico, il che va benissimo; ma non è evidenziato il motivo museologico per cui le statue romane debbano essere accostate, messe in dialogo con le macchine in ghisa. Non è chiaro, cioè, il messaggio museologico e museografico.

Sarebbe opportuno che i musei incominciassero a ragionare in termini diversi. Attualmente il museo italiano è di norma "impaginato" in un modo convenzionale di stampo ottocentesco: l'unica novità, già prevista dalla legge Ronchey, è che alla fine dell'esposizione ci sono uno o due ambienti che contengono i servizi aggiuntivi. Le modalità commerciali ignorano completamente le modalità espositive, lo stile e la ratio di una mostra o di un allestimento; ma, cosa ancor più grave, viceversa, la collezione ignora il fatto che ci siano i servizi aggiuntivi, con il risultato che viene proposto commercialmente un prodotto del tutto diverso e alieno.

In questo simposio sembra che gli umanisti diano assolutamente per scontato che cosa sia “il Bene Culturale”: ovviamente, la visione critico-estetica del patrimonio culturale è profondamente sviluppata; ciò che manca, però, è un’adeguata percezione delle questioni relative al bene culturale nella sua riproduzione, nella sua imitazione, nella sua estensione (si tratta comunque di forti valenze informative, capaci di erogare conoscenza nei confronti del fruitore, consentendogli una percezione chiara del valore dell’offerta culturale, in termini sia immateriali che materiali).

Nel momento di passaggio che stiamo attraversando sta cambiando lo statuto giuridico, ma anche la qualità comunicativa e il pregio economico del bene culturale: questo è il contributo che può dare al problema un economista che non sia interessato alla finanza della cultura, ma ai processi economici della cultura. Il problema è capire qual è la nuova percezione non solo del singolo bene culturale, ma anche del prodotto culturale nel suo complesso, inteso come somma di segnali, informazioni e simboli percepita selettivamente dal fruitore; il problema è capire in che modo questo nuovo prodotto incorpora tutte quelle che fino a ieri erano considerate le proprietà delle sue riproduzioni o estensioni.

Nel passato il bene culturale era oggetto di consumo rituale, figlio illegittimo di un atteggiamento un po’ tronfio della società del capitalismo manifatturiero: la valenza della cultura era essenzialmente legata alla possibilità, per la borghesia, di ricavarne un passato e un’identità in qualche misura nobile. La domanda che bisogna porsi è: quanto è rimasto di questa società? Cosa giustifica oggi la persistenza di questo uso rituale, quasi sacerdotale della cultura? Molto poco, a guardare gli acciacchi del capitalismo manifatturiero, il suo sostanziale fallimento come snodo del benessere diffuso. La cultura pare avviarsi invece verso inedite frontiere, in un paradigma che a me sembra molto più serio e ricco di stimoli sempre più autenticamente estetici e sempre meno rituali: stimoli che inducono a un dialogo con il suo contenuto.

Parlare di “prodotto culturale” può sembrare svilente: la parola prodotto infatti odora di venale, di commerciale. Pensiamo però agli altri “prodotti”: nessun produttore parla male del suo prodotto o ne svilisce il valore. Anzi: il produttore solitamente esalta il pregio e la qualità del suo prodotto per cercare di convincervi che è un bene non solo in quanto oggetto di un acquisto ma anche perché oggetto di un bisogno o di un desiderio. Non è dunque blasfemo considerare il Bene Culturale come prodotto, nel sen-

so letterale che “è stato prodotto”: è l’esito di un empito creativo originale dalla forte valenza simbolica, è stato realizzato attraverso un processo artigianale o artistico, è oggetto specifico di percezioni e di apprezzamento e genera valore in capo ai propri fruitori.

Importante è capire, a questo punto, quali sono i soggetti che diventano destinatari naturali del prodotto culturale, e quali sono i valori che questi soggetti percepiscono. Oggi si fa un grande abuso di etichette enfatiche, basti pensare al “patrimonio dell’umanità”. Ma “l’umanità” non esiste in quanto tale: al mondo siamo sei miliardi e dire che una cosa è “patrimonio dell’umanità” non ci permette di identificare il responsabile, i destinatari, gli stakeholders. Mi fa capire soltanto che sul prodotto culturale un centro storico, una piazza, un monumento e così via è stata messa una bella etichetta, niente più che un fronzolo rococò (generato da equilibri politici e diplomatici); non mi dice assolutamente chi deve fare e che cosa per tutelare quel bene.

