

la rivista di **en**gramma
2001

5-8

La Rivista di Engramma
5-8

La Rivista di
Engramma
Raccolta

numeri 5-8
anno 2001

direttore
monica centanni

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal
www.engramma.it

Raccolta numeri **5-8** anno **2001**

5 gennaio 2001 ISBN 978-88-94840-03-2

6 febbraio/marzo 2001 ISBN 978-88-94840-04-9

7 aprile 2001 ISBN 978-88-94840-05-6

8 maggio 2001 ISBN 978-88-94840-06-3

finito di stampare ottobre 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 978-88-94840-79-7

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 | *5 gennaio 2001*
- 70 | *6 febbraio/marzo 2001*
- 114 | *7 aprile 2001*
- 164 | *8 maggio 2001*

5

gennaio **2001**

LA RIVISTA DI ENGRAMMA I | N. 5

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE
sara agnoletto, maria bergamo, lorenzo bonoldi, giulia bordignon, monica centanni, giacomo dalla pietà,
claudia daniotti, silvia fogolin, marianna gelussi, katia mazzucco, giovanna pasini, alessandra pedersoli,
daniela sacco, valentina sinico, lara squillaro, luca tonin

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

this is a peer-reviewed journal

©2016 Edizioni Engramma
SEDE LEGALE | Associazione culturale Engramma, Castello 6634 30122 Venezia, Italia
REDAZIONE | Centro studi classicA luav, San Polo 2468 30125 Venezia, Italia
Tel. 041 2571461
www.egramma.org

ISBN pdf 978-88-94840-03-2

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.

Bergamo | Bonoldi | Centanni | Dal Co
Lollini | Mazzucco | Pasini | Tagliaferro | Thomson

La Rivista di Engramma

5 | GENNAIO 2001

SOMMARIO

- 1 | Piranesi e la malinconia
FRANCESCO DAL CO
- 25 | La conquista del cielo: guerra e tecnica. Letture di Mnemosyne Atlas, Tavola C | Conquering the Heavens: war and technology. Readings of Mnemosyne Atlas, Panel C
SEMINARIO MNEMOSYNE, COORDINATO DA MONICA CENTANNI E KATIA MAZZUCCO | EDITED BY ELIZABETH THOMSON
- 43 | P&M | Venus (im)pudica.
SEMINARIO DI TRADIZIONE CLASSICA, COORDINATO DA LORENZO BONOLDI
- 44 | P&M | Modella Velata. Pudicitia?
SEMINARIO DI TRADIZIONE CLASSICA, COORDINATO DA LORENZO BONOLDI
- 45 | EUREKA! | 1542 circa: fonti concordi sulla reinvenzione dello specchio di vetro
GIOVANNA PASINI
- 47 | NEWS | Raymond Klibansky, *Le philosophe et la mémoire du siècle. Tolérance, liberté et philosophie. Entretiens avec Georges Leroux*, Montreal, Les Éditions du Boréal 2000
GIORGIO TAGLIAFERRO
- 49 | NEWS | *Mina latine cantat*. Segnalazione di: Mina, Dalla Terra, PDU, distribuzione Sony, ottobre 2000
LORENZO BONOLDI
- 51 | NEWS | Recensione a: Michael Baxandall, *Forme dell'intenzione*, Einaudi 2000
FABRIZIO LOLLINI
- 53 | NEWS | Massimo Carboni, Dopo il gesto lo sguardo, il resto è letteratura
MARIA BERGAMO

Piranesi e la malinconia

Francesco Dal Co

L'opera piranesiana evoca la figura di Giano bifronte. La profondità del tempo, che le rovine annunciano e nello stesso tempo nascondono, la casualità quale immagine di un'idea di ordine rappresentato, appunto, come perdita, sono alcuni dei temi che ricorrono quasi ossessivamente nelle incisioni. Da questa riflessione hanno origine sia l'angoscia, sia l'audacia dell'invenzione come unico modo possibile di agire, sotto il segno però dell'arbitrarietà. Troppo moderna e "morbosa" per essere compresa dai suoi contemporanei, la malinconia di Piranesi ha attratto molti artisti dell'Otto e Novecento, che nelle sue visioni hanno ritrovato la propria "mente nera".

1. L'antica grandezza e il Mondo nuovo
2. La meraviglia e l'angoscia
3. I labirinti delle Carceri
4. L'architetto "custode" di Aiòn
5. Imago urbis
6. Piranesi e Winckelmann
7. "Sporcare per trovare"
8. Piranesi architetto
9. L'allegoria della nave

Nel 1763 Clemente XIII Rezzonico affida a Giovan Battista Piranesi il compito di rinnovare la parte absidale della basilica di San Giovanni in Laterano. Informato di questa decisione, Luigi Vanvitelli scrive al fratello Urbano:

"Invero se faranno fare qualche fabbrica al Piranesi, si vedrà cosa puol produrre la testa di un matto, che non à nessun fondamento. Né ci vuole un pazzo per terminare la tribuna di San Giovanni in Laterano, abenché il Borromini, che ristaurò la chiesa, non fosse uomo molto savio..."

Questo giudizio di Vanvitelli riflette un mutamento di mentalità nei confronti della follia, che proprio nel XVIII secolo conosce la sua istituzionalizzazione. Non più accolta come estrema manifestazione della ragione, la follia appare quale irrimediabile devianza allorché rivela un agire apparentemente privo di fondamenti. Non è però un caso che proprio l'insondabilità dei fondamenti di cui è espressione, le ossessioni che la tormentano,

abbiano assicurato all'opera di Piranesi una fortuna ineguagliata nei secoli successivi. Dall'Ottocento in poi, poeti, scrittori, artisti si sono accostati all'opera piranesiana come all'estrema, inattuale manifestazione del coapartenersi della coscienza critica e dell'esperienza tragica e, viceversa, di un altrettanto attuale modo di percepire il mondo malinconicamente.

Se Coleridge e De Quincey consideravano le visioni piranesiane prove dell'identità di sogno e creazione (la "prerogativa più specifica della malinconia", secondo Walter Benjamin), da Victor Hugo a Baudelaire, da Walpole a Huxley, a Marguerite Yourcenar, passando per le originali interpretazioni delle *Carceri* di Sergej Ejzenstein e dell'archeologia piranesiana di Hans Magnus Enzensberger, un'altra figura viene evocata per spiegare l'origine delle rappresentazioni piranesiane ed è quella della sua "mente nera". Anche quest'espressione rimanda al tema della mestizia, alla "voluttà nera" di cui parlava Petrarca, al dono più prezioso e pericoloso, perché prossimo alla demenza, che Saturno può concedere ai "viri letterati", come sostenne Ficino.

Ciò che Vanvitelli, pertanto, non poteva comprendere, e non solo per ragioni riconducibili alla rivalità professionale, è la malinconia che anima l'opera dell'architetto veneziano, che del carattere proteiforme di questa parola interpreta insieme i tratti moderni, morbosi, e quelli saturnini, descritti dalla tradizione umanistica. Ciò rende impossibile il tentativo, in vari modi compiuto dalla copiosa letteratura che ha onorato l'opera piranesiana, di individuare su quale versante del tempo storico la si debba collocare. Ovvero, semplificando sino al limite del lecito una vasta gamma di interpretazioni storiografiche, se l'opera di Piranesi coincida con la definitiva dissoluzione del valore e dei significati del classico, dell'idea stessa di ordine di cui la tradizione postvitruviana ritiene l'architetto custode, oppure con un inizio, con la definizione di un nuovo canone estetico.

Come consiglia la sua natura melanconica, è invece opportuno invocare per l'opera di Piranesi l'allegoria del Giano bifronte. Da un lato, essa porta alle estreme conseguenze la dissoluzione della concezione classica, secondo la quale la stabilità delle norme consente all'architettura di rinnovarsi continuamente come verità e, dall'altro, trasforma l'architettura in una pratica che null'altro può provare se non l'incompatibilità tra il soggetto, che dispone di un linguaggio atto a nominare le cose, e l'oggetto, ovvero le cose che non rispondono più a quelle denominazioni.

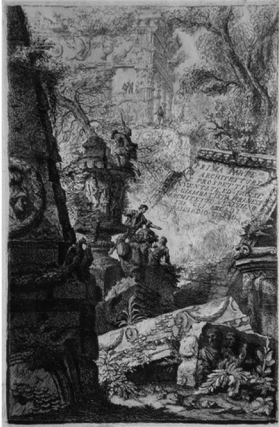
I. L'antica grandezza e il Mondo nuovo

La messa in scena della malinconia piranesiana avviene in luoghi segnati dalla malinconia. A Venezia, Piranesi apprende i primi rudimenti della sua arte dallo zio, Matteo Lucchesi, che presta servizio presso il Magistrato alle Acque. Con Giovanni Scalfarotto, superiore del Lucchesi e progettista di quella irrisolta contaminazione di modelli romani e bizantini che è la chiesa di San Simeon Piccolo sul Canal Grande, il giovane Piranesi continua il suo apprendistato.

Approda quindi nella bottega dell'incisore Carlo Zucchi, dove viene divulgato, con intenti eminentemente commerciali, ciò che Guardi e Canaletto vanno sperimentando nelle loro vedute di Venezia, non più "classica città dell'avventura", bensì palcoscenico disponibile ad accogliere le nostalgie che affliggono la cultura europea del Settecento.

Nell'affresco *Il mondo nuovo*, che Giandomenico Tiepolo dipinge per la sua villa di Zianigonel 1791, svanisce una Venezia postuma. Sei anni dopo verrà deposto l'ultimo doge, e nel *Mondo nuovo* è affidato a dei ciarlatani il compito di illustrare a un pubblico di spettatori indolenti un futuro precluso a chi ha disertato il mondo antico. Piranesi muore diciannove anni prima dell'arrivo delle truppe napoleoniche a Venezia; ma l'intera sua opera esprime un ultimo, tragico, folle tentativo di reagire alla decadenza dell'oblio, che egli sperimenta nella giovinezza e che si compie, in termini politici, nel 1797. Nella bottega dello Zucchi apprende le tecniche dell'incisione e, insieme, l'arte del commercio; impara la prospettiva e conosce le innovazioni che Ferdinando Bibiena divulga con *Architettura civile* (1711 e 1731-32).

Negli ambienti che il giovane Piranesi frequenta sono all'opera anche fermenti destinati a lasciare una traccia profonda sulla sua formazione. Tra questi la lezione rigorista di Carlo Lodoli, il più originale tra i teorici dell'architettura della prima metà del Settecento. Lodoli non è solo colui che ritiene la funzione l'unico fondamento affidabile di ogni pratica progettuale, l'architettura un'arte avversa alla mimesi, ma è anche il fautore della pubblicazione a Venezia (1728) dell'*Autobiografia* di Giambattista Vico. Numerose ragioni inducono a sottolineare la consonanza tra il pensiero di Vico e quello di Piranesi, così come esso si viene dispiegando una volta consumatosi il suo distacco da Venezia (1740). Non solo la genealogia vichiana, tesa a mettere in discussione il principio secondo il quale è l'uomo la misura della creazione, ma anche lo scavo in un mondo tenebroso e infranto, il culto per le rovine come *disiecta membra*, il recupero che il filosofo



napoletano compie delle “ombre della notte, dei tumulti del corpo, degli spasmi della passione ... del dizionario mentale della storia”, si rivelano analoghi ai meccanismi che animano la potenza metaforica che Piranesi saprà dispiegare nel conquistare “la possibilità di fare di una natura estranea un mondo suo” e di “vivere”, ricorrendo qui alle parole utilizzate da Hans Blumenberg per Vico, “vivere con ciò che non abbiamo fatto e non potevamo fare [che] è l’arte nostra e ben presto l’arte”.

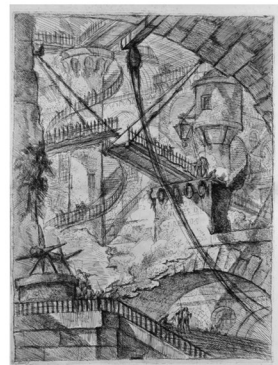
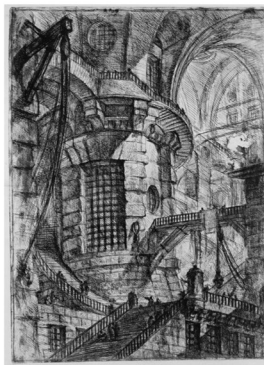
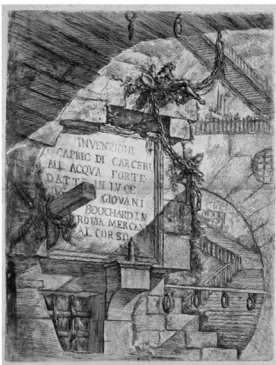
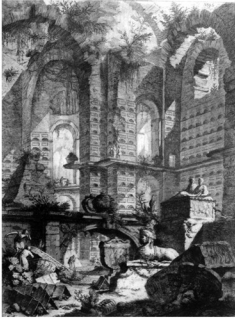
Vivere di e con questa impossibilità: è questo il senso della produzione artistica e della ricerca teorica che Piranesi sviluppa una volta trasferitosi a Roma, dove giunge per la prima volta nel 1740, al seguito di Marco Foscarini, ambasciatore veneziano presso Benedetto XIV.

2. La Meraviglia e l’Angoscia

Nell’ambiente romano di palazzo Corsini, *Il Principe* di Machiavelli è un riferimento imprescindibile: virtù, fortuna, necessità, le “parole che riecheggiano con suono di bronzo” negli scritti di Machiavelli, risuonano nelle discussioni che si svolgono nel palazzo e informano la convinzione che “antico” non significa “d’altri tempi” bensì “di sempre” (Meinecke). Sono quindi facilmente spiegabili le ragioni per le quali, quando nel 1743 appare la prima raccolta di incisioni di Piranesi, ovvero *Prima Parte di Architetture, e Prospettive*, la dedica all’impresario romano Nicola Giobbe contiene un riferimento a *Il Principe*, e contrappone all’allegoria della decadenza, che compare nel frontespizio, l’evocazione della meraviglia che suscita l’antico, con accenti simili a quelli utilizzati nei *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*.

Meraviglia: come riprodurre e rappresentare, a partire dalle immagini in fronte dell’antico che il tempo trasmette, dai relitti che la storia accumula casualmente, lo stupore e la meraviglia che esse sono in grado di produrre? Il mondo visibile ha le sue radici nella lontananza dell’antico: questa distanza è colmabile? E come?

Le incisioni che compongono la *Prima Parte di Architetture, e Prospettive* registrano l’effetto di stupore e meraviglia che l’antico produce e che Piranesi si sforza di rappresentare con virile brevità e con quell’audacia nella ricerca degli effetti, consentitagli dalla conoscenza degli esperimenti compiuti in campo teatrale dai Bibiena e da Juvarra. Denunciano, però, anche il suo sconcerto di fronte alla difficoltà di rendere visibile l’insondabile profondità del tempo, che le apparenze colte dalle incisioni annunciano e nascondono.



Queste prime tavole anticipano le problematiche che Piranesi affronterà nelle opere successive e, in particolare, il nodo del rapporto tra il limitato, che la precisione documentaria e archeologica impone di rispettare, e l'illimitato, che di questo tipo di conoscenza è il correlato.

Significativo è che nella *Prima Parte di Architetture, e Prospettive* compaiano insieme tavole quali *Sala all'uso degli antichi Romani con Colonne Camera sepolcrale inventata*, che denunciano, la prima una sorta di apprensione panica nell'attribuire allo spazio un'immagine conclusa, l'altra un'evidente angoscia nel cogliere il conflitto che il tempo e la natura, ora alleati, instaurano con l'evocazione dell'antico.