La cultura è un bene molto deperibile, molto delicato e molto fragile: non è un bene che dura in eterno o che si conserva per garanzia divina; rischia il degrado, il deperimento o l’oblio soprattutto se è tenuta in un assetto in cui la sua capacità dialogica non viene sviluppata al massimo grado. Il dipinto e la scultura nel deposito è un bene morto: può essere certamente arte, ma nel momento di oscurità e di abbandono non è sicuramente cultura, nel senso che non eroga nessuna delle sue potenzialità culturali. Sembra facile definire cosa sia un bene culturale: libri, spettacoli, opere, musei, monumenti. Io non so se i libri hanno tutti una valenza culturale: probabilmente per ciascuno di noi, soggettivamente, un libro avrà una valenza culturale che per un altro non ha: il ricettario per alcuni sarà cultura, e per altri no, il libro di massaggi, respirazione, meditazione non sarà cultura, ma magari il romanzo sì. È una scelta legittimamente soggettiva, ma non possiamo negare che delle differenze, spesso rilevanti, esistano.

Le statistiche che leggiamo suonano trionfalistiche, e segnalano che la cultura è in grande espansione: a ben guardare, sono dati adulterati, perché la cultura rimane sempre consumata da pochissimi, da una percentuale molto bassa di italiani e di europei. Si tratta di pochi fruitori che visitano ripetutamente mostre e musei; elevata presenza, bassissima partecipazione.

Il settore museale in moltissimi casi non comunica: spesso addirittura l'80% del patrimonio museale sta in deposito e quindi non attiva alcun processo culturale. La domanda che ci dobbiamo porre è: che cosa vogliamo fare di questo prodotto? E per rispondere dobbiamo domandarci: che cosa c'è al posto del rito, cos'è che ha sostituito, se qualcosa l'ha fatto, l'atteggiamento sacerdotale che si aveva nei confronti dell'opera d'arte (e più generalmente del bene culturale)? Significativo è quello che succede dentro un museo o dentro un teatro: i visitatori-spettatori assumono una serie di atteggiamenti canonici e tutti quelli che non ci vanno spesso evitano la visita culturale perché hanno paura di essere osservati come degli intrusi. Raramente in un museo troviamo un divano davanti a un dipinto, perché uno si possa sedere e gustarsi l'opera con calma, anche per mezz'ora. Se in un museo c'è un divano è in luogo a parte, riservato alla sosta, quando il visitatore esausto si slaccia le scarpe e può riposarsi. Manca una struttura logica che colleghi la conoscenza al piacere, allo svago; è venuta meno l'idea rituale perché non abbiamo più niente da celebrare, non siamo un capitalismo vincente, il capitalismo manifatturiero è moribondo.

Ma al di fuori del museo c'è un mondo reale in cui, cosa che sorprende sempre gli analisti della cultura, ci sono persone che comprano film e partite dalla pay-tv, che in una parola riconosce il valore immateriale, quindi economico, quindi finanziario dell'informazione complessa veicolata da questi spettacoli. Questo vuol dire che si riconosce un valore forte all'informazione, e si sa che l'informazione non è gratuita e disponibile per tutti, ma la si può comprare. E, ovviamente, ognuno ha la sua gerarchia di valori e di gusti, e in base a questa gerarchia compra l'informazione che gli serve.

Il problema allora si pone in questi termini: che cosa l'individuo cerca e intende conseguire dal prodotto culturale? Sicuramente una parte del beneficio consiste nel fatto stesso di esserci stato: esporsi direttamente al consumo culturale appare ancora in linea con i residui celebrativi del consumo culturale – una sorta di certificazione di appartenenza, della quale il trofeo (ossia il catalogo) viene esibito nel salotto di casa. Credo di poter dire che si tratta di un vezzo tardo-borghese in via di estinzione.

Il punto allora è capire quale può essere la valenza che l'individuo contemporaneo può voler assegnare al prodotto culturale. Per mettere a fuoco il problema possiamo ricorrere all'esempio dei viaggi: come viaggiamo

adesso? E come si viaggiava negli anni cinquanta? Fino a pochi decenni fa la logica del viaggio, soprattutto per i più giovani, era quella della vacanza, ossia del “fare il vuoto”: il viaggio era un lungo riposo dopo il quale si tornava a casa più carichi, avendo smaltito le scorie della vita quotidiana.

Quando oggi ci si mette in viaggio, ci si attrezza con una serie di preliminari che sono sorprendenti, se considerati con occhio ‘laico’. Innanzitutto si compra una guida, pesante un chilo e piena di tutte le nozioni che abbiamo odiato a scuola: la storia e la geografia; e ci si fa raccontare esattamente tutto quello che succede in questi paesi. Si pensa (secondo me a ragione) di non poter godersi un paese se non se ne sa nulla: qualunque colore, sapore o atteggiamento che si incontrerà in quel paese non ha senso se non supportato da una chiara cornice di consapevolezza. Al ritorno in patria, scatta l’impulso verso una catena indefinita di acquisti o comunque di consumi, per cui musiche, stoffe, spezie, cibi, persone, giornali e tutto quanto è proprio di quel paese sono già entrati nel cuore e nel desiderio del viaggiatore. Egli attiva una catena di bisogni informativi che comincia preliminarmente rispetto all’esposizione diretta (il viaggio in senso stretto), si snoda intorno ad essa, e continua senza mai arrestarsi dopo il ritorno: il valore dell’esperienza si moltiplica progressivamente.

È una catena edonistica, se facciamo riferimento al piacere multidimensionale di possedere informazioni varie ed eterogenee e di farle dialogare, borghesamente, tra loro senza un programma predefinito. La stessa cosa avviene esattamente per il ‘prodotto cultura’: ma il prodotto cultura non è solo la mera esposizione fisica, percettiva, sensoriale all’oggetto d’arte che ci interessa. È tutto l’insieme delle informazioni di diversa natura che ne costituiscono la sostanza relazionale, spaziando dall’estremo della pura emozione a quello dell’appagamento cerebrale.

Oggi l’etichetta ‘culturale’ rischia l’inflazione: la cultura si allarga all’enogastronomia, ai casali in campagna, alle riserve paesaggistiche. Tutte cose bellissime, ma che forse sarebbe giusto chiamare con un altro nome: se l’etichetta si dilata, rischia di slabbrarsi e di perdere identità. La cultura è ‘inutile’, non svolge nessuna funzione materiale e in questo si distingue dal resto delle cose del mondo. Questo è il dato che ce la fa amare: è inutile, eppure è indispensabile, nel senso che senza la cultura ci manca un pezzo di noi. Volendo enfatizzare, potremmo dire che senza cultura ci manca l’identità, il senso di appartenenza, il senso, la direzione verso cui andiamo. Senza la cultura non sappiamo neppure porci domande; in

questo senso la cultura è un bagno cognitivo, e in questo senso nell'esperienza culturale non importerà più raccontare di esserci stati, importerà invece esserci, ma anche ragionarci prima, durante e dopo. E questa lunga e scomposta catena di esperienze e ragionamenti altro non è che il prodotto culturale.

Pensiamo a un museo in cui ci siano esposti dei dipinti, appesi alla parete, ciascuno con la sua didascalia con la data e il nome dell'autore. A me, profano ma appassionato, questo allestimento convenzionale non fornisce nessuna informazione addizionale: a meno che non si tratti di autori che anch'io, da profano, conosco, le etichette con i nomi significano poco o nulla. Probabilmente significherebbe molto di più vedere accanto al dipinto una piantina in cui mi si dice in che posto della città era collocato quel dipinto; quale è il soggetto, la cosa che il dipinto racconta; in quale posto della città, in quale palazzo storico, viveva il notevole che il dipinto ritrae, e così via. Questo darebbe un senso, anzi più direzioni, all'informazione culturale.

C'è in questa fase storica una responsabilità fortissima in capo ai musei, una responsabilità che tutti quelli che hanno a che fare con il museo virtuale dovrebbero spingere e attivare: è la responsabilità di ridisegnarsi, di riconfigurarsi, rinunciando alla consuetudine di esposizioni che siano solamente celebrative. Tutti i musei, tutti i bellissimi musei che ci sono in Italia non danno nessuna informazione; o ne danno troppe, ma poche realmente capaci di attivare un processo cognitivo in capo al fruitore. I miei colleghi economisti si diletano dei loro bravi giochi di parole e scrivono articoli intitolati: "il passato ha un futuro?", "qual è il futuro del nostro passato?". Giochetti verbali sul passato e sul futuro che, però, dimenticano il presente.

Senza un presente la cultura non ha un futuro, e comunque non è in grado di dare senso al suo passato. Il presente siamo noi qui e ora. È giusto pensare all'eredità delle prossime generazioni, ma la cultura è, prima di tutto, un bene da godere nel presente, se vogliamo essere capaci di trasmettere qualcosa alle generazioni che verranno. Se non godiamo-capiamo noi i nostri beni culturali, come trasmetteremo la nostra 'cultura' ai nostri figli e nipoti? Il presente è costituito da molti attori, una molteplicità di soggetti che comprende, prima fra tutti, la comunità residente: quella che ha un sentimento comune e collettivo della specifica offerta culturale. Molto spesso il museo non dialoga con il suo territorio; in questo senso tutte le

sue estensioni, reali e virtuali, possono giovare a trovare i meccanismi perché sia attivato ed esplicitato questo dialogo.