Vittime di tale conflitto, in questo secondo caso, sono le figure umane, chiaramente individuate nella Sala all'uso degli antichi Romani, larve casualmente confuse tra resti ed escrescenze naturali nella Camera sepolcrale.

In modo analogo, le figure umane compaiono nei *Grotteschi*, fantasie che Piranesi compone dopo essere ritornato a Venezia, probabilmente nel 1744, veri e propri grovigli di simboli svuotati, accostabili ai *Capricci* di Juvarræ Marco Ricci, ma, soprattutto di Giovan Battista Tiepolo, generosamente rappresentato nella collezione conservata a palazzo Corsini.

Variamente interpretati, come espressioni, ad esempio, degli interessi esoterici di Piranesi, oppure quali prove a sostegno dell'aspirazione ad accedere all'Arcadia (di cui Piranesi fa parte con lo pseudonimo di Salcindio Tiseio), i Grotteschi descrivono un processo di brulicante decomposizione che coinvolge memorie, figure, persone, natura, senza più nulla concedere alla vena nostalgica che serpeggia nelle tavole della *Prima Parte di Architetture, e Prospettive*.

3. I labirinti delle Carceri

Il panico e l'angoscia che abbiamo colto nella *Prima Parte di Architetture, e Prospettive* si fondono nelle Carceri. Nelle versioni divulgate nel 1760 assumono evidenza palpabile.

Lo spazio assume la forma definitiva di un labirinto, privo di uscita e di soluzione, simile a un inviolabile enigma. L'interno e l'esterno si coappartengono; nella loro continuità, il movimento si svolge come un eterno ritornare a un inizio, che tale non è. Uly Vogt-Göknil ha dimostrato come l'affollarsi di figure, il loro infinito moltiplicarsi, in queste tavole non abbiano ragioni

e presuppongano l'uso di continue distorsioni e inganni prospettici (solo echi lontani si avvertono nelle opere letterarie che a esse si sono ispirate, come Mario Praz ci conferma parlando del *Castello di Otranto* di Walpole).

L'angoscia del tempo invade e modella lo spazio. Piranesi domina perfettamente questo scambio simbiotico e lo trasforma in una vastissima allegoria che mira a generare un effetto di vertigine "provocata non dalla mancanza di misure (perché mai Piranesi fu più geometra)", ha scritto Marguerite Yourcenar, "ma dalla molteplicità di calcoli che si fanno esatti e che conducono a proporzioni che si fanno sbagliate". In tal modo le *Carceri* mirano a trasmettere un senso di malessere, destinato a evolvere sino all'incubo, dato che questo mondo è "privo di centro ed è nello stesso tempo perpetuamente espandibile". Le *Carceri* sono il prodotto e l'arena dell'invenzione e dell'audacia. L'invenzione rende parlante il sapere di letterato e archeologo di cui Piranesi intende dar dimostrazione, mentre l'audacia gli consente di rappresentare un mondo dove la decisione è abolita, in cui le figure dei torturati si accoppiano alle evocazioni di antichi eroi, dove nella folla si confondono giudici e condannati, e profili di macchine gigantesche oscurano o velano le prospettive di gloriosi monumenti. Lo spazio e il tempo che le *Carceri* evocano sono "modi in cui il diverso e il contraddicentesi vengono alla luce, forme della contraddizione, ossia dell'assurdo" (Rensi). Eppure, questo assurdo è il riflesso di un'idea di ordine, come la Yourcenar ha compreso: l'ordine è rappresentato come perdita e proprio per questa ragione è ancor più evidente e presente. Ciò spiega il carattere intimamente trasgressivo delle *Carceri* e, di conseguenza, le difficoltà di offrirne interpretazioni aderenti alle visioni politiche del tempo.

Nelle *Carceri* Piranesi non sceglie; non si schiera dalla parte dei torturati né da quella dei torturatori; non è a favore di quanti infrangono la legge né di coloro che l'applicano: il passato presuppone la decadenza, la porta in sé; l'antico non è che anticipazione di una fine. Da ciò l'ineluttabilità dell'arbitrio e, quindi, l'audacia dell'invenzione, che in quanto tale non può tradursi in una scelta, né è sinonimo di un modo per prendere partito.

L'audacia delle *Carceri* si compie nel mostrare che nessuna salvezza è consentita in un mondo dove tutto si mescola in modo imprevedibilmente casuale, dato che anche la storia, così come Piranesi la rappresenta, "non è che vita ed esplicitazione d'una realtà irrazionale e non può essere e non è che una serie di casi, ossia di assurdi" (Rensi).

Il fare non implica la scelta, ma solo la decisione del fare, che obbliga a una irrisolvibile doppiezza, tema, questo, intorno al quale Piranesi costruisce il suo capolavoro teorico, il *Parere su l'Architettura* del 1765. La doppiezza è però l'abito mentale del libertino; nel caso di Piranesi il suo contrassegno è l'invenzione, così come per de Sade lo è l'immaginazione.

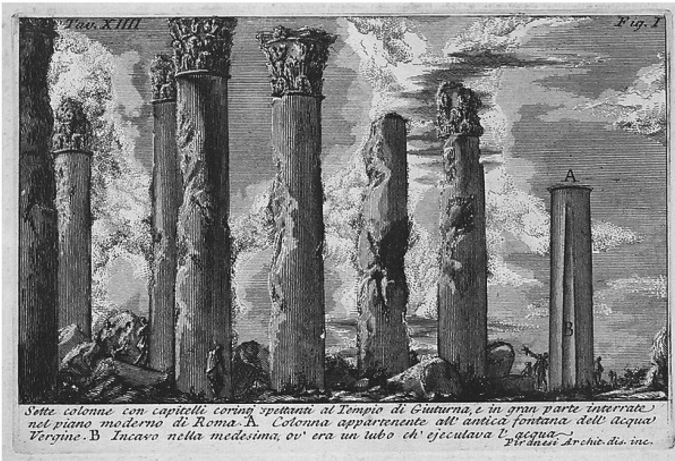
Impossibile non cogliere come il materiale trasfigurato nell'allegoria della casualità offerta dalle *Carceri* derivi da quello eterogeneamente accumulato da Piranesi nel frattempo, di cui le *Varie vedute di Roma Antica e Moderna* (1741-48) offrono un primo esempio. John Wilton-Ely, tra gli altri, ha dimostrato come queste tavole siano di diverse provenienze, tanto che alcune di esse vennero utilizzate per illustrare guide turistiche stampate prima della metà degli anni sessanta del Settecento.

Ma le *Varie vedute* non hanno nulla di ingenuo; in ogni tavola l'invenzione prevale sulla mimesi, l'interpretazione prospettica si ingegna di forzare le piccole dimensioni dei fogli in cui le rappresentazioni risultano compresse. Inoltre le rappresentazioni dei monumenti antichi ridotti a frammenti sono tanto oscure quanto precise, invece, sono le incisioni dei grandi palazzi della Roma moderna, al punto che la luminosità funge qui da misura di uno iato storico.

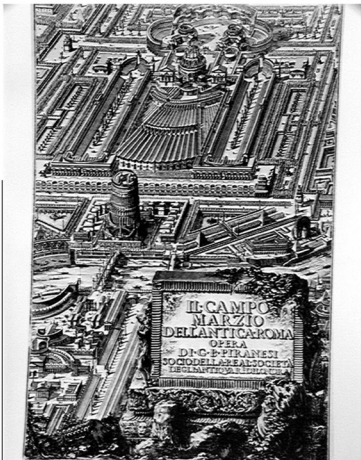
In realtà, questi documenti si riferiscono solo apparentemente a età lontane, al passato dell'antico e al presente del moderno, poiché a ben vedere condividono un tempo dato come unico e configurano, ancora una volta, una rappresentazione metaforica del terribile **potere di Crono..** Piranesi, infatti, rappresenta questi luoghi abitati da una vita che si ripete, individuata dalle figure umane che si aggirano sperdute e piegate tra queste quinte, ma non inermi.

Non meno della natura, la vita, il corpo stesso verrebbe da dire pensando alle *Carceri*, ha fundamentalmente la funzione di corrompere. La vita, metafora del tempo, è corruzione, consumo, oblio, agente rovinoso, ed è questo il tema che si rincorre nelle tavole delle *Vedute di Roma* (1740 c. 1760) e delle *Antichità Romane* (1756).

La malinconia piranesiana affiora prepotentemente proprio dalle 250 tavole delle *Antichità*, raccolte in quattro volumi accuratamente organizzati e destinati a dimostrare la solidità delle conoscenze antiquarie del loro autore. Non a caso, un anno dopo la presentazione delle *Antichità*, Piranesi diviene Honorary Fellow della Society of Antiquaries di Londra.



Sotto colonne con capitelli corinzi spollati al Tempio di Giuturna, e in una parte interrate nel piano mediano di Roma. A. Colonna appartenente all'antica fontana dell'acqua Vergine. B. Incavo nella medesima, ov' era un tubo ch' egecutava l'acqua.
Piranesi Arch. del. inc.



**IL CAMPO
MARZIO
DELL'ANTICA ROMA**
OPERA
DI G. PIRANESI
SOCIETÀ DELL'ARTE E SOCIETÀ
DELL'INDUSTRIA

Inizialmente il sostegno finanziario per la pubblicazione delle *Antichità* viene assicurato da James Culfield, lord di Charlemont, al quale Piranesi dedica la raccolta. Ma, quando il volume è già stato presentato, gli appoggi finanziari promessi vengono negati e Charlemont ignora le lettere con le quali Piranesi gli ricorda gli impegni assunti. Le decisioni prese da Piranesi in quest'occasione meritano un'attenzione particolare.

4. L'architetto "custode" di Aión

Nel 1757, Piranesi pubblica le Lettere di Giustificazioni scritte a Milord Charlemont. È il suo primo pamphlet polemico, approntato per denunciare il suo infido protettore; sua intenzione è di diffonderlo tra amici, conoscenti, esponenti del mondo degli eruditi.

Nel colophon, compare un'incisione che rappresenta gli strumenti dell'architetto, disposti a formare un quadrato, all'interno del quale è scritto il nome dei destinatari dell'opera. Gli strumenti sono alternativamente sovrapposti a e sormontati dal cerchio perfetto formato da un serpente.

John Wilton-Ely ha spiegato il significato di questa incisione sostenendo che la figura del serpente, simbolo dell'eternità, ha lo scopo di confermare l'altrettanto perenne valore dell'arte. Conseguentemente, l'incisione avrebbe un intento ulteriormente denigratorio nei confronti di Charlemont e confermerebbe la convizione piranesiana secondo la quale la gloria del mecenate non è che riflesso di quella dell'artista.

Oltre questa condivisibile interpretazione è possibile formularne una seconda. Stando alla tradizione e non solo a quella alchemica, il serpente che si morde la coda, Uroboros, è simbolo dell'eterno ritorno (Aión)e, al contempo, del perenne rinnovamento, usualmente identificato con la regolarità con cui i rettili mutano la pelle. Anche nell'incisione piranesiana, come accade nella successione delle tavole delle *Antichità*, questi due significati si sovrappongono sino a mescolarsi.

Il serpente evoca Aión, "il fanciullo, Dioniso, un nome per designare lo stato originario" (Colli), e il ruolo che spetta all'arte di ricordarne l'unicità e l'Arché; gli strumenti del disegno, i saperi che rendono trasmissibile questa memoria. Si può quindi supporre che se il serpente è figura del tempo come Aión, gli strumenti del disegno, a essa sovrapposti, rappresentino il fare che, rendendone visibili le manifestazioni, ne ricorda (e custodisce) l'essenza.

Se nelle *Carceri* il tempo e lo spazio si sovrappongono come la coda e la bocca del serpente, nelle *Antichità* la catalogazione archeologica allude a un inattingibile Aión, allineando una accanto all'altra e disponendole sulle tacche di un lungo strumento di misurazione, le tracce che consentono di vederne la corruzione e, al contempo, di percepire come sia proprio questo corrompimento che ne conserva l'origine.

Risultati inutili gli appelli a lord Charlemont, Piranesi elimina la dedica originale e la sostituisce con la breve iscrizione: *Aiwo suo posteris et utilitati publicae*. Le *Antichità* rivelano dunque la loro finalità, che è possibile illustrare con le parole di Thomas Browne (artefice di uno dei primi tentativi di dare uno statuto scientifico all'interesse erudito per l'antico), che nel 1686 scrive: "È il momento di guardare indietro, di contemplare i tempi passati e i nostri Avi. I grandi esempi si assotigliano, bisogna cercarli nel mondo scomparso... Siamo molto impegnati a trovare una nostra stabilità tra presente e passato, e l'intero teatro delle cose è appena sufficiente a istruirci".

Il catalogo delle *Antichità* ha dunque come scopo l'"utilità pubblica", ovvero scuotere l'oblio, riconfermare il potere di ammonire che l'antico possiede, soprattutto, conservare. Congruente con questa finalità è la struttura dell'opera in crescendo: il primo volume offre la ricostruzione per frammenti dell'identità urbana dell'antica Roma, il secondo e il terzo la riproduzione delle tombe e dei monumenti sepolcrali, il quarto un vero e proprio inventario eroico delle principali opere pubbliche.

Il lavoro compiuto da Piranesi è il risultato della sintesi di diversi approcci all'antico. Egli non si limita solo a cogliere con precisione le forme dei monumenti che rappresenta, sino a renderli ermetici per un eccesso di chiarezza, ma ne espone l'intima struttura avvalendosi di piante e sezioni, ne "descrive" i siti, si avvale di "continui riferimenti alle fonti e al rapporto con la topografia della città moderna", con il fine di porre le premesse di una "ricostruzione completa della Roma antica".

Questo progetto, peraltro, è in sintonia con quanto si va sperimentando a Roma, proprio a partire dal 1740. La *Nuova Pianta di Roma* disegnata da Giovanni Battista Nolli (1748), è un documento inequivocabile della volontà condivisa dalla cultura romana alla metà del Settecento di ripensare e riprogettare il ruolo della città eterna, oltre che espressione della politica cautamente aperta al riformismo di Clemente XII e di Benedetto XIV. sostanzialmente diversa per significato e caratteri è l'opera con cui Piranesi

implicitamente risponde, ovvero *Il Campo Marzio dell'Antica Roma* (1762), risultato di un lavoro protrattosi per più di sette anni.

5. Imago urbis

Se la Pianta del Nolli è un “vero e proprio strumento di analisi urbana”, dove “il potere evocativo della città antica [è] una sovrastruttura culturale totalmente assimilata” (Bevilacqua), *Il Campo Marzio* è invece la più complessa costruzione metaforica tra quelle realizzate da Piranesi. La metafora prende avvio dalla configurazione, “secondo un metodo di associazione arbitrario, il cui principio di aggregazione esclude ogni organicità” (Tafari), dell’area compresa tra il Tevere, il Campidoglio, il Quirinale e il Pincio, dove le nuove istituzioni della Roma moderna si erano venute localizzando. Questa Roma moderna viene così sottoposta al confronto con l’antico, che Piranesi intende dimostrare fondante la decadenza contemporanea.

Egli identifica l’antico come un infranto non ricomponibile. Il passato, chiariscono le *Antichità* e ora *Il Campo Marzio* conferma, non offre alcun insegnamento e non trasmette messaggio alcuno, se la “curiosità” non lo interroga e “l’invenzione” non lo interpreta. Le figure che Piranesi colleziona, infatti, non sono immagini che imitano una realtà ideale, bensì semplici apparenze, create per produrre “un’esibizione indiretta, simbolica, di qualcosa di cui si avverte la presenza intorno a sé, al disopra di sé, qualcosa di cui non si può più garantire una diretta personificazione” (Wunenburger). Ciò coinvolge tutti i monumenti che si affollano nelle tavole piranesiane intorno ai capisaldi rappresentati dal corso del Tevere, dall’anfiteatro Flavio, dal Pantheon e dalle Terme, dove le figure si aggregano in maniera paratattica.