Ultima nota: in questo convegno si è parlato di una “via italiana” e questo spunto è bello e proficuo: in genere, infatti, quando parliamo di gestione della cultura, facciamo sempre riferimento ad altri paesi. Si parla così della Francia e delle grandi committenze pubbliche, della Gran Bretagna e della sua capacità di gestire il bilancio o di fare marketing; della Spagna e, inevitabilmente, del Guggenheim di Bilbao. Ora, venendo a noi, l'Italia ha una sua via alla gestione dei Beni Culturali? Esiste un ‘modello italiano’? Sicuramente esiste una grande tradizione scientifica e tecnica, scuole formidabili e impareggiabili di storici dell’arte e archeologi, archivisti e restauratori. Scuole che potremmo dire con una frase pomposa e retorica ci vengono invidiate e che, comunque, producono studiosi e tecnici che vanno a fare formazione in tutti i paesi del mondo. Ma manca la polpa dell’organismo, la struttura: manca la gestione e la capacità di dare alla cultura un indirizzo e un senso.

Una caratteristica tutta italiana è, per esempio, l’esistenza di una stratificazione del patrimonio culturale: una stratificazione visibile e pervasiva, come in nessun altro paese del mondo. Peculiare dell’Italia è la sovrapposizione di fasi culturali diverse, e quindi una capacità di dialogo formidabile tra le diverse fasi, dalla preistoria al moderno, che passa diacronicamente per molti stili di civilizzazione, e contempla contemporaneamente anche gli influssi stranieri. La questione è in che misura questa capacità dialogica viene esplicitata, in che misura viene invece lasciata latente, in che misura viene affidata alla buona volontà del visitatore.

Inoltre nella civiltà e nella cultura italiana l’offerta culturale è un prodotto strettamente legato all’idea della città. La cultura italiana è cultura della città: da una parte il disegno urbano giustifica il valore informativo e simbolico della città e del suo patrimonio culturale, dall’altra i segni culturali fanno capire meglio il disegno urbano. E questa stretta relazione interessa i rapporti tra potere politico e potere religioso, interessa gli orari, i ritmi della giornata, il rapporto tra lavoro e ozio, e così via. Un altro tratto tutto italiano è il legame fortissimo tra patrimonio monumentale e attività artistiche: si pensi ai teatri storici italiani, una messe di teatri storici grandi e piccoli che sono considerati patrimonio culturale comune.

Sarebbe opportuno che il modello italiano esplicitasse queste sue peculiarità. Si tratta di una scommessa importante, sicuramente, in prima battuta, per gli operatori culturali e per i direttori dei musei, ma è una responsabilità molto forte anche per tutti quelli che erogano informazioni su supporto diverso: non si tratta più di riproduzioni, o di surrogati, sostituti, rivali della cultura; al contrario, i nuovi supporti sono integratori fondamentali, senza i quali non si può capire il senso dell'offerta culturale.

Questo può essere un punto da cui partire, mettendo insieme, in stretta connessione, i musei veri, i musei virtuali e tutta quella massa indefinita e fertile dei prodotti che hanno un contenuto informativo e che configurano il prodotto culturale come prodotto complesso: un prodotto che ognuno di noi incrementa, fabbricando, di volta in volta, elementi di arricchimento sul piano della conoscenza.

*Trascrizione dell'intervento al convegno Luminar 3 rivista dall'autore.

Chiara Vallini

CONVEGNO LUMINAR 3. INTERNET E UMANESIMO. WEB_MUSEI | FONDAZIONE
QUERINI STAMPALIA, VENEZIA, 29/30 GENNAIO 2004

L'INDAGINE

Oggetto principale della ricerca sono le politiche di comunicazione che i musei d'impresa del Veneto hanno messo in atto attraverso il web, studiate a partire da un'operazione il più possibile esauriente di mappatura critica delle esperienze esistenti in un'area geografica delimitata (la regione) per giungere alla formulazione di un nuovo modello di qualità.

La nozione di museo d'impresa adottata corrisponde alla definizione data dall'Associazione Museimpresa:

Si definiscono Musei, Architetture ed Archivi d'impresa quelle istituzioni o strutture che siano emanazione di un'attività economica di un'impresa, di un distretto, di una tradizione produttiva con significativi legami con il territorio e che siano espressione esemplare della politica culturale d'impresa (www.museimpresa.com).

L'operazione di mappatura si è rivelata estremamente delicata, poiché il reperimento delle informazioni è stato ostacolato dalle caratteristiche specifiche della realtà esaminata: l'ambito privato, la mancanza di standard condivisi, la giovinezza e asistematicità delle fonti individuate, l'eterogeneità e discrezionalità delle attività, la presenza di numerosi soggetti in fase progettuale o di avvio; tutti fattori che hanno condizionato nega-

tivamente gli obiettivi di completezza dei dati e aumentato il rischio di inesattezze e omissioni nella ricerca.

NOTE METODOLOGICHE

Il campione, individuato incrociando molteplici fonti di natura sia testuale, sia telematica, ammonta complessivamente a ventotto unità: venticinque unità di natura museale (sei collezioni e diciannove musei) e tre unità di natura prettamente aziendale, introdotte in funzione di confronto per le caratteristiche di originalità nella promozione della dimensione culturale dell'impresa e nelle modalità di conversione della cultura aziendale nei processi telematici.

Sono stati invece esclusi quei soggetti affini in cui si sono ritenute prevalenti componenti estranee alla ricerca, come la connotazione artigianale, etnografico-antropologica, archeologico-industriale, di civiltà contadina, gli ecomusei, etc. Sono parimenti escluse le realtà in formazione non ancora attive all'avvio delle ricerche (gennaio 2003), mancando per esse basi oggettive di valutazione.

Le fonti di riferimento per la selezione dei musei aziendali veneti sono state:

Database on-line dell'Associazione Museimpresa; Assolombarda.

Segnalazione di esperti: Monica Amari, Cecilia Gilodi, Linda Kaiser, Massimo Negri.

Istituzioni, associazioni e strutture di coordinamento: I.C.O.M., M.B.A.C., Regione Veneto, Confartigianato, Confindustria, Osservatorio Nazionale ed Internazionale del Patrimonio Culturale Conservato Presso le Imprese, Centro per la Cultura d'Impresa, T.I.C.C.H., A.I.P.A.I., etc.

Elenchi specializzati, repertori informativi, canali di visibilità: Portale E.N.I.T., Museionline, "Il Sole 24 Ore", "Exibart", Sistema Impresa e Cultura-Bondardo Comunicazione, Clubsocialis.

Motori di ricerca generici: Virgilio, Altavista, Google, Lycos.

Bibliografia: Amari Monica, I musei delle aziende, riedizione 2001 (1997); AA. VV., Turismo industriale in Italia, Roma, Touring Club Italiano 2003; atti dei convegni Assolombarda, etc.

Altri precedenti metodologici sono stati individuati presso:

Censimento quantitativo dei musei aziendali europei sul web, Centro per la Cultura d'Impresa (1998).

I.S.T.A.T., Primo censimento delle istituzioni e imprese non-profit (2001) e Ottavo censimento dell'industria e dei servizi (2001).

Emanuela Reale, I musei scientifici in Italia, nell'ambito del Consiglio Nazionale delle Ricerche, Progetto Finalizzato Beni Culturali (2002).

Babette Trevisan , Il museo italiano in internet (1997).

Ludovico Solima, Enza Sansone, I musei ed internet: Un'indagine sperimentale (2000).

Questo è l'elenco dei musei e dei siti censiti:

Collezione "Archimede Seguso", Murano (VE): <http://aseguso.com>

Collezione Conforti, Verona: www.conforti.it

Collezione del Merletto Jesurum, Venezia: www.jesurum.it

Collezione di Merletti, Perle e Murrine – Palazzo Rota, Venezia: <http://www.turismovenetia.it/Venezia/Palazzo-Rota-6307.html>

Collezione Ottiche e Occhiali "Fritz Ratschuler" Luxottica, Agordo (BL): www.luxottica.com

Collezione Storica Venini, Murano (VE): www.venini.com

Fondazione Museo dell'Occhiale, Tai di Pieve di Cadore (BL): www.eyewear.net/asso/museo

Galleria "Guglielmo Tabacchi" – Gruppo Sàfilo, Padova: www.safilo.com

Museo Barovier & Toso: Documenti e Creazioni dell'Arte Vetraria, Murano (VE): www.barovier.com

Museo Civico della Ceramica di Nove, Nove (VI): www.ceramics.it/museo.nove

Museo del Chiodo, Forno di Zoldo (BL) (>Un po' di storia>Il museo del chiodo): <http://www.comune.forno-di-zoldo.bl.it/comune/Informazioni/Museo-del-Chiodo.html>

Museo dell'Automobile "Luigi Bonfanti", Romano d'Ezzelino (VI): <http://www.museobonfanti.veneto.it>

Museo dell'Olio di Oliva – Museum, Cisano di Bardolino (VR): www.museum.it

Museo dello Scarpone e della Calzatura Sportiva, Montebelluna (TV): www.museoscarpone.it

Museo del Merletto di Burano, Burano (VE): <http://museomerletto.visitmuve.it>

Museo del Vetro di Murano, Murano (VE): <http://museovetro.visitmuve.it>

Museo di Economia Aziendale, Portogruaro (VE) (>Istituto>Museo di Economia Aziendale), www.comune.portogruaro.ve.it