Il Campo Marzio è un vero e proprio collage di frammenti: dissolve l’ossessione seicentesca per la *concatenatio*, ritenuta da Maravall all’origine dell’immobilismo che regge la riduzione barocca del mondo a grande teatro, e conclude il processo di identificazione, avviato peraltro in pieno Quattrocento, di *dissolutum compositum*. Infine, *Il Campo Marzio* non rivela alcuna preoccupazione tassonomica e non è paragonabile a un kircheriano “teatro della memoria”, dove l’inatteso si ordina, in analogia a quanto avviene nel campo degli studi archeologici.

Il Pantheon e gli altri monumenti che compaiono nel Campo Marzio non sono centri o capisaldi di uno strutturato ordine urbano e neppure definite tipologie. Ciascuna costruzione è presentata come eccezione e la geometria

che governa le aggregazioni delle forme non genera alcuna concatenazione ma soltanto un susseguirsi di addizioni.

Si riproduce così un meccanismo che Piranesi aveva già sperimentato nell'incidere la Pianta di Ampio Magnifico Collegio, che compare nell'edizione del 1750 delle *Opere Varie di Architettura*. Manfredi Tafuri sostiene: "L'ampio magnifico Collegio' è una struttura teoricamente ampliabile all'infinito. L'indipendenza delle parti e il loro montaggio non seguono altra legge che quella della pura *continuità*. Il Collegio, dunque, costituisce una sorta di gigantesco punto interrogativo sul significato del comporre architettonico: la 'chiarezza' della scelta planimetrica è erosa sottilmente dal processo con cui le varie parti entrano in colloquio fra di loro; il singolo spazio mina segretamente le leggi cui finge di assoggettarsi".

6. Piranesi e Winckelmann

Nel 1755 Johann Joachim Winckelmann, sovvenzionato dal re di Prussia, giunge in Italia. Di lì a poco egli entra al servizio, come bibliotecario, del cardinale Alessandro Albani, nipote di Clemente XI. Villa Albani è, al contempo, un Parnaso (tale è il tema del più importante affresco presente nella villa, opera di Anton Raphael Mengs) e un museo.

“Quando la Villa Albani tentava di mettersi in concorrenza con la Villa Adriana – ha osservato Bredekamp – per Winckelmann era come un test per verificare se il presente possedesse la capacità di raggiungere nuovamente il livello dei greci – sia nell'arte sia nella costituzione politica”.

La Grecia, idealizzata patria della libertà per Winckelmann, modello di semplicità e grandezza, è il mito da cui traggono giustificazione le aspirazioni sovranazionali dell'Illuminismo. Inoltre, secondo la concezione evolutiva di Winckelmann, l'arte, sviluppandosi dal necessario al superfluo, è un'articolata ed esaustiva dimostrazione della possibilità di comporre ogni conflitto e del primato della ragione. Pertanto egli studia l'arte greca come fonte di una necessaria e ammonitrice nostalgia.

Probabilmente, non vi è pagina che evidenzi con più chiarezza la distanza che separa la malinconia piranesiana dalla voluttà nostalgica con cui Winckelmann scava nell'antico, ritenendo il passato lo scrigno della verità, di quella che conclude *Geschichte der Kunst des Alterthums*, del 1764.

“Come la donna amata che dalla riva del mare segue con gli occhi colmi di pianto l'amato che si allontana, senza speranza di rivederlo...anche a me...”

resta solo l'ombra dell'oggetto dei miei desideri...Rispetto agli antichi, noi siamo come eredi insoddisfatti; ma noi rivoltiamo ogni pietra, e attraverso le deduzioni di molti singoli giungiamo almeno a una ipotetica certezza...”.

L'idealizzazione della Grecia comporta necessariamente un giudizio negativo sulla civiltà artistica romana, ritenuta essenzialmente imitativa. Winkelmann apprezza le virtù dei primi tempi repubblicani e, in particolare, la “semplicità dei costumi” di quella “Repubblica di guerrieri”. Ma proprio perché lo “Stato era sempre in guerra, scarse dovettero essere le occasioni di coltivare l'arte”; per questa ragione, sostiene, “io mi sento autorizzato a ritenere frutto di immaginazione l'idea di uno stile romano. [...] Gli artisti romani del tempo della Repubblica imitarono nelle loro opere l'arte etrusca”, afferma e “gli artisti etruschi ebbero a Roma il ruolo che fu più tardi degli artisti greci”.

Con *Della magnificenza ed architettura de' Romani*, del 1761, una delle sue opere più impegnative dal punto di vista teorico, Piranesi completa quanto annunciato dalle *Antichità*, e affronta in realtà un serrato confronto polemico. Per l'autore della *Magnificenza*, l'architettura romana dell'età repubblicana è il culmine di una tradizione fondata. Prendendo le mosse da Tito Livio, egli stabilisce una stretta correlazione tra l'idea di “magnificenza” e il primato dell’“utilità” che esclude lodoliamamente il lusso e rinnova il valore discriminante della semplicità coltivata dagli etruschi.

L'obiettivo di fondo dell'opera è confermare “come voleva l'insegnamento di Vico e dei primi etruscologi, che l'architettura romana altro non sarebbe stata che lo specchio della legge romana” (Rykwert). A esso correlato è il tentativo di dimostrare analiticamente il ruolo subordinato della decorazione all'*utilitas*, poiché il “capriccio” non si addice all'architettura. Operare rettamente significa adattarsi alla “natura e al fine”, ma soprattutto, opporre la “parsimonia” al “lusso”, poiché, afferma Piranesi, ribadendo con stupefacente chiarezza una netta opposizione tra “dignità” e “decorazione”, “negli edifici... la stessa gravità e dignità serve loro da ornato”.

7. “Sporcare per trovare”

Della magnificenza anticipa quanto Piranesi sistema organicamente nella sua opera teorica più importante, il *Parere sull'architettura* del 1765. Dopo la prima edizione, egli aggiunge alcune tavole. Nell'ultima, una stupefacente fantasia architettonica risultato di una sovrapposizione di figure diverse e di piani schiacciati, solo il coronamento non risulta sporcato da alcuna



presenza decorativa; su di esso appare l'iscrizione, tratta da Sallustio, "Novitatem meam contemnunt, ego illorum ignaviam".

Questa iscrizione, che dà la misura dell'orgoglio messo in campo nella costruzione del *Parere*, va accostata a un'incisione che Piranesi trae da un disegno del Guercino nel 1764: lo sguardo di un vecchio dolente e stanco si perde nella visione dell'antico e il senso di lutto che pervade la tavola è reso palpabile dall'allusione autobiografica che la testa tagliata di Giovanni Battista nella parte bassa dell'incisione esplicita. Al centro dell'allegoria è raffigurata, in prospettiva, una tavolozza; tra i colori si legge la frase: "col sporcar si trova".

Questa rappresentazione dà la misura della distanza che separa Piranesi da Winckelmann e dalle concezioni dell'antico con le quali il *Parere* polemizza. Inoltre, introduce a uno dei temi centrali che nel loro colloquiare Didascalò e Protopiro, i protagonisti di questo dialogo, affrontano.

Si osservi anche la *Parte di ampio e magnifico Porto* dalle Opere Varie (1750), oppure la *Veduta della Dogana di Terra a Piazza di Pietra* nelle *Vedute di Roma*: nel primo caso, un denso fumo oscura parte della gran *Piazza per Commercio*, nel secondo un cielo tormentato dalle nuvole getta ombre minacciose sulle antiche colonne. L'invenzione comporta un impiego costante dell'impurità. Lo sporco che il tempo deposita sulle cose non è che il risultato evidente dell'azione corrosiva che esso esercita; nel rappresentarlo, per coglierne l'essenza, l'invenzione deve abolirne ogni valenza naturalistica, deve "sporcare per trovare", avventurarsi, come Didascalò sostiene, tra "ornamenti tutti stranieri". Ma l'impurità non è solo il prodotto del tempo; infetta è l'architettura, la sua lingua, sin dai suoi fondamenti e così essa a noi ritorna, poiché nella "magnificenza" quella corruzione si riproduce e propaga: "Un rigorista rimproverava i Romani di aver corrotta l'architettura de' Greci, ed egli [Piranesi] dovette fargli vedere, che i Romani tutt'al contrario, non potendo sanare le piaghe di un'architettura infetta nella radice, poiché l'avevano abbracciata, avevan tentato di mitigarle", afferma Didascalò.

Non vi è conclusione nel *Parere*; l'andamento del dialogo presuppone che i due contendenti rimangano fedeli ai propri assunti e nulla concedano alle argomentazioni dell'altro. Le domande e le risposte entrano in un equilibrio tautologico. L'indifferenza di Didascalò è il riflesso di quella di Protopiro: è il prodotto e l'immagine dell'infondatezza del tema discusso. Il senso stesso del fare architettonico risulta così sinonimo della più radicale

arbitrarietà, simile a quella all'origine di un gioco retorico, palestra per eccellenza dell'intelligenza del libertino, custode dell'idea di tradizione quale sinonimo di invenzione-scoperta-interpretazione.

8. Piranesi architetto

Alla morte di Benedetto XIV Lambertini, nel 1758, viene eletto papa Carlo Rezzonico. Clemente XIII e i suoi nipoti divengono i principali committenti di Piranesi, quelli che gli consentono di cimentarsi nel campo dell'architettura, affidandogli i progetti per la riforma di San Giovanni in Laterano e per la chiesa di Santa Maria del Priorato sull'Aventino, e la sistemazione di appartamenti a Castel Gandolfo, al Quirinale, in Campidoglio.

Nel 1743, Clemente XIII commissiona a Piranesi il nuovo altar maggiore in San Giovanni Laterano. Ventitré magnifici disegni conservati all'Avery Library della Columbia University consentono di analizzare l'evoluzione di questo progetto. Piranesi ne elabora diverse versioni. La più impegnativa è quella che John Wilton-Ely individua come la terza.

Se inizialmente Piranesi si confronta con prudenza con l'opera borrominiana e sembra puntare sulla continuità e la mimesi, con il terzo progetto decide di invadere lo spazio del transetto e inventa una struttura notevolmente articolata e impegnativa, costituita da un binato di colonne su balastrini disposto intorno al recinto dell'altare; le colonne individuano, a loro volta, un ampio deambulatorio esterno. Inoltre, lo spazio absidale così riconfigurato viene separato dai preesistenti prospetti della navata, il cui ritmo, pertanto, risulta spezzato per privilegiare la vista della porzione absidale.

Sulla parete ricurva dell'abside, Piranesi immagina di diffondere una luce diretta e decisamente direzionata, proveniente da una bocca superiore nascosta. Si tratta di una luce ben diversa da quella omogenea che illumina gli astratti elementi compositivi borrominiani nella navata. Tutto ciò finisce per configurare una *machina* architettonica che afferma la propria estraneità rispetto al contesto spaziale che l'accoglie. Questa *machina* si esibisce come un'invenzione; in quanto tale si presenta tramite l'eterodossia dei dettagli, come si può intuire osservando i capitelli raddoppiati che sormontano le colonne.

La luce che scende dall'alto lungo le pareti dell'abside tende ad annullare l'evidenza del ricco e diffuso apparato decorativo. Le decorazioni, infatti, divengono più percepibili mano a mano che la luce, scendendo, si affievo-

lisce e nella parte superiore risultano cancellate, sopraffatte da un'illuminazione quasi radente. In tal modo, viene messo in scena un paradosso, ovvero un confronto tra situazioni sovrabbondanti: l'eccesso di luminosità vanifica l'eccesso decorativo, l'esagerata ornamentazione svanisce progressivamente nell'atonalità dell'involucro.

Questa invenzione fa sì che solo la forma geometrica della semicupola dell'abside risulti chiaramente percepibile. Ogni dettaglio diviene invisibile e alla vista si offre una pura forma geometrica. Il molteplice composto da Borromini nella navata è ridotto a una ritmica scansione spaziale che ha la funzione di introdurre all'esibizione di una radicale diversità, a una forma che non ha ritmo, che contiene solo se stessa, che mostra unicamente la sua alterità e arbitrarietà.

Il confronto con Borromini si risolve allorché Giovanni Battista Rezzonico affida a Piranesi il compito di riformare radicalmente la chiesa di Santa Maria del Priorato. A quest'opera egli si dedica tra il 1764 e il 1767, mentre è impegnato nella stesura del progetto per San Giovanni e del *Parere*. Alla Avery Library della Columbia University è conservato un libro che riporta i computi dei lavori realizzati nella chiesa dal novembre 1764.

Giovanni Battista Rezzonico è gran priore dell'Ordine di Malta dal 1761. Il compito che egli affida a Piranesi è quello di "rinnovare e non restaurare" la preesistente chiesa cinquecentesca e gli annessi, dando al complesso un nuovo assetto monumentale, atto a esprimere la dignità dell'Ordine e i meriti dei Rezzonico.

Piranesi interviene, dopo aver demolito le strutture del monastero altomedievale, sistemando gli accessi e ricavando "un'impressionante piazza rettangolare, fronteggiata sul lato del Priorato da un bel muro di recinzione, la cui porta si apriva sul viale alberato, già esistente, allineato sulla cupola di San Pietro" (Wilton-Ely). Aggiunge poi un attico, andato in seguito distrutto, affacciato sul Tevere e procede al consolidamento delle strutture della chiesa, di cui ridisegna il prospetto e riconfigura l'interno, in particolare la copertura e l'abside.

Nel ripristinare il preesistente portale d'ingresso e i muri intorno alla piazza, si avvale della tecnica del collage utilizzata per comporre le tavole del *Campo Marzio*. L'obiettivo che persegue, immergendo nelle superfici murarie materiali eterogenei ma perfettamente finiti e singolarmente eloquen-

ti, è di suggerire continue associazioni, evocative delle glorie dell'Ordine di Malta e dei meriti dei Rezzonico.

In tal modo crea un intreccio simbolico chiaramente allusivo alla rinascita dell'Aventino, il colle più misterioso di Roma e il cui nome rimanda alle leggende sulle origini dell'Urbe. Il sistema iconografico che appronta sembra mirare a rendere evidente come la vera impresa da ascrivere a merito dei Rezzonico sia quella di aver promosso un'opera destinata a dare nuova vita all'antico, riattualizzando i miti collegati sin dalle origini al nome del colle. Ciò spiega il carattere teatrale che le sistemazioni esterne posseggono. Piranesi, infatti, riconfigura il portale d'ingresso come la scena per la piazza, componendo una serie di sprezzature e di ironiche (per eccesso di eloquenza) trasgressioni al canone e alle norme classiche.

Inoltre, mentre inserisce nel prospetto e nei muri copie tratte dagli archi di trionfo, dalla colonna Traiana, dai "trofei di Mario" in Campidoglio, allusivi alle glorie militari dell'Ordine, non trascurava di ricorrere a un'iconografia seconda, ove intreccia simboli atti a celebrare le radici etrusche della cultura italica. Le sistemazioni esterne, l'ingresso e la piazza finiscono così per configurarsi come un percorso di iniziazione. Dopo averlo attraversato, si accede alla chiesa. Nella facciata, sopra il timpano di ingresso, è posto in evidenza l'occhio centrale, fasciato da una corona di lauro. L'apertura circolare è inserita nel prospetto di un sarcofago egizio, al quale si addossano sui lati opposti, come mensole, due serpenti.

La celebrazione della dignità dell'Ordine, pertanto, si accompagna all'evocazione dell'antico nome dell'Aventino, denominato da Giunone "monte del serpente". Il ricorso all'inedito motivo del sarcofago egizio permette a Piranesi di proiettare in facciata il significato della chiesa, luogo di sepoltura dei priori dell'Ordine di Malta. Come il portale, anche questo prospetto è uno schermo, su cui Piranesi distribuisce un fantasioso corredo iconografico. Questo apparato disegna un sipario in procinto di aprirsi, predisposto per ruotare, si può immaginare, sui cardini rappresentati dalle coppie delle paraste laterali.

All'interno il confronto con Borromini riprende serrato. Una volta colto il messaggio che la facciata trasmette, nella chiesa lo spazio e gli effetti luminosi funzionano in modo da isolare la parte absidale. Risultato del sovrapporsi di rivestimenti dai significati formali e simbolici diversi, la conchiglia, il nido d'ape, il festone e lo scudo, la semicupola che sormonta l'abside sembra dissolversi in una nuvola. Una luce diffusa e una luminosità miste-

riosa si mescolano nell'abside, sommatoria di segni disarticolati. La prima è diffusa dall'apparato di ispirazione teatrale che riveste la semicupola e dalla lanterna ricavata nella crociera, la seconda proviene da un'apertura nascosta, analoga a quella progettata per l'abside di San Giovanni. In questo modo l'altare di San Basilio, che si leva a separare la navata dall'abside, è fatto oggetto di una parossistica attenzione, che sortisce un risultato paradossale e produce un effetto estraniante che ne decretano l'isolamento nello spazio della chiesa. Risultato di molti studi, l'altare appare come l'allegoria conclusiva di una costruzione che è metafora della precarietà.

Nell'iconografia del complesso, i simboli marinari hanno un peso rilevante e alludono al ruolo storico dei priori italiani dell'Ordine di Malta. Ma l'intera chiesa può essere interpretata come metafora di una "nave", simbolo unificante la celebrazione delle glorie dell'Ordine con l'idealizzazione dell'Aventino, che Piranesi immagina simile a un vascello attraccato nel porto di Ripa Grande tramite i resti del ponte Sublicio. Questi temi si rincorrono nelle metafore spaziali della chiesa; da esse l'altare si distacca, dimostrandone con la propria paradossalità il significato puramente retorico.

9. L'allegoria della nave

Sull'altare San Basilio, l'asceta, è rappresentato nel momento della trasfigurazione. Dal sarcofago che costituisce la pietra per la celebrazione liturgica, luogo pertanto dell'estremo sacrificio, il santo sale al cielo assiso sul mondo. Il globo poggia su un'antica nave, simbolo dell'instabilità dei fondamenti: la nave trasmette al mondo quanto le è proprio rappresentare e il mondo beccheggia sulle tavole del suo ponte, nell'incertezza della rotta da seguire.

La retorica rappresentazione della trasfigurazione di San Basilio è l'esatto opposto di questa precarietà: è il viaggio verso la certezza che si colloca al di là del mondo, da cui il mondo è escluso. Solo il sacrificio libera l'uomo dalla sua condizione di navigante; solo la rinuncia dà senso al viaggio che egli compie nella vita. Nell'altare di San Basilio, "la mensa, il dorsale, il tronco di piramide del sarcofago a pianta ovale posto a coronamento, il medaglione centrale sopra il ciborio, il globo con il gruppo statuario del volo del santo inserito nella piramide, si ricompongono come immagine labirintica, immersa in una totale ambiguità.. Il complesso descritto, infatti, si trova in controluce rispetto all'abside, ma direttamente investito dalla luce proveniente dall'alto" (Tafari). Tutto quello che questa luce investe si dispone con chiarezza e configura una complessa ma eloquente allegoria.

Ma poi, un'altra luminosità di cui si può solo intuire la provenienza, il movimento e il ritmo della successione dei pilastri e delle colonne, la nuvola che smaterializza la volta obbligano ad abbandonare la vista frontale dell'altare. Compiuto un breve percorso semicircolare, ci si trova a osservare il risultato di una strabiliante metamorfosi. Una cascata di forme accoglie il visitatore che si avvicina all'altare; una **sfera** di purissima fattura, **sorretta da un'altrettanto ermetica figura geometrica**, si presenta improvvisa alla vista di chi, seguendo le indicazioni di Piranesi, non si accontenta della messa in scena delle apparenze che la navata accoglie.

L'altare possiede due volte nuovamente evoca la figura del Giano bifronte. Due facce inconciliabili, irriducibili l'una all'altra, tra le quali non vi è comunicazione diretta; solo un complicato esercizio mentale le può riconoscere coappartenenti, proprio come avviene allorché si ascolta il dialogare di Protopiro con Didascalò. Ma l'una faccia è necessaria all'altra; un volto senza l'altro resterebbe muto come i busti degli antichi filosofi.

L'altare di San Basilio è fatto di oggetti; degli oggetti descrive l'ingovernabile molteplicità e la vocazione alla casualità associativa. Sono oggetti tutti necessari a illustrare che l'invenzione ha quali presupposti, come le cose del mondo, la precarietà, la casualità e l'arbitrio. Vuoto e pieno, silenzio e narrazione; ermetismo e retorica; astrazione e mimesi, finito e incompiuto: l'elenco delle coppie di opposti che l'altare di San Basilio suggerisce è in realtà senza fine. In ciò risiede il suo messaggio, questa è la sua natura di irresolubile allegoria. La celebrazione dell'incompiutezza dialettica genera un tormento simile a quello che si prova allorché si cerca di individuare una via tra le troppe che le *Carceri* sembrano offrire, un modello tra le "meraviglie" dell'antico che Piranesi ha raccolto sulle spiagge dove si sono consumati i naufragi della storia.

Anche dal Priorato e dalla chiesa di Santa Maria è impossibile uscire (nell'altare non è dato cogliere alcun modello, dal collage della piazza provengono solo ammonizioni frammentarie) perché dal paradosso non è consentito liberarsi. Ma il paradosso al quale Piranesi ha dato forma sull'Aventino è il medesimo che ha tormentato la sua vita; è la fonte della sua moderna, attuale malinconia, quella di chi sa che "il creatore è un distruttore: non siamo grandi abbastanza per creare e distruggere" (Nietzsche).

La versione completa del saggio è disponibile in forma cartacea in *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, Electa, Milano 2000 (riduzione a cura di Piera Parpaglioni).

ENGLISH ABSTRACT

A deep sadness animates the work of Piranesi, which depicts the modern, morbid and saturnine treatises of the humanist tradition, and reveals itself in those territories which are marked by the end of their history (Venice and Rome). The definitive dissolution of classical thought according to which the stability of norms, rules and canons enabled architecture to renew itself constantly giving continuity to tradition, took place during his era. "Classicism" derived from a mysterious and broken world and fed off ancient learning and the cult of ruins. It had as its basic cypher (as his theoretical works show) "fragments", an analytical study of Graeco-Roman art, rather than an abstract fusion of idealised norms. The classical was the "ancient", a temporal dimension which no longer existed, and remained unfathomable; it presented itself in scholarly work, in a perfectly complete representation, which however clashed with the agonising notion of decadence and corruption that time and confusion promote. So the relationship between the classical tradition and representations of antiquity highlighted the eternal conflict between the limited and unlimited, and the tension between the finite and infinite. Architecture revealed itself as an archaeology of forms which were worn-out, adulterated and forgotten by the world. It recreated and reconstructed antiquity on the evidence of forms which were the fragments of history. The dirt which time deposits on things, and the corrosive action that transforms a pillar into a ruin which in turn becomes a model for a new architectural concept, do not establish an inflexible classicism, but they do define the terms for a continuous discovery, interpretation and re-invention of the ancient world.

Mnemosyne Atlas, Tavola C

Seminario Mnemosyne, coordinato da Monica Centanni e Katia Mazzucco, con la collaborazione di Sara Agnoletto, Maria Bergamo, Lorenzo Bonoldi, Giulia Bordignon, Claudia Daniotti, Giovanna Pasini, Alessandra Pedersoli, Linda Selmin, Daniela Sacco, Valentina Sinico

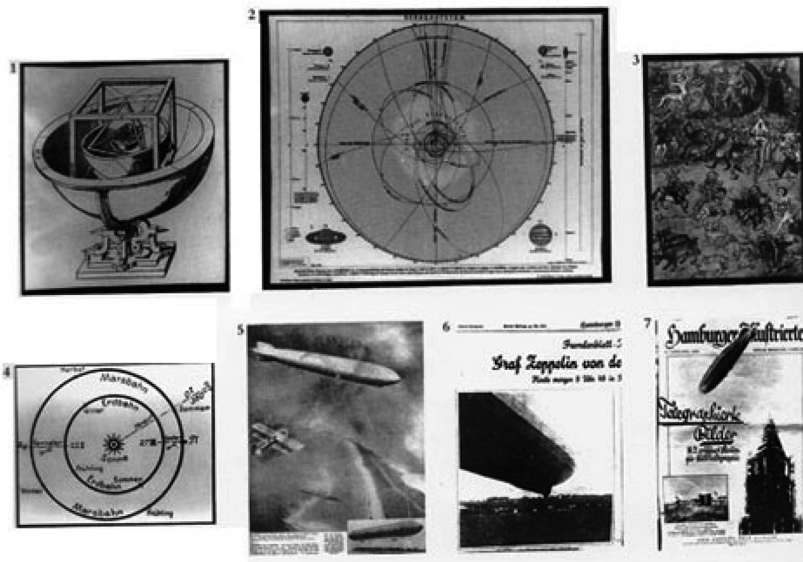
Materiali

La conquista del cielo: guerra e tecnica | Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola C

Lecture grafiche

Conquering the Heavens: war and technology | Guide to reading Mnemosyne Atlas, Panel C





1. *L'identificazione delle orbite dei pianeti con i corpi solidi regolari dal *Mysterium cosmographicum* (1621)* [didascalia della KBW], da Johannes Keplerus, *Mysterium cosmographicum*, Tübingen 1621.
2. *Le orbite dei pianeti secondo la concezione moderna*, illustrazione da Brockhaus, *Konversations-Lexikon*, 14^a ediz., tomo XV, Mannheim 1895.
3. *I figli del pianeta Marte; a sinistra: Perseo, concepito per metà come costellazione, per metà come guerriero europeo (da un manoscritto tedesco del XV sec.)* [didascalia della KBW], dal *Kalendarisches Hausbuch* del Maestro Joseph, Cod. M. d. 2, 1475 ca., fol. 269r, Tübingen, Universitätsbibliothek.
4. *L'orbita di Marte secondo le osservazioni di Keplero* [didascalia della KBW], schema secondo un passo dell'*Astronomia Nova* di Johannes Keplerus.
5. *Il 'Conte Zeppelin' sorvolando le coste giapponesi incrocia un aereo della guardia costiera*, disegno da fotografie, "Münchener Illustrierte Presse" n. 35, 1929, p. 1139.
6. *Il conte Zeppelin* [titolo dell'immagine], pagina illustrata dell'"Hamburger Fremdenblatt" n. 245, edizione della sera del 4.IX.1929, p. 17.
7. *Fotografie telegrafate* [titolo dell'immagine], fotografia dello Zeppelin sopra New York, pagina dall'"Hamburger Illustriert" anno XI, n. 36, 7 settembre 1929.

La conquista del cielo: guerra e tecnica

Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola C

Seminario Mnemosyne, coordinato da Monica Centanni e Katia Mazzucco

La tavola C è costituita da sole sette figure: in questo montaggio non si presenta la possibilità di applicare i principi che si sono dimostrati validi criteri di lettura per le tavole analizzate in precedenza. Questa difficoltà nel rintracciare un'uniformità metodologica conferma il bisogno di non stabilire, per la lettura delle tavole dell'Atlante, codici di decrittazione ermeneutica e percorsi prestabiliti.

Nella tavola C la prima immagine in alto a sinistra (la macchina orbitale di Keplero) e l'ultima in basso a destra (le fotografie dello Zeppelin trasmesse per via telegrafica) non funzionano come incipit ed explicit narrativi; e neppure, come in altri casi, è identificabile un'immagine "fulcro", attorno alla quale si intrecciano i percorsi semantici.

La tavola presenta un'impostazione apparentemente lineare e progressiva: dalle prime conquiste della "scienza" moderna (la rappresentazione delle misure delle orbite astronomiche) alle ultime sue acquisizioni (la trasmissione via telegrafo di immagini). Lo sguardo di Warburg si concentra qui sulla potenza dei diversi mezzi di riproduzione (le macchine della tecnica), e quindi sulla accresciuta possibilità di trasmissione delle "idee figurate".

Anche sotto questo rispetto, risulta fondamentale per la comprensione del senso l'inserimento della fig. 3, l'immagine dei Figli del pianeta Marte, tratta da un manoscritto di area tedesca datato 1404: l'immagine ha diverse valenze e funzioni nella composizione della tavola. La prima considerazione è che si tratta dell'unica rappresentazione "artistica" della serie: l'unica figura che fa della tavola C una tavola congruente rispetto alla costruzione dell'Atlante della Memoria; se non fosse stata inserita tra le altre anche la fig. 3, la tav. C potrebbe essere la tavola di un Atlante sui progressi della 'scienza e della tecnica' e Warburg uno storico della scienza positivista, anziché uno storico della cultura. Inserendo la figura "eccentrica" dei Figli di Marte, Warburg ottiene come primo effetto di conferire alla tavola C un valore teorico e una complicazione di significato consonante alla po-

lisemia delle altre tavole dell'Atlante. Il legame di omogeneità tematica della fig. 3 rispetto alle altre figure va ricercato nel tipo di considerazione che Warburg, esplicitamente, dedica nei suoi studi alla scienza astrologica: scostandosi dalla vulgata illuministica Warburg riconosce nell'astrologia una forma scientifica di sapere. In questo senso l'antico potere demonico delle divinità antiche, catasterizzato in segni astrali e costellazioni, diviene un modo diverso di descrizione del cosmo apparentabile alla cosmologia e all'astronomia delle civiltà arcaiche. La potenza delle divinità si trasmette alle loro raffigurazioni materiali: disegnati nel cielo i profili degli dèi e dei demoni antichi diventano punti di orientamento. E qui si presenta, nella sua prima schematizzazione "tecnica" (quella astrologica) un altro dei temi portanti della tavola: l'idea, che passa attraverso tutte le figure, dell'orientamento nel cosmo. Il filo tematico percorre in modo continuo la struttura della tavola: tutte le figure sono legate alla progressiva acquisizione di una "immagine coerente del cosmo" (così Kurt Forster), che avviene primariamente grazie alla proiezione di una sua configurazione teorica. L'orientamento nel cosmo è la premessa indispensabile per la conquista del cosmo, che avviene grazie all'invenzione da parte dell'uomo, via via sempre più tecnologicamente avanzata, di macchine: veicoli (aereo, dirigibile), apparecchiature per la misurazione (astrolabi, strumentazioni di bordo), mezzi per catturare e trasmettere via etere le immagini (la fotografia, il telegrafo). In questo senso anche il catasterismo tardo-antico (e poi medievale e rinascimentale) viene visto come uno dei tentativi di appropriazione del cosmo tramite la conoscenza, come pulsione di riavvicinamento della terra al cielo.