Museo Nazionale della Giostra e dello Spettacolo Popolare, Bergantino (RO): www.museodellagiostra.it

Museo "Nicolis" dell'Automobile, della Tecnica e della Meccanica, Villafranca (VR): www.museonicolis.com

Museo Rossimoda della Calzatura d'Autore, Strà (VE): www.villafoscari-ni.it

Museo Telecom – Telecom Italia Future Centre, Venezia: <http://www.telecomitalia.com/tit/it/futurecentre.html>

Poli Museo della Grappa, Bassano del Grappa (VI): www.poligrappa.com

Tipoteca Italiana Fondazione – Museo del Carattere e della Tipografia Antiga, Cornuda (TV): www.tipoteca.it

Museo della Ceramica Cottoveneto, Carbonera (TV): www.cottoveneto.it

Museo del Vino Zonin, Gambellara (VI): www.zonin.it

Archivio Storico Rubelli, Venezia: www.rubelli.it

Fabrica: Benetton's Research Centre on Communication, Catena di Villorba (TV): www.fabrica.it

Glaxo Smith Kline Italia, Verona: www.gsk.it

La campagna di schedatura sistematica² è stata realizzata nei mesi di gennaio-dicembre 2003 (con due eccezioni nel gennaio 2004) per mezzo di una griglia dettagliata ideata per l'occasione e precedentemente sottoposta ad un periodo di prova presso analoghe organizzazioni extra-regionali³.

I dati relativi al comportamento telematico del campione, sia on-line sia off-line, sono stati poi sintetizzati in una tavola sinottica di facile lettura, anch'essa appositamente elaborata per la ricerca.

PROFILO DEL CAMPIONE

I musei aziendali analizzati appartengono per il 76% a singole imprese (diciannove unità, compreso Palazzo Rota che ha in realtà origini pluriaziendali), per il 24% a Pubbliche Amministrazioni (sei unità, cinque di Enti Locali e una di un Istituto scolastico). Il 12% è composto da fondazioni (tre unità, due di origine pubblica, una privata), il 28% afferisce a sistemi economici distrettuali (due fondazioni e cinque musei di Enti Locali). Diciotto organizzazioni possiedono una dichiarazione di missione esplicita.

Rispetto alle divisioni amministrative, Venezia è capofila con undici strutture, seguono Verona (quattro), Treviso (quattro), Vicenza (quattro) e Belluno (tre), Padova e Rovigo sono entrambe rappresentate da un museo (a Rovigo entro il 2004 verrà inaugurato il secondo, da parte delle Distillerie Mantovani). L'andamento 'demografico' è in crescita: la massima natalità si registra nel quinquennio 1995-1999 (sette unità), è già notevole nell'intervallo 2000-2003 (cinque) e si può ipotizzare il superamento dei valori del precedente nel quinquennio 2000-2004; retrocedendo, si registrano cinque nascite nel quinquennio 1990-1994, quattro nel decennio 1980-1989, una nel XIX secolo; tre soggetti rimangono incerti.

AUTONOMIA

La delicata questione dell'autonomia del museo d'impresa si rispecchia nelle criticità relative all'autonomia del suo sito. Poiché diverse esperienze omettono totalmente o penalizzano fortemente la componente muse-

ale, di fronte al rischio di subordinazione a obiettivi e stili di comunicazione propri del polo imprenditoriale, la soluzione praticata dal 32% dei musei è la completa separazione dei due spazi web, pur comportando la rinuncia alla funzione primaria del museo nella promozione dell'immagine aziendale.

CONTENUTI WEB

Lo stile di comunicazione varia sia in relazione al segmento di pubblico e al contesto (per es. portale turistico o di settore, rete civica), sia a seconda della familiarità con lo strumento web e la disponibilità di risorse.

Tendenzialmente i siti esaminati ignorano alcune categorie di informazioni, specialmente di ordine gestionale: tempi e strumenti di programmazione, direzione e curatela scientifica, criteri organizzativi ed espositivi, ambienti espositivi e strutture fisiche, dotazioni tecnologiche, personale, collaborazioni ed apporti professionali esterni; sono molto rari i riferimenti ad atti di nascita, statuti e regolamenti, le indicazioni bibliografiche, i dati sui visitatori reali e virtuali. Sono ridotte anche le informazioni relative al sito in quanto tale: copyright, webmaster, numero di accessi, ultimo aggiornamento, lavori in corso. La registrazione degli accessi virtuali (14% dei casi) non sembra comunque dar luogo all'elaborazione dei dati, né al loro uso come indicatori per valutare il successo delle iniziative e le politiche di prezzo. L'82% del campione pubblica informazioni tecniche (recapiti), il 53% le modalità di accesso (orari di apertura, importo del biglietto, convenzioni e riduzioni), ma molte organizzazioni non dispongono di precise politiche in merito. Nella presentazione delle collezioni si tende a sviluppare la capacità attrattiva, mediante l'uso delle immagini, la comunicazione di aspetti caratterizzanti di lusso/design/innovazione tecnologica/tradizione locale, le curiosità. Il 64% dei musei segnala on-line iniziative espositive, convegni, workshops ed altre manifestazioni, il 70% circa pubblica immagini e notizie inerenti al patrimonio strumentale, agli edifici ospitanti e alla storia dell'Ente. Tuttavia la predilezione per l'aspetto decorativo e l'arricchimento visivo del sito è evidente, poiché varie volte non sussiste alcuna corrispondenza fra le immagini e i testi scritti cui si accompagnano.