L'interesse si concentra su un tema che unisce fra loro le figure della tavola: la diffusione e veicolazione delle immagini, specie dal punto di vista delle possibilità di riproducibilità offerte dalla tecnica. I Figli di Marte (come i "figli" degli altri pianeti) in fig. 3 stanno ancora sulla pagina di un manoscritto, ma presto passeranno a decorare i cicli astrologici dei palazzi cortesi (si pensi agli affreschi di Palazzo Schifanoia a Ferrara studiati da Warburg). Poi, a partire dalla fine del XV secolo, grazie al perfezionarsi e al diffondersi delle tecniche incisorie, diventano un soggetto sempre più rappresentato e diffuso: con le ali della stampa le incisioni astrologiche, riprodotte in più copie e in una forma accessibile a tutti, erano pronte a diventare strumento di orientamento e di indottrinamento "scientifico". La migrazione delle divinità, già avviata dal processo di catasterizzazione ellenistica, si trasmette, di travestimento in travestimento, anche nel passaggio fra gli "stili" dal Nord al Sud e viceversa. In questi passaggi le immagini dei demoni antichi cavalcano di epoca in epoca le diverse tecniche riproduttive. L'efficacia della stampa come nuovo medium di diffusione, con specifico riferimento a

previsioni astronomico-metereologiche, è comprovata dai molti esempi di critica.

Così Warburg:

“[Viene attaccata] la stampa illustrata di tipo sensazionale, la quale cercava di far effetto per esempio alla dieta di Worms creando il panico del diluvio ad opera di un Seytz. Si sente l'intervento dell'illustrazione silografica come potente nuovo espediente agitatorio per influenzare il pubblico non dotto”.

Ancora Warburg:

“La paura dei prodigi naturali vaticinati in cielo e sulla terra, condivisa da tutt'Europa, fu assunta a servizio della stampa quotidiana: se il pensiero erudito aveva preso il volo già in virtù della stampa a lettere mobili, ora, con l'arte grafica illustrativa, anche l'immagine, il cui linguaggio era per giunta internazionalmente comprensibile, ebbe le sue ali; fra Nord e Sud queste ominose ed eccitanti procellarie saettavano in qua e in là, mentre ogni partito cercava di assicurare questi “slogans figurati” (come si potrebbero chiamare) della sensazione cosmologica al servizio della propria causa”.

La tavola C, dunque, rappresenta a prima vista il progresso della tecnica come lotta all'irrazionale e come mezzo tutto umano per fronteggiare la prepotenza della natura. Da questo punto di vista è centrale l'immagine dello Zeppelin: nel settembre del 1929 il dirigibile di Eckner aveva compiuto per la seconda volta la traversata atlantica, inverando positivisticamente la vittoria dell'uomo sulle forze della natura. A quanto sappiamo dai frammenti dei suoi diari, Warburg era stato colpito soprattutto dalla manovra compiuta dall'equipaggio per evitare una tempesta segnalata in tempo dai moderni strumenti di bordo, annotato così icasticamente: “La colonna di mercurio come arma contro Satana Phobos”.

In un primo momento Warburg aveva pensato di opporre all'immagine del dirigibile tratta dai giornali, quella del pesce sospeso nell'aria (segno zodiacale in cui quell'anno sarebbe avvenuta la nefasta congiunzione dei pianeti) tratta dai *Practica* del 1524 di Leonhard Reymann. Il documento faceva già parte del suo materiale di ricerca sull'età di Lutero, ma in quel contesto, al contrario del significato che avrebbe assunto in tav. C, aveva funzionato come esempio di panico suscitato dalla superstizione astrologica. Se Warburg avesse inserito in tav. C l'immagine zodiacale del pesce nell'aria, nell'associazione con le altre immagini si sarebbe concretizzato visivamente lo spunto di riflessione offerto dal saggio su Lutero di circa un decennio

prima, ma il significato complessivo sarebbe stato ribaltato. Il pesce volante di un'illustrazione del XVI secolo, che accompagnava la profezia di un'incontrollabile calamità naturale, sarebbe risultato giustapposto ai ritagli di noti giornali tedeschi con le baldanzose e trionfanti fotografie di tutt'altro tipo di volo; quindi il pesce astrologico sarebbe stato proposto non come immagine di quel demone contro cui la scienza vittoriosa aveva impugnato le armi, ma come prefigurazione di un nuovo mezzo tecnologico (morfologicamente assimilabile proprio a un grande pesce), atto a superare la potenza della natura e a evitarne, grazie alla sua sofisticata strumentazione, gli effetti devastanti.

Ma Warburg introduce nella tavola un altro scarto: segnalando la presenza di un ulteriore livello di lettura: nella successione della fig. 3, di ambito astrologico, con la fig. 4, un disegno sulle orbite planetarie della Terra e di Marte. Il demone che la scienza dovrebbe sconfiggere con le sue armi non è semplicemente la potenza naturale o genericamente la superstizione astrologica è Marte: il dio giustapposto alla potenza prometeica della *téchne*, il demone della guerra e della distruzione che, anche dal punto di vista della figurazione geometrica, eccede la configurazione di un movimento armonico delle orbite planetarie.

Così Warburg :

“Riguardo alla volta celeste si potrebbe affermare che la tragedia prometeica dell'uomo consiste in questo: su di noi non esiste un firmamento stabile [...]. Nel *Mysterium Cosmographicum* di Keplero del 1596 è raffigurato, come immagine emblematica dell'armonia delle sfere, un sistema di corpi solidi regolari inscatolati l'uno nell'altro. Ciascuno di questi corpi in conformità con la dottrina pitagorica presente in Platone rappresenta una sfera [...]. Ma proprio riguardo all'orbita di Marte – come Keplero dovette riconoscere – non bastava più il sistema fino allora conosciuto, che poneva il cerchio come l'unità di moto a base dei moti dei pianeti. Mancava l'introduzione dell'ellisse nella cosmografia matematica”.

Nella pacificata e positivista fiducia nel progresso della scienza si innesta una nota di angoscia: non solo anche i demoni astrologici erano un tentativo di rappresentazione scientifica del cosmo, ma di più, la deriva della *téchne* sta nel suo utilizzo non a fini di conoscenza ma di distruzione. Nel segno di Marte.

L'apparente positivismo scienziato della tav. C viene dunque smentito clamorosamente dall'inserzione della fig. 3, che viene ad essere l'accesso privi-

legiato per entrare nell'ottica compositiva della tavola, la chiave prospettica che ne orienta il senso e che ordina la sequenza delle altre figure. La potenza incandescente e straordinaria della tecnica non rappresenta un'univoca evoluzione verso il bene e la conoscenza: al centro del dibattito culturale post-bellico – per altro in una temperie di pathos che Warburg interiorizza e incarna fino al limite dello squilibrio mentale – sta proprio il tema della tecnica al servizio della distruzione. Già nella troppo nota conferenza del 1923 sul “Rituale del Serpente” Warburg concludeva il suo excursus sulla relazione tra riti-superstizioni-miti e tecnica con un attacco alla tecnica come assassina dello spirito:

“Il telegrafo e il telefono distruggono il cosmo. Il pensiero mitico e il pensiero simbolico, nel loro sforzo per spiritualizzare il rapporto fra l'uomo e il mondo circostante, creano lo spazio per la preghiera o per il pensiero; il contatto elettrico istantaneo uccide”.

Nel discorso proposto dalla tavola C la considerazione della tecnica è senza dubbio più complessa e articolata, e la chiave prospettica ci viene offerta ancora dall'immagine dei Figli di Marte della fig. 3 (e dall'orbita di Marte eccedente ogni ipotesi di armonia). La tecnica, dono prometeico, affronta demoni e potenze oscure e, a volte, vince anche la violenza della natura. Ma l'attacco per la conquista del cosmo sferrato dall'uomo, armato della sua intelligenza e degli strumenti che riesce a costruire, è un oltraggio e ha la sua deriva nei monstra tecnologici, mirabilia e tremendi prodigi. La tecnica è un'altra forma di magia, che ha a che fare per sua natura con le potenze che crede illusoriamente di debellare. Come nota Warburg “per monstra ad sphaeram”: tragicamente la costruzione immaginale di un ordine cosmico si può inventare soltanto con l'energia delle potenze demoniche, ma quella forza, se implacata, promette comunque derive di distruzione.

Da qui i collegamenti con la tavola precedente (B) e con la seguente (1) coinvolgono temi generali più che singole immagini come fulcro di specifici percorsi. Da notare è il dato che la tavola C si colloca all'inizio dell'Atlante: le tre tavole iniziali siglate con le lettere A B C sono in certo modo a sé stanti, porte di accesso sulle possibili vie di interpretazione dell'intera opera. Se la tavola A apre un discorso molto preciso sulle migrazioni geografiche e temporali delle divinità antiche – poste in relazione significativa con un altro tracciato genealogico, l'albero folto della gens Tornabuoni – la tav. B mostra con le sue figure l'umano desiderio di riflettersi nel cosmo e di riflettere in sé il cosmo, universo misurato, rappresentato e conquistato da quella *téchne* che nella tavola C rivela anche la propria deriva annientatrice.

Il tema centrale della tav. B si può definire quindi ‘l’uomo e il cosmo’: orientamento attraverso l’avvicinamento delle stelle all’uomo, corrispondenze tra macrocosmo e microcosmo, configurazioni astrali nel corpo (melothesia) e monstra del corpo (teratologia). Sono i primi passi della conquista medico-scientifica nella visione del corpo umano proposto come metafora e rappresentazione del corpo cosmico. La presa di distanza dal corpo “mostruoso” (B.5) è la premessa necessaria per tracciare il disegno del corpo “virtuoso” come faranno, in pratica, Leonardo e Dürer (B.6, B.7); allo stesso modo, il superamento dell’astrologia in Keplero mediante l’applicazione della matematica alle figurazioni demoniche, prelude allo studio ‘scientifico’ delle orbite astrali.

Con la successiva tav. I sembrano invece iniziare – anche cronologicamente – gli excursus in profondità dei tracciati, le immersioni.

Il nesso che lega la tav. C alla tav. I sta proprio in una immagine: in fig. I.8 (da un pannello della mostra tenuta alla KBW I.8) vediamo comparire Perseo (già presente in C.3 tra i Figli di Marte) nei diversi abiti delle sue peregrinazioni dall’homo niger, ‘demonio’ dei decani di Schifanoia guardiano della propria decade, al messaggero che unisce le dimensioni terrena e ultraterrena, l’antichità e la cristianità, fino al ‘demone’ pacificato della costellazione nella Cappella Chigi.

Ricompare nella tav. I anche il tema dell’orientamento, considerato sotto il rispetto della lettura/decifrazione: il medium prescelto è la pratica mantica dell’epatoscopia, da Babilonia all’Etruria (I.4, I.7). Scrive Warburg:

“In un certo qual modo esiste un unico fegato cosmico di cui quello umano e quello animale non sono che singole manifestazioni strettamente collegate tra di loro”.

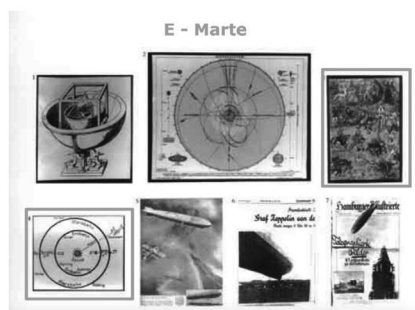
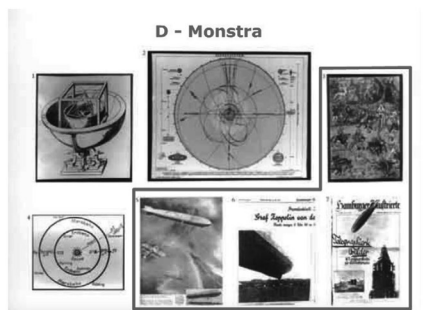
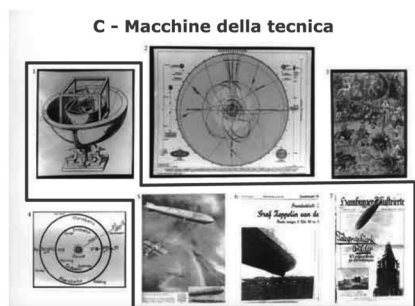
Nel saggio su Lutero, tra le pagine dedicate all’interpretazione dei fenomeni come premonizione di eventi importanti, leggiamo anche:

“Il processo di acquisizione di un ‘orizzonte orientato’ del cosmo, del corpo, della razionalità, raggiunge un suo punto critico con la descrizione anatomica di Dürer, laddove ciò che conta non è la definizione per differenza rispetto al monstrum, bensì la ricostruzione del disegno di un corpo naturaliter ‘virtuoso’”.

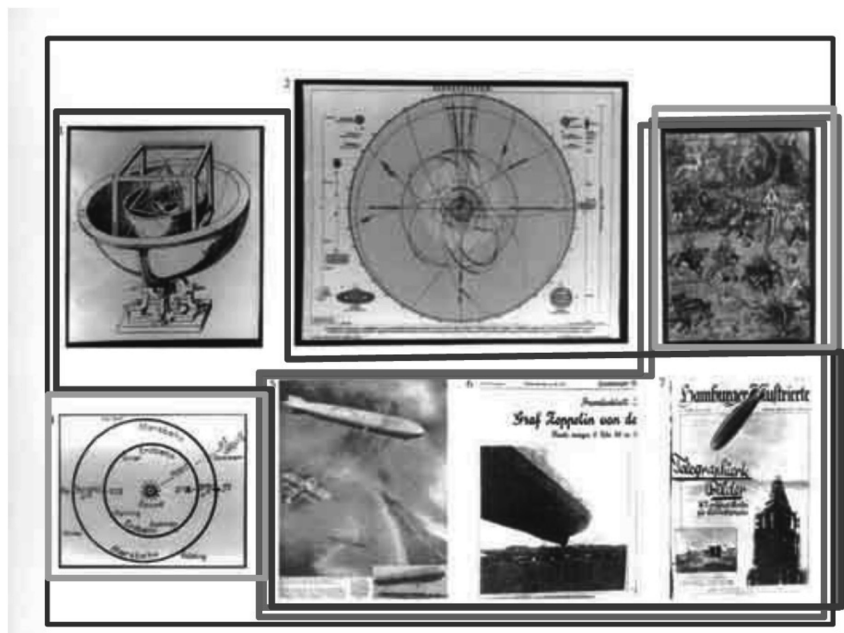
*La numerazione delle singole riproduzioni contenute nelle tavole fa riferimento alla numerazione dell’edizione dell’Atlante Vienna 1994.

Lecture grafiche di Tavola C

- A. Orientamento e conquista del cosmo
- B. Diffusione e circolazione delle immagini
- C. Macchine della tecnica
- D. Monstra
- E. Marte



Schema riassuntivo percorsi



Conquering the Heavens: war and technology

Guide to reading Mnemosyne Atlas, Panel C

Seminario Mnemosyne, edited by Elizabeth Thomson

Table C consists of only seven figures. It does not seem possible to apply to it the principles that were valid criteria of interpretation for the tables analysed previously. This difficulty in achieving a uniform methodology confirms that the interpretation of the tables of the Atlas does not need a definition of codes of hermeneutic decipherment and previously defined paths.

In table C the first image in the upper left hand corner (Keplero's orbit machine) and the last figure in the lower right hand corner (the photographs of the Zeppelin that were transmitted telegraphically) do not function as introductory and explicit narratives. Neither, as in other cases, can a "key" image be identified around which the semantic paths are woven.

The table presents an apparently linear and progressive lay out. It goes from the first conquests of modern "science" (the description of the measurements of the astronomic orbits) to its latest conquests (the telegraphic transmission of images). Warburg's attention is concentrated on the power of the various means of reproduction (the machines of technology), and therefore on the wider possibility of transmitting "illustrated ideas".