Tale orientamento dipende probabilmente dall'abitudine di progettare e gestire il sito all'interno dell'azienda, con le competenze e i tempi disponibili (residuali rispetto ad altre funzioni). Inoltre il sito museale si rivolge

alla clientela più affezionata (come operazione di fidelizzazione), o più frequentemente a un pubblico generico o turistico, piuttosto che a categorie di utenti con interessi specifici, come gli studenti e gli studiosi, gli operatori del settore, i professionisti, i fornitori e i dipendenti aziendali.

ASPETTI FORMALI

Complessivamente si nota una scarsa attenzione verso fattori come l'usabilità del sito o la trovabilità delle informazioni. Il presidio all'utente talvolta è debole: poche mappe del sito (18%), qualche testo in lingua straniera non tradotto, raramente il motore di ricerca interno al sito (18%) e le FAQ (11%). Alcuni siti offrono consigli per l'uso (per lo più per la visualizzazione), applicazioni scaricabili gratuitamente, moduli di contatto e-mail pre-impostati, più raramente affiancamento nella compilazione di questionari. Il 32% stimola il feedback dell'utente invitando a suggerire indirizzi interessanti o esprimendo il gradimento, ma le strategie di customer satisfaction rimangono estranee.

Sul piano dell'innovazione e delle opportunità tecnologiche si incontrano esperienze sofisticate (Telecom, Benetton), ma la maggior parte dei siti di piccole aziende non legate alle TLC non ricorre a soluzioni d'avanguardia, preferendo intervenire sugli aspetti grafici e superficiali del sito.

Sono invece abituali impostazioni come l'opzione linguistica inglese (71%), l'evidenziazione delle news in un'apposta sezione o pagina web, una vetrina o una stringa a scorrimento (68%), l'uso di foto e immagini integrate al testo o montate in un album fotografico/una sequenza video (61%), i links ad altri siti (54%), le informazioni sui trasporti e le cartine predisposte per l'ingrandimento o la stampa (64%). Solo ventinove siti su cento introducono proposte turistiche nel territorio e per lo più i links hanno poco a che fare con l'offerta turistica: sono poco praticati il ricorso a convenzioni con strutture ricettive e di ristorazione, gli accordi con gli uffici turistici delle Amministrazioni locali, le bigliettazioni uniche o integrate, così come la definizione di itinerari territoriali. In generale, molti musei non colgono la possibilità, tipica del web, di condurre scambi con diversi soggetti in condizioni di flessibilità, rapidità ed economicità.

Altrettanto poco note o poco applicate appaiono funzioni come la consultabilità di cataloghi e repertori o la facilità di gestione di servizi come la prenotazione (7%), la rassegna stampa (32%), la visita virtuale (29%), il bookshop on-line (32%). Meno della metà dei soggetti pubblica on-line

l'offerta didattica (36%) o predisporre la consultazione di database delle collezioni, documenti speciali, archivi on-line, indici delle opere e dei periodi rappresentati, raccolte di comunicati stampa (50%). Mailing-list e newsletter figurano presso il 18% delle organizzazioni. Questi dati sembrano confermare un'interpretazione informativa e superficiale del sito e insieme la mancanza di adeguate risorse dedicate, delineando un panorama veneto complessivamente distante dall'uso scientifico dello strumento web.