Under this aspect figure 3, the picture of the Children of the planet Mars, taken from a German manuscript dated 1404, is fundamental to the understanding of the table. The picture has various values and functions in the composition of the table. Firstly, it is the only "artistic" representation in the series: it is the only figure that makes table C congruent to the construction of the Atlas of Memory. If figure 3 had not been included, table C could have been a table from an Atlas on the progress of "science and technology" and Warburg a historian of positivist science rather than of culture. Thus, by including the "eccentric" figure of the Children of Mars, Warburg primarily confers table C with a theoretical value and a complication of meaning that is consonant with the polysemy of the other tables of the Atlas. The thematic homogeneity of figure 3 as regards the other figures can be found in the considerations Warburg explicitly made in his astrologi-

cal studies. Standing back from vulgate Enlightenment thinking, Warburg recognises astrology as a scientific form of knowledge. Accordingly, the antique demonic power of ancient divinity, catasterised in astral signs and constellations, becomes a different way of describing the universe (related to the cosmology and astronomy of archaic civilisations). The power of the divinities is transmitted by their material representation: the profiles of the gods and the ancient demonics drawn against the sky become points of orientation. Thus, in its first “technical” schematization (that of astrology), another of the table’s key themes can be seen: the idea that runs through all the figures of the orientation in the cosmos. This theme recurs continually in the structure of the tables. All the figures are linked to the progressive acquisition of a “coherent image of the cosmos” (according to Forster), that primarily takes place thanks to the projection of one of his theoretical configurations. Orientation in the cosmos is the necessary requirement for the conquest of the cosmos, that occurs thanks to men’s inventions which are technologically increasingly advanced, technical instruments, vehicles (aeroplanes, airships), measuring equipment (astrolabe, flight instruments), means of receiving and transmitting pictures through space (photograph, telegraph). Accordingly, the late-antique catasterism (and later mediaeval and renaissance) is seen as one of the attempts to conquer the cosmos through knowledge as the driving force of rapprochement between the earth and sky.

Interest is concentrated on a theme that links the figures in the table: the diffusion and transmission of images, in particular from the point of view of the possibility of reproduction offered by technology. The Children of Mars (as “the Children of other planets”) in figure 3 still have their place on the page of a manuscript. However, they are soon to decorate the astrological cycles of noble palaces (for example, the decans of Palazzo Schifanoia, Ferrara), which Warburg studied. Later, at the end of the fifteenth century, thanks to the great improvement and diffusion of engraving techniques, they became a subject that is portrayed very often. With the wings of printing, astrological engravings, which were reproduced in a form that was accessible to everyone, were ready to become an instrument of “scientific” orientation and indoctrination. The migration of the divinities, which had already begun with the process of Hellenistic catasterism, is transmitted (in various disguises), also in passages of “styles” from North to South and vice-versa. In these passages, in their intrinsic tendency to ostentation, the pictures of ancient demons even span the various techniques of reproduction over the ages. The efficiency of printing as a new medium of diffusion, with

specific reference to astronomic-meteorological forecasts, is confirmed by many examples of criticism of the new instruments of the media.

Warburg writes:

“Illustrated painting of a sensational type [is attacked] which, for example, tried to create an effect by using the example of diet at Worms, thus creating panic of a deluge by Seytz. The intervention of the xylographic illustration is perceived as a frightening, powerful new means of influencing an uneducated audience”.

Warburg writes further:

“The fear of natural wonders foretold in the sky and on the earth, shared by the whole of Europe, was used by the daily newspapers. If the scholarly line of thinking had already begun thanks to printing and letters now, with illustrative graphic arts, pictures grew wings, especially since they could be understood world-wide. From north to south these ominous and exciting petrels flitted to and fro, while each party attempted to take advantage of these “figurative slogans” (as they could be called) of cosmological sensations according to their own cause”.

Therefore, at a first glance table C represents the progress of technology as a fight against irrationality and as a completely human means to confront the force of nature. From this point of view the figure of the Zeppelin plays a key role. In September 1929 Eckner’s airship crossed the Atlantic for the second time thus confirming man’s victory against the forces of nature. As is known from passages from Warburg’s diary, he had been particularly struck by the crew’s manoeuvre to avoid a storm that had been identified in time by the modern instruments on board. He vividly wrote:

“The column of mercury as a weapon against Satan Phobos”.

At first Warburg had considered contrasting the picture of the airship (taken from the newspapers) with that of a fish suspended in the air – the zodiac sign in which the ill-omened conjunction of the planets was to have happened that year, taken from Leonhard Reymann’s *Practica* of 1524 (picture on left). The document was already part of his research material on the age of Luther, but in that context, contrary to the meaning it was to assume in table C, it acted as an example of panic caused by astrological superstition. If Warburg had included the zodiac picture of the fish in the air in table C, in association with the other images, the idea from the study on

Luther written about a decade earlier would have been visually concretised. However, the overall meaning would have been turned upside down. The flying fish in an illustration from the sixteenth century, that accompanied the prophesy of an uncontrollable natural disaster would have been placed side by side with the extracts of famous German newspapers with the bold photographs of a completely different type of flying. The astrological fish would therefore have been proposed not as an image of the very demon that science had defeated, but as a foreshadowing of a new technological means (morphologically similar to a large fish), capable of overcoming the power of nature and at avoiding its devastating effects thanks to its sophisticated instruments.

But Warburg, rather than foreshadowing the Zeppelin with the sixteenth century zodiac fish, introduces another deviation in the table. Figure 3 (astrologically oriented) followed by figure 4 (a drawing of the planetary orbits of the earth and Mars) indicates further levels of interpretation. The demon that science should defeat with its weapons is not simply the natural power or generic astrological superstition. God placed side by side the Promethean power of Mar's *téchne*, the demon of war and destruction that, from the point of view of geometric figuration, surpasses the configuration of a harmonic movement of the planetary orbits.

In the pacified and positivistic faith in the progress of science there is a note of anguish. Not only the astrological demons were an attempt of scientific portrayal of the universe. But, even more, the drift of the *téchne* lies in its use that is not aimed at knowledge but at destruction. In the sign of Mars. The apparent scientific positivism of table C is spectacularly denied by the inclusion of figure 3 that is a privileged access to enter into the compositive optic of the table, the key perspective that directs the meaning and places the sequence of the other figures in order.

The incandescent and extraordinary power of technology does not represent a univocal evolution towards good and knowledge. It is the subject of technology at the service of destruction that is at the centre of the post-war cultural debate, which took place in a climate of pathos that Warburg interiorises and embodies to the borders of mental insanity. Already in the too famous conference of 1923 on the Ritual of the Snake, Warburg concluded his excursus on the relationship between rites-superstition-myths and technology with an attack on technology as assassin of the spirit:

“The telegraph and telephone are destroying the universe. Mythic thought and symbolic thought in their attempt to spiritualise the relationship between man and the world surrounding him, create the space for prayer or for thought, instantaneous electronic contact kills”.

In the theme proposed in table C, the consideration of technology is doubtless more complex and articulated and the key perspective is offered to us once again by the image of the Children of Mars in figure 3 (and from the orbit of Mars which is superfluous to any hypothesis of harmony). Technology, Promethean offering, confronts demons and darker powers and sometimes even overcomes the violence of nature. However, the outrage against the artificial attack to conquer the universe by mankind, armed with his intelligence and the instruments he is able to construct, is derived from the technological monstra, wonders and terrible omens. Technology is another form of magic that, due to its nature, is linked to the powers it illusorily believes to defeat. As Warburg says “per monstra ad sphaeram”.. Tragically the theoretical construction of a cosmic order can only be invented with the energy of demonic powers. But that unrelenting force promises, however, the growth of destruction. In this case the links with the preceding table (B) and with the following (1) involve more general themes rather than individual images as the heart of specific paths. It should be noted that table C is found at the beginning of the Atlas: the three initial tables with the letters A, B and C are, to a certain extent, independent, the doorway to possible modes of interpreting the entire work. Table A opens a very precise discussion on geographic and temporal migration of ancient divinities – placed in a meaningful relationship with another chronological path, the bushy tree of the genus *Tornabuoni*. The images of table B show the human desire to be reflected in the cosmos and to reflect the cosmos in oneself – a measured universe that is represented and conquered by *techne* that reveals its own annihilating drift in table C.

The main theme of table B can be defined as “man and cosmos”: orientation towards man’s drawing nearer to the stars; correspondence between macro-cosmos and micro-cosmos; astral configuration in the body (melotesia) and monster of the body (teratology). These are the first steps of scientific conquests thanks to medical science, knowledge of the cosmic body: the keeping at a distance of the “monstruous” body (B. 5) is the essential requisite to follow the drawing of the “virtuous” body (as will be done by Leonardo and Dürer (B.6, B7). In the same way, surmounting astrology in Keplero by applying mathematics to demonstrate figures, there is a foreshadowing of the “scientific” study of astral orbits. On the other hand, with

the following table 1, the detailed excursus of the diagrams, the immersion in their allotted territories (elementary border areas made of liquid materials that change shape according to their content) seems to begin – also chronologically.

The link between table C and table 1 lies in one image. In figure 1.8 (from an exhibition panel held at KBW 1.8) Perseus appears (already present in C.3 including the Children of Mars) in his different vests during their pilgrimages: from the “homo niger”, demon of the Schifanoia decans, guardian of their own ten days, to the messenger who unites the terrestrial and ultra-terrestrial dimensions, ancient times and Christianity, pacified “demon” of the constellation of the Chigi Chapel.

The theme of “orientation” reappears in table 1 and is considered under the aspect of encipherment. The chosen medium is the divinatory practice of hepatoscopy, from Babylon to Etruria (1.4, 1.7). Warburg writes:

“In a certain way there is only one cosmic liver and the humans and the animals are only individual manifestations of this that are closely linked together.”

In his study on Luther on the pages dedicated to the interpretation of phenomena such as premonitions of important events we can also read:

“To some extent, even so, Durer had already put this Babylonian mentality behind him.(...) The impulse that guided Durer’s burin was his scientific interest in a phenomenon of nature.”

The process of acquiring an “oriented horizon” of the cosmos, of the body of rationality reaches a critical point with the anatomic description of Dürer where what counts is not the difference in characteristics as regards the monstium but rather the reconstruction of the drawing of a “virtuous” naturaliter body.

P&M | Venus (im)pudica.

Ripresa e tradimento di un gesto significativo

Seminario di Tradizione Classica, coordinato da Lorenzo Bonoldi



a sin. Venus Pudica, particolare da La Nascita di Venere, dipinta da Sandro Botticelli, 1485 ca.
a dex. Martina Colombari, fotografata da Christophe Kunter per la copertina di GQ_italia n° 15, Dicembre 2000

P&M | Modella Velata. Pudicitia?

Rivisitazione di un topos iconografico e letterario legato a una personificazione allegorica

Seminario di Tradizione Classica, coordinato da Lorenzo Bonoldi

“Una giovanetta vestita di bianco, in testa habbia un velo dell’istesso colore, che le cuopra la faccia fino alla cinta [...] Vestasi di bianco, perché sotto di tal colore si figura la purità, et integrità della vita, dalla quale deriva la pudicitia”

“Pudicitia”, dalla *Iconologia* di Cesare Ripa, 1560



a sin. Pudicitia, Antonio Corradini, Napoli, Cappella Sansevero, 1752

a dex. Modella Velata, pubblicità di un disco club di Desenzano del Garda, Ottobre 2000

EUREKA! | 1542 circa: fonti concordi sulla reinvenzione dello specchio di vetro

Dalla scoperta tecnica ai riflessi in un'impresa di Pittoni e in un quadro di Tintoretto

Giovanna Pasini

“Gli specchi di cristallo raggiunsero, a Venezia, il massimo grado di perfezione tecnica quando, [...] si pensò di eliminare le inevitabili irregolarità di superficie [...] con un trattamento di levigatura analogo a quello adottato per la finitura degli specchi di metallo. L'idea venne proprio ad un fabbricatore di ‘spechi d'azal’ (così venivano detti a Venezia gli specchi metallici), il veneziano Vincenzo Redor, intorno al 1540. La ‘mariegola’ [statuto] dei merciai, dei quali facevano parte allora gli specchiai, lo chiama ‘primo inventor et fondator di spechi cristalini in questa nobilissima Città di Venetia’ (ASV, Mariiegola dei Marceri, Sala Diplomatica)”.

Paolo Zecchin, *Gli specchi Veneziani*,
“Rivista della stazione sperimentale del vetro”, n. 6, 1993.

“Che a quelli dell'Arte degli Specchieri de Cristallo di questa città sia concesso che possano levar Scuola, la qual Scuola debba esser eretta con tutte le altre condition et obligationi delle Scuole piccole de questa Città, come ad altre Arti simili è stato concesso”.

BMC, *Mariiegola degli Specchieri*
(Ms. IV, 35; cod. Cicogna), 18 agosto 1569.

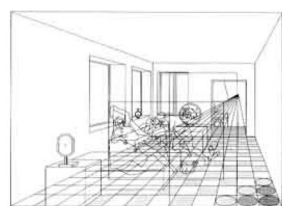
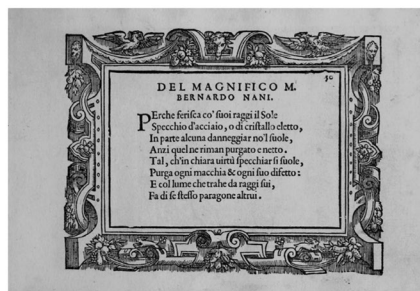
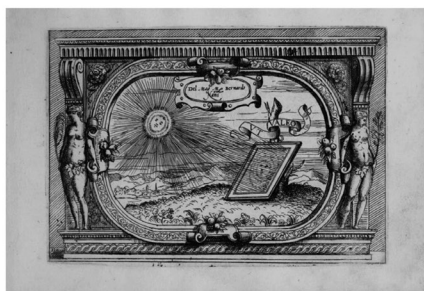
“Perché ferisca co' suoi raggi il Sole
Specchio d'acciaio, o di cristallo eletto,
In parte alcuna danneggiar no'l suole,
Anzi quel ne riman purgato e netto.
Tal, ch'in chiara virtù specchiar si suole;
Purga ogni macchia, et ogni suo difetto:

E col lume, che trae da raggi sui
Fa di se stesso paragone altrui”.

Ludovico Dolce, in Battista Pittoni, *Imprese di diversi principi, Duchi, Signori e d'altri personaggi et huomini letterati et illustri*, Venezia 1567, tav. XXXV, impresa Del Magnifico M. Bernardo Nani.

“Tutte le linee di fuga si riuniscono a fascio in un unico punto (al di fuori del margine del dipinto) [...]. Uno degli assi visivi virtuali passa attraverso lo specchietto di Venere, così come questo si riflette nella rondaccia, e termina nell'utensile da toletta posto in primo piano sul modello, passando così dal piano dell'oggetto fittizio a quello dell'oggetto reale [...] [è] il raggio di luce rivelatore di Apollo”

Erasmus Weddigen, *Nuovi percorsi di avvicinamento a Jacopo Tintoretto. Venere, Vulcano e Marte: l'inquisizione dell'informatica*, in atti del convegno internazionale di Studi (Venezia, 24-25 novembre 1994) Jacopo Tintoretto.