MODELLO A TENDERE

Più che un modello completo e immediatamente applicabile, l'indagine sull'esistente ha fornito gli elementi per comporre una check-list di caratteristiche che implementano l'efficacia del progetto web del museo d'impresa (qui inteso come organizzazione con un corrispettivo reale). Ad esempio il progetto valido:

- Chiarisce in via preliminare le priorità nella progettazione, in ragione degli obiettivi e delle risorse disponibili, sia tecniche che redazionali.
- Valorizza gli apporti esterni e ove possibile offre spazio alle collaborazioni tecniche, come nel campo del marketing, della comunicazione, del web design; si dimostra aperto all'innovazione tecnologica, aggiornandosi con continuità ma senza eccessi.
- Mantiene sempre aggiornati il calendario delle attività e tutte le comunicazioni. Non opera stravolgimenti né viene oscurato a lungo, ma procede per modifiche discrete e continue, segnalando regolarmente i lavori in corso. Viene facilmente individuato, grazie a un indirizzo conciso e a una buona connessione con i principali motori di ricerca nazionali ed internazionali. Al suo interno i contenuti obbediscono ad un'architettura razionale, che tenga conto dei processi di "funzionamento" dell'utenza e non solo dell'organizzazione (lo spazio grafico deve sempre corrispondere ad uno spazio logico che lo sottende). Si completa nell'offerta di servizi come la prenotazione di visite guidate, la prenotazione e prevendita dei biglietti, i 'buoni' per eventi speciali, un bookshop fornito, aggiornato e facilmente navigabile, data-base, archivi e cataloghi bibliografici consultabili, screensavers scaricabili.
- Predisporre forme di contatto semplici e 'familiari' sia attraverso un generico sportello informativo, sia riportando gli indirizzi e-mail della direzione scientifica e dei responsabili delle varie attività; agevola l'orien-

tamento e le operazioni di chi naviga, ad esempio offrendo la mappa del sito ed un motore di ricerca interno, specialmente se le pagine sono numerose. Prevede almeno l'opzione linguistica più comune (inglese) per i testi principali e le informazioni di servizio, ma allo stesso tempo si prende cura del pubblico nazionale traducendo in italiano tutti i contenuti, anche tecnici (informative sulla privacy, etc).

- Raccoglie ed elabora preziose informazioni sul suo pubblico: numero degli ingressi, durata della permanenza, preferenze nelle pagine visitate, gradimento degli utenti, eventuali reclami o suggerimenti per il miglioramento del sito. Queste informazioni permettono di conoscere le categorie cognitive dell'utenza e di sviluppare forme di comunicazione mirate ed efficaci.

- Sollecita la partecipazione del pubblico utilizzando strumenti interattivi: chat-lines tematiche, forum e liste di discussione, albo degli ospiti, inviti a condividere materiali, informazioni e suggerimenti, campagne di sensibilizzazione attraverso la raccolta-firme.

- Vivacizza la navigazione evidenziando con moderazione le notizie principali, sia mediante la collocazione nell'interfaccia sia attraverso accorgimenti grafici (spazio news, cornici, banner in movimento). Differenziandole opportunamente da quelle d'interesse generale, comunica informazioni interessanti per gli operatori di settore, come le modalità di programmazione delle attività museali, i dati relativi al personale, all'origine e alla storia dell'organizzazione, i criteri di conduzione delle collezioni e di progettazione delle esposizioni.

- Apporta nuove risorse all'organizzazione svolgendo operazioni di fundraising, sfruttando i diritti di riproduzione di testi ed immagini, gestendo servizi a pagamento come le ricerche bibliografiche specialistiche ed il prestito librario per studiosi.

- Diventa un canale preferenziale per coltivare i rapporti con gli stakeholders, fra cui le associazioni di categoria e di volontariato, le istituzioni, le Pubbliche Amministrazioni, i partners, gli sponsors e i patrocinatori, le altre imprese, gli operatori del turismo e della cultura.

NOTE

- 1 Una cifra significativa, se confrontata con i circa 100 musei aziendali segnalati da Museimpresa sul territorio nazionale (secondo l'Ufficio Musei della Regione i musei veneti sono complessivamente circa 300).
- 2 È stato schedato un solo sito per organizzazione, con l'eccezione del Museo di Economia Aziendale che ne ha due ufficiali; per i siti bi/plurilingui è stata eseguita la schedatura di dettaglio per la versione italiana, per le altre una ricognizione sommaria.
- 3 I requisiti del campione utilizzato per il test del prototipo sono: presenza negli elenchi di Assolombarda e Monica Amari, dimensioni elevate, struttura articolata, sito web attivo, collocazione geografica nazionale ma extraregionale.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
progetto grafico di Elisa Bastianello
editing a cura di Sara Agnoletto
Venezia • marzo 2019

www.engramma.org



la rivista di **engramma**
anno **2004**
numeri **30-33**

Raccolta della rivista di engramma del Centro studi classicA | luav, laboratorio di ricerche costituito da studiosi di diversa formazione e da giovani ricercatori, coordinato da Monica Centanni. Al centro delle ricerche della rivista è la tradizione classica nella cultura occidentale: persistenze, riprese, nuove interpretazioni di forme, temi e motivi dell'arte, dell'architettura e della letteratura antica, nell'età medievale, rinascimentale, moderna e contemporanea.