NEWS | Raymond Klibansky, *Le philosophe et la mémoire du siècle.*

Tolérance, liberté et philosophie. Entretiens avec Georges Leroux. Montreal, Les Éditions du Boréal 2000, (rist.; 1a ed. Paris, Les Belles Lettres 1998)

Giorgio Tagliaferro



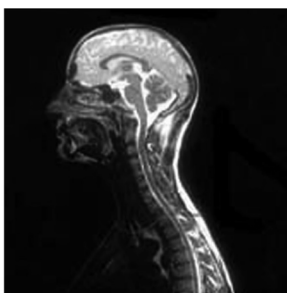
Il testone penseroso di Warburg, impiantato su quel corpo minuto di banchiere ebreo: gambe e mani incrociate entro il broccato di una poltrona che scopre piccole scuciture, gli occhi all'ingiù che guardano fuori campo e lasciano trapelare qualcosa di quel gran “personnage dont le savoir encyclopédique et la complexité atteignaient une rare richesse”; poi le scaffalature ellittiche della Biblioteca di Amburgo, il baffo ammiccante di Fritz Saxl, la posa d'altri tempi di Cassirer; e qua e là affioranti gli occhietti vispi come accesi da un lampo di Raymond Klibansky, a condurre le fila di un secolo alla ricerca della propria continuità col passato, con la tradizione platonica e filosofica *tout cour*, di fronte alla quale si trova a dover ammettere che dopo Auschwitz e Hiroshima i parametri della nostra coscienza sono cambiati. Come è cambiato quel sentimento di melanconia che nasce dall'autocoscienza della propria inadeguatezza, e di cui Klibansky ha mostrato il sottile variare nel susseguirsi dei contesti storici dall'antichità a oggi. Fino ad arrivare a un mondo in cui la caduta dei valori, il trionfo del relativismo e l'incapacità di impedire le stragi di massa hanno ulteriormente trasformato e svuotato di senso culturale-letterario questa costante del pensiero occidentale. Siamo nani sopra le spalle dei giganti, egli ricorda ci-

tando Bernardo di Chartres quando spiegava la necessità di salire sul dorso degli antichi per vedere più lontano di essi. E il filosofo d'oggi, che ha trascorso un secolo di storia cercando di ricostruire i nodi della trasmissione di quel sapere tramite lo studio filologico dei codici (confluito in buona parte nel *Corpus Platonicum Medii Aevi*), crede ancora nella lucidità, nel potere di rendersi conto dello stato delle cose, nella proiezione immaginativa intellettuale in grado di provocare cambiamenti, la quale si nutre del patrimonio culturale ereditato dal passato. Anche per questo, fra i tanti personaggi che ricorda nelle sue tappe dalla Francia alla Germania e dall'Inghilterra al Canada, egli riserva particolare ammirazione ad Aby Warburg, il quale lo volle come assistente nella sua Biblioteca fin da quando nel 1926, con Klibansky ancora ventunenne, Cassirer li presentò ad Amburgo. Qui per un anno organizzò i settori della filosofia, delle enciclopedie e degli studi classici. Vi conobbe Saxl e Panofsky, già autori del libro sulla *Melancholia* di Dürer (1923), che Klibansky ebbe il coraggio di criticare in quanto non teneva conto delle radici filosofiche e teologiche delle differenti concezioni della melanconia. Da ciò nacque il desiderio di un nuovo studio che si concretizzò, dopo una difficoltosa e ventennale gestazione, nel celebre *Saturno e la melanconia* (1964). Di Warburg ricorda come magia e astrologia fossero per lui forze dello spirito intimamente legate allo sviluppo della ragione, e ne encomia il metodo che consisteva nel reperire "l'influence de l'Antiquité, non pas seulement sur la survivance des textes, mais l'influence que les Anciens exercent sur la pensée et sur l'action des siècles suivants jusqu'à nos jours". Riprendendo il giudizio di Wind, egli smentisce l'interpretazione di Gombrich, affermando che l'impressione di caos e labirinto percepibile nel carattere di Warburg non costituiva un elemento disgregante. Certo, aveva esperito il caos. Tuttavia quando ne parlava giungeva a condensarlo, a esorcizzarlo trasformandolo in un'espressione, in un linguaggio. Aveva il senso della formula chiara e originale: "quand on l'écoutait, on assistait à un acte de création". Si era perso nel labirinto, ma ne conosceva la via d'uscita. Nel 1933 proprio Klibansky avrebbe proposto a Saxl di salvare la Biblioteca trasferendola a Londra, riuscendovi con il soccorso di Edgar Wind e di Max Warburg. Così avrebbe preservato una parte consistente del patrimonio intellettuale di quell'"homme de génie dont l'influence se fait encore sentir à l'heure actuelle dans l'histoire de l'art aussi bien que dans d'autres domaines de l'histoire des idées et des symboles".

NEWS | *Mina latine cantat*

Segnalazione di: Mina, *Dalla Terra*, PDU, distribuzione Sony, ottobre 2000

Lorenzo Bonoldi



Nella moda imperante della musica etnica, fra canti celtici e tibetani, fra suoni dell'estremo Oriente e ritmi dell'Africa nera, si leva la voce inconfondibile di una fra le più grandi interpreti della musica italiana. E in latino. Mina, forse proprio davanti a tali "incursioni barbariche", e molto probabilmente (e 'provvidenzialmente') non sottovalutando la concomitanza delle celebrazioni del Giubileo 2000, sceglie di cantare la lingua della secolare koiné occidentale ed europea, riproponendo la ricchezza della nostra tradizione linguistica, musicale e spirituale. Canta testi di San Luca, di Santa Teresa d'Avila, di San Bernardo di Chiaravalle e di Sant'Alfonso Maria de' Liguori; si cimenta in inni liturgici; interpreta brani d'ispirazione religiosa di Claudio Monteverdi, Michelangelo Grancini e Charles Gounod; creando una sorta di Sacra Rappresentazione che dalle parole dell'Angelo contenute nell'Ave Maria, attraverso il cantico del Magnificat, arriva fino al pianto sul corpo del Figlio Morto. Come per tutte le altre opere discografiche della cantante, posteriori al suo allontanamento dalla luce dei riflettori, anche in questo caso la copertina dell'album è da considerarsi una vera e propria "icona", che rende "visibile l'invisibile". Dal 1978, infatti, la "ritrattistica ufficiale" di Mina è affidata esclusivamente alle copertine dei suoi dischi. Dopo una Mina-Gioconda (*Olio*, 1999) e una Mina-Chanel (N° 0, 1999), dopo aver vestito i panni di Paperina (*Mina-Celentano*, 1998) e quelli

di un robot-proiettore (*Sorelle Lumière*, 1992), dopo essersi fatta in quattro (*Mina canta i Beatles*, 1993) ed essersi presa a torte in faccia (*Ridi Pagliaccio*, 1988) fino a trasformarsi in un biscotto (*Pappa di latte*, 1995), Mina, per la sua ultima impresa discografica, conia il proprio ritratto su una lastra di metallo, facendone quasi una medaglia all'antica. E al *recto*, con l'effigie e la titolatura della cantante, corrisponde anche un *verso*. Un *verso* anepigrafe, se non si vogliono intendere come sostituzione del motto i testi delle canzoni, che proprio in accordo alle regole numismatiche, sono in latino. In ogni caso una vera e propria "altra faccia della medaglia". Alla lastra metallica e sbalzata, infatti, è abbinata all'interno della copertina un'altra lastra, questa volta radiografica e anatomica: anch'essa reca il profilo della cantante, ma con in evidenza il sistema nervoso centrale. Dietro il profilo metallico si rivela la struttura razionale ed emozionale; dietro il segno terreno, l'anima.

NEWS | Recensione a : Michael Baxandall, *Forme dell'intenzione*

a cura di E. Castelnuovo, Torino, Einaudi 2000

Fabrizio Lollini



Con un ritardo di quindici anni dalla sua prima edizione inglese, esce la versione italiana di uno dei più stimolanti libri di critica d'arte del dopoguerra, *Patterns of Intention*, di Michael Baxandall. Scopo del libro è dare esempi di lettura di un'opera d'arte contestualizzandola (il sottotitolo, quanto mai significativo è "Sulla spiegazione storica delle opere d'arte"), penetrando nel periodo in cui essa viene realizzata, come già indagato in *Pittura ed esperienze sociali*, e rendendosi conto della sfasatura che è insita nell'usare *parole* per definire *entità visive*, ciò che fu il tema conduttore di *Giotto e gli umanisti*, consci che "non si danno spiegazioni dei quadri: si spiegano le osservazioni fatte su di essi" (p. 10). In questo senso, la persistenza della tradizione classica, sia nelle forme puramente descrittive dell'*ekphrasis* antica e delle sue, per così dire, ri-attivazioni successive, sia per i tramandi concettuali insiti in certe forme del fare artistico, è elemento decisivo nel racconto critico dello studioso. Un'affermazione come "oggetto e concetti si chiarificano l'uno con gli altri [...] il concetto acuisce la percezione dell'oggetto e l'oggetto precisa a cosa si riferisce la parola", per certi versi, può essere applicata anche alle categorie warburghiane, dove la presenza di un manufatto in una

serie ben definita lo arricchisce di possibili livelli di lettura, ma al contempo precisa e chiarisce i fini della serie stessa, nel precipitare del senso in un piccolo oggetto, un 'dettaglio' che diviene chiarificatore. Preziose le pagine di Baxandall sull'"influenza artistica" e contro la sua rigida definizione, o quelle sui "punti di vista" che si hanno dell'opera, quello di "chi ne è parte" e quello di "chi osserva"; il tutto, da Piero della Francesca a Picasso, passando da Chardin (e per un ponte).

NEWS | Massimo Carboni, Dopo il gesto lo sguardo, il resto è letteratura

Maria Bergamo

A conferma del fatto che nella modernità batte a pulsazioni più o meno avvertibili un cuore antico, gli attuali assetti ipertecnologici inducono a prendere di nuovo le misure ad un vecchio problema, quello dei rapporti tra parola e immagine. [...] nella computer graphics, la costruzione sintetica dell'immagine si basa su procedimenti di tipo logico-matematico: è nel più piccolo punto colorato discernibile sullo schermo, nel pixel non ulteriormente scomponibile, che si verifica il passaggio dal numerico all'iconico. Come dire che nell'infografica e più in generale nella testualità informatica si assiste alla tendenziale ricomposizione di razionale e visivo, discorso e figura [...] Ma quale può essere la nuova posta in gioco di una tale questione? a quali livelli essa si va riarticolaro in calzata dalle ipertecnologie? e quali i nessi con la storia dell'arte? [...] fare storia o critica d'arte significa in prima istanza saper nominare ciò che si vede: vedere è sapere (anche se le arti moderno-contemporanee non cessano di porre ostacoli a questa "ben rotonda" identità). "Un Nome, presto, affinché mi rassicuri, affinché la scienza prevalga", dice lo storico dell'arte di fronte all'ostinata mutezza del visibile. [Ma] nel punto in cui la lingua recisa cade, germina la pittura nella propria afona, letteralmente infantile (non parlante, al di qua del linguaggio) autosufficienza [...] Gesto, soprattutto. Non è forse il gesto dell'arte la rivelazione che il silenzio ad essa costitutivo si incammina verso il senso, lo produce via via che procede? Prima dell'occhio, prima dello sguardo, c'è il gesto, c'è la motilità: il resto, è il caso di dirlo, è letteratura. Si può uscire da questa impasse? No, in linea di diritto non si può. Ma essa deve considerarsi uno stimolo, non un freno inibitore. Non ci saranno "soluzioni"; ma certo si disegnano linee di sviluppo del problema. Gli attuali sviluppi tecnologici che ridisegnano così profondamente condizioni e apparati del sapere, riescono a modificare le relazioni tra ordine del visibile e ordine del dicibile? Una pratica sapiente dell'immagine a fini epistemici deve comunicare l'esperienza senza cancellarne la singolarità [...] senza penalizzare l'esigenza di rigore, necessario appannaggio dell'indagine scientifica. Proprio le tecnologie digitali, che indicano un riafflusso del figurabile nel dicibile, dell'immagine "irrazionale"-intuitiva nel pensiero logico-numerico, possono aiutare la scrittura dello storico e del critico a trasformarsi assumendo

su di sé una funzione di spazializzazione che fa appello non solo ad una tecnica ma anche ad una concettualità di natura visiva. Le nuove tecnologie potrebbero far deporre al discorso sulle arti visuali la pretesa di prestar loro una parola come se la parola fosse ciò di cui difettano [...] Tradurre l'immagine in parola è impossibile. Ma si danno forme, declinazioni, figure dell'Impossibile: un *operari* infaticabile che inventi strategie di approccio all'opera, ipotesi cognitive, tattiche testuali, economie multiple della scrittura che non rimuovano ma anzi facciano propria la differenza fondante. (riduzione a cura di Maria Bergamo)



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
Venezia • aprile 2015

www.engramma.org

6

febbraio/marzo

2001

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 6

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE
sara agnoletto, maria bergamo, lorenzo bonoldi, giulia bordignon, monica centanni, giacomo dalla pietà,
claudia daniotti, silvia fogolin, marianna gelussi, katia mazzucco, giovanna pasini, alessandra pedersoli,
daniela sacco, valentina sinico, lara squillaro, elizabeth thomson, luca tonin

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

this is a peer-reviewed journal

La Rivista di Engramma n. 6 | febbraio/marzo 2001

©2016 Edizioni Engramma

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

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

Tel. 041 2571461

www.engramma.org

ISBN pdf 978-88-94840-04-9

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.

Bergamo | Bonoldi | Bumbalova | Centanni
Da Forno | Mazzucco | Sacco | Thomson

La Rivista di Engramma n. 6



SOMMARIO

- 1 | SAGGI | Il diavolo sta nei dettagli
BARBARA DA FORNO
- 7 | MNEMOSYNE ATLAS | Tavola 42
SEMINARIO MNEMOSYNE, COORDINATO DA MONICA CENTANNI E
KATIA MAZZUCCO
- 9 | Dal teatro della morte al teatro della piet 
SEMINARIO MNEMOSYNE, COORDINATO DA MONICA CENTANNI E
KATIA MAZZUCCO
- 17 | From the Theatre of Death to the Theatre of Pity.
A Phantom Plate ex Mnemosyne Atlas, Panel 42
EDITED BY SEMINARIO MNEMOSYNE
TRANSLATED BY ELIZABETH THOMSON
- 25 | P&M | Variazioni sul tema della piet 
SEMINARIO DI TRADIZIONE CLASSICA, COORDINATO DA LORENZO
BONOLDI
- 26 | P&M | Scene, comparse e gesti rituali dal Teatro della Morte
SEMINARIO DI TRADIZIONE CLASSICA, COORDINATO DA LORENZO
BONOLDI
- 29 | EUREKA! | Maria: la donna della forza
MARIA BERGAMO
- 31 | NEWS | Nipponic Nachleben
LORENZO BONOLDI
- 33 | NEWS | Anche Mercurio presenza al Giubileo
DANIELA SACCO

SAGGI | Il diavolo sta nei dettagli

Appunti sulla ricezione italiana di Aby Warburg

Barbara Da Forno

Da uno scambio epistolare tra intellettuali prende il via questo studio; si tratta di una serie di lettere che Rosario Vittorio Cristaldi e Alfredo Parente si erano scambiati sulle pagine della prestigiosa “Rivista di Studi Crociani”, allo scopo di risolvere “un dubbietto filologico”. Nel 1948, a conclusione della prima conferenza tenuta agli alunni dell’Istituto per gli Studi Storici di Napoli, Benedetto Croce aveva invitato a:

“Non andare in cerca della verità, né del bene, né del bello, né della gioia, in qualcosa che sia lontano da voi, distaccato e inaccessibile, e in effetti inesistente, ma unicamente in quel che voi fate e farete, nel vostro lavoro, nel cui fondo c’è l’Universale, di cui l’uomo vive; e, per chiudere con un motto bizzarro ma profondo, che soleva ripetere un dotto tedesco (o, se si vuole, ebreo-tedesco), altamente benemerito degli studi, il Wartburg, tenere sempre presente che Gott ist im Detail, che Dio è nel particolare” (Croce [1948] 1950).

Rosario Vittorio Cristaldi riconoscerà immediatamente, nel famoso detto, uno studioso tedesco, ma gli risultava che il suo nome fosse Warburg, non Wartburg. Cristaldi sapeva, del resto, che anche Croce lo “conosceva benissimo”, perché “nel 1946 vi aveva fatto cenno discutendo a lungo su un libro di Jean Seznec” (Cristaldi 1980), dunque, come poteva essersi sbagliato? Era più probabile, semmai, che Cristaldi non conoscesse il dotto ‘Wartburg’ in questione, ed è per questo che si rivolse all’amico crociano Alfredo Parente. A questo punto si avviò un processo che potremmo definire di *restitutio memoriae*. Attraverso una serie di dati, infatti, i due studiosi cercarono di giustificare il lapsus di Croce, e di difenderne l’immagine, ma l’effetto ottenuto fu paradossalmente il contrario.

Parente venne prontamente in soccorso all’amico, infatti, rivelandogli che uno studioso tedesco di nome Wartburg era effettivamente esistito, e che, per di più, era un linguista che Croce conosceva sicuramente poiché ne aveva recensito un testo nel 1946, dunque due anni prima della conferenza tenuta all’Istituto per gli Studi Storici di Napoli. Questo è appunto il

motivo per cui, secondo Parente, Croce si era confuso: egli conosceva, cioè, entrambi gli studiosi, ma il linguista era nella sua memoria una “più fresca, anzi recentissima accessione” (Parente 1980).

In questa ricostruzione, però, Parente aveva trascurato il fatto che, sempre nel 1946 – come aveva del resto anche notato il più attento Cristaldi – Croce aveva recensito anche il testo di Jean Seznec, *La survivance des dieux antiques*. Quella recensione negativa costituì un ostacolo non solo alla fortuna italiana di Seznec, alla quale il recensore faceva esplicito riferimento, ma anche a tutta la scuola di Warburg, cui invece si mirava in modo ben più velato (Settis 1992). Questo elemento confutava la teoria con cui Parente aveva tentato di giustificare l'errore commesso da Croce, l'inganno della memoria, dovuto a più recente frequentazione del nome di Warburg: dimostrava infatti che c'era stata sì confusione, ma anche che i nomi di Warburg e di Wartburg erano presenti nelle letture e negli scritti di Croce nello stesso periodo, il 1946.

Per rassicurare ancora di più l'amico Cristaldi sulla familiarità che Croce aveva con Warburg, Parente scelse di condividere con lui e con tutti i lettori della “Rivista di studi crociani” un momento privato, un ricordo personale: “il bellissimo incontro col Warburg” che era avvenuto “proprio in casa Croce, in un anno, che non posso ora precisare, intorno al 1933” (Parente 1980). L'ansia giustificata di Parente provoca un effetto tra il macabro e il ridicolo: parafrasando una famosa espressione warburghiana, riferita a Mnemosyne “storia di fantasmi per persone veramente adulte” potremmo affermare che quell'incontro, se era avvenuto, poteva essere avvenuto solo con un fantasma, perché nel 1933 Warburg era morto da ben quattro anni. Con questa informazione Parente si dimostra, nei confronti di Warburg, approssimativo quanto il Maestro che intendeva difendere; infatti, come Croce aveva grossolanamente confuso il nome con quello di un altro, così Parente confonde altrettanto grossolanamente una data con un'altra. Evidentemente ai crociani il nome dello studioso amburghese non restava particolarmente impresso.

Agli inizi la ricezione di Warburg in Italia presenta un panorama non proprio entusiasmante: importanti studiosi dimostravano nel dopoguerra un approccio superficiale, quando non ostile. La figura di Croce incombeva come un'ombra proiettata sugli argomenti e i personaggi da esaminare. Così scrive Parente elogiando l'attività censoria di Croce:

“Si era giunti, in Italia, ad un punto della vita degli studi psicologicamente assai singolare: che chiunque mettesse nero su bianco, a meno che non fosse un incosciente, entrava nel particolare stato d’animo di chi sapeva di dover passare sotto i raggi di quell’osservatorio che erano gli occhi instancabilmente sbarrati e i fucili continuamente spianati della Critica” (Parente 1953).

Nel numero successivo della stessa rivista e da parte di uno, il più savio, dei nostri crociani, nuovi importanti elementi vengono offerti alle nostre ipotesi, contribuendo da una parte a modificare le tinte del fenomeno, dall’altra a confermare ciò che pensavamo. Rosario Vittorio Cristaldi aveva risposto a Parente facendogli elegantemente notare che quel loro “bellissimo” incontro non poteva essersi tenuto nel 1933, poiché Warburg era morto nel 1929 (Cristaldi 1980a). A questa osservazione Cristaldi aggiunse anche che il motto che Croce aveva citato in occasione di quella conferenza a Napoli non era esatto o, quantomeno, ne era una variante crociana. Infatti Warburg non disse mai “Gott ist im Detail” ma “Der liebe Gott steckt im Detail”. Dunque a Cristaldi va il merito di aver risollevato, sul piano della correttezza filologica, il prestigio della scuola crociana; non solo: proprio Cristaldi continuò a interessarsi a Warburg e soprattutto a quell’emblematico motto.

È sempre una lettera lo strumento di cui si serve lo studioso per rivolgersi nuovamente a Parente (Cristaldi 1982): Cristaldi ripercorre con lodevole rigore filologico, e con viva curiosità, la ‘vita’ di quel motto, offrendoci del prezioso materiale documentario. Lo studioso aveva rintracciato il motto, che ormai lo interessava da anni, in un testo di Panofsky in cui lo si attribuiva a Flaubert (Panofsky [1955] [1962] 1996). Volendo conoscere con certezza la fonte di tale attribuzione, Cristaldi arriva a eliminare Panofsky e Gombrich dalle sue fonti autorevoli, per appoggiarsi invece, su indiretto suggerimento di Salvatore Settis, a Dieter Wuttke. Grazie allo studioso e ad altre sue personali osservazioni, ritiene così di poter confermare quanto aveva già dichiarato Ernst Cassirer: il motto deve considerarsi di Warburg; alcuni anni più tardi, infatti, porrà in esergo a un suo saggio (intitolato non a caso *Il fascino del dettaglio*), il famoso motto, come aveva fatto Ginzburg, ma questa volta attribuendolo ad Aby Warburg (Cristaldi 1986).

Non ancora pienamente soddisfatto, Cristaldi ipotizza le fonti di ispirazione di Warburg – Usener, Fontane, Spinoza – e ricostruisce la fortuna del motto. È proprio grazie a queste ricerche che lo studioso ripercorre la critica warburghiana nei suoi più autorevoli rappresentanti – nel caso di Panofsky non possiamo parlare di critica warburghiana perché non scrisse che un testo su di lui (Panofsky 1929), ma di studioso autorevole sicuramente

te si – compiendo un percorso estremamente significativo. Con la vivacità di cui aveva già dato prova nelle altre lettere incontrate, Cristaldi boccia Gombrich perché approssimativo, contesta Panofsky perché accetta acriticamente Gombrich e ricorre invece al preciso Wuttke perché ne scopre la competenza grazie a Salvatore Settis. In Cristaldi ritroviamo anche altri precisi argomenti: l'autorevolezza, sempre confermata, di Salvatore Settis intorno a ogni questione relativa a Warburg; il taglio interpretativo dato da Ernst Gombrich, fra l'altro direttore del Warburg Institute dal 1959 al 1966, che, per dirla con le parole di Cristaldi:

“Nel migliore dei casi, certo un po' distratto è. Sarà probabilmente a causa di quei giri frequenti on a hobby horse, sul cavallino della fantasia” (Cristaldi 1982, 96-97)

Infine un'ultima considerazione, relativa ai tranelli warburghiani; l'attenzione per il motto, può essere – ma non ci sembra il caso di Cristaldi, che ne fa invece occasione per una seria operazione di riflessione metodologica – uno di questi tranelli, anche se il più innocuo: si deve stare attenti a non perdere di vista le questioni sostanziali, quelle rivolte alla comprensione di Warburg e non fini a se stesse, a non essere insomma “più interessati ai dettagli che agli dei” (Dal Lago 1984). L'altro pericoloso tranello è quello teso dalla sua malattia, che può portare a sottovalutare la forza straordinaria del suo pensiero, ad accantonare e ignorare le sue osservazioni per considerarle frutto estroso di una mente malata (Settis 1998). Infine il *Rituale del Serpente*, lo studio che gode forse di maggior fama tra le opere di Warburg, quando il suo autore non voleva neppure venisse pubblicato.

Sarà ora più evidente la natura emblematica degli articoli che abbiamo considerato: essi erano esemplari sia di una ricezione approssimativa, sia di uno studio rigoroso, inoltre contenevano alcuni dei nomi più rappresentativi – di nuovo in senso ambivalente – della critica warburghiana. Quanto a Rosario Vittorio Cristaldi, resta ancora un'osservazione da fare: nel 1984, sempre sulla “Rivista di studi crociani”, recensisce *The Eloquence of Symbols. Studies in Humanist Art*, di Edgar Wind, ponendo in rilievo il ruolo che il simbolo aveva rivestito nella carriera dello studioso (Cristaldi 1984). Scrivendo di Wind, Cristaldi non perde l'occasione per alludere a una questione: l'anno prima la casa editrice Feltrinelli aveva pubblicato l'edizione italiana della biografia di Gombrich, ma senza tener conto delle osservazioni rigorose e – per di più – fondate che Wind aveva reso note ben dodici anni prima. Che dire? Questione di dettagli.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Cristaldi 1980a

R. V. Cristaldi, *Gott ist im Detail*, “Rivista di studi crociani” XVII (1980), pp. 202-203.

Cristaldi 1980b

R. V. Cristaldi, *Ancora su Warburg e Croce e una lettera inedita del filosofo*, “Rivista di studi crociani” XVII (1980), pp. 310-312.

Cristaldi 1982

R. V. Cristaldi, *Ex Germania philologica lux*, “Rivista di studi crociani” XIX (1982), pp. 95-98.

Cristaldi 1984

R. V. Cristaldi, *I “selected papers” di Edgar Wind*, “Rivista di studi crociani” XXI (1984), pp. 58-66.

Cristaldi 1986

R. V. Cristaldi, *Il fascino del dettaglio*, in *Scritti in onore di Calogero Meli*, Catania 1986, pp. 19-25.

Croce 1946

Benedetto Croce, *Gli dei antichi nella tradizione mitologica del Medioevo e del Rinascimento*, “La Parola del Passato” I (1946) pp. 273-285.

Croce [1948] 1950

B. Croce, *Storiografia e idealità morale*, Bari 1948.

Dal Lago 1984

A. Dal Lago, *L’arcaico e il suo doppio*, in “aut aut” 199-200, gennaio-aprile (1984), pp. 67-91.

Panofsky 1929

E. Panofsky, *Nachruf Warburg*, “Hamburger Fremdenblatt”, 28 Oktober 1929.

Panofsky [1955] [1962] 1996

E. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, New York, 1955; ed. it. *Il significato delle arti visive*, Torino 1996.

Parente 1953

A. Parente, *La critica e il tempo della cultura crociana*, Bari 1953.

Parente 1980

A. Parente, *A proposito di Croce e di Aby Warburg*, “Rivista di studi crociani” XVII (1980), pp. 203-205.

Seznec [1940] 1981

J. Seznec, *La survivance des dieux antiques. Essays sur le rôle de la tradition mythologique dans l’humanisme et dans l’art de la Renaissance*, London 1940; ed. it. *La sopravvivenza degli antichi dei. Saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nell’arte rinascimentali*, Torino 1981.

Settis [1981] 1992

S. Settis, *Presentazione*, in Jean Seznec, *La sopravvivenza degli antichi dei*, Torino 1992, pp. VII-XXIX.

Settis 1998

S. Settis, *Aby Warburg, il suo Atlante Mnemosyne: antropologia, memoria, storia, intervento* in *Aby Warburg Mnemosyne*. Italia 1998, Incontro internazionale di studio Siena, 30-31 maggio 1998.

ENGLISH ABSTRACT

This study is based on the correspondence between R. V. Cristaldi and A. Parente that appeared in the *Rivista di Studi Crociani* (The Journal of Crocean Studies). The topic of the exchange of letters between the two was a “small philological query” arising from the muddled citation by Benedetto Croce of one of Warburg’s sayings on the occasion of a conference held in 1948 at the Istituto per gli Studi Storici di Napoli. According to Croce, it was a certain Warburg who maintained that “Gott ist im Detail”. Parente’s attempts to justify or correct the master’s quotation, served merely to compound the confusion. He failed to mention Croce’s recent review (1946) of Seznec’s “La survivance des dieux antiques” (The survival of the ancient gods), and he recalled an imaginary dinner which took place in 1933 at Croce’s home at which Warburg, or rather what must have been Warburg’s ghost as he had been dead for four years, was a guest. The explanations and researches of the more reliable Cristaldi restore the integrity of the Croceans, even though they are not sufficient to fill the lacunae which have significantly affected the way Aby Warburg’s thought has been received and assessed in Italy.

MNEMOSYNE ATLAS | Tavola 42

a cura del Seminario Mnemosyne



Dal teatro della morte al teatro della piet 

Tavola Fantasma ex Mnemosyne Atlas, Tavola 42

Seminario Mnemosyne, coordinato da Monica Centanni e Katia Mazzucco con la collaborazione di Sara Agnoletto, Maria Bergamo, Lorenzo Bonoldi, Giulia Bordignon, Claudia Daniotti, Giovanna Pasini, Alessandra Pedersoli, Linda Selmin, Daniela Sacco, Valentina Sinico

Introduzione alla costruzione di una Tavola fantasma

Secondo l'analisi interpretativa adottata da Engramma, ciascuna tavola dell'Atlante della Memoria risulta costruita sull'accostamento di immagini legate tra loro tematicamente e formalmente, da una certa "aria di famiglia" e in serie politetiche (la definizione   di Salvatore Settis). Il meccanismo di costruzione di ogni tavola stimola nel lettore un ulteriore processo associativo, evocando nuovi accostamenti di immagini che confermano e sviluppano gli spunti individuati nella tavola warburghiana. Il risultato di tale evocazione   stato denominato Tavola Fantasma: *ph ntasma*, ovvero proiezione di immagini che l'interprete-lettore produce reagendo creativamente alla provocazione ermeneutica della serie originariamente composta da Warburg.

La capacit  seminale dell'opera di Warburg si esprime nel fatto che i percorsi visivi tracciabili sulle sue tavole non sono chiusi in forma fissa e conclusa ma aprono continuamente a nuove e differenti traiettorie di senso. Gi  Warburg, peraltro senza fissare itinerari obbligati, aveva appuntato le immagini su cartoncini prevedendo un loro possibile spostamento (e anche una migrazione di tavola in tavola).

Il percorso interpretativo (grafico e di lettura) cos  come l'esito creativo (la tavola costruita *ex novo*) non sono che una proposta fra le tante possibili letture di una tavola; la variet  dei tracciati comprova l'autenticit  dell'interazione tra il lavoro di Warburg e il suo interprete-lettore che, libero da schemi preordinati, muove il suo sguardo alla cattura di motivi archetipici e di persistenze morfologiche.

Come aveva precocemente annunciato Giorgio Pasquali, *Mnemosyne* non solo agisce ma subisce lo sguardo dello studioso lasciandosi trasformare e fruttificando in nuovi “esperimenti” creativi; esperimenti che, nel nostro caso, si sono concretizzati nella realizzazione della tavola fantasma.

Saggio interpretativo della Tavola Fantasma ex Mnemosyne Atlas, Tavola 42

Questa composizione inizia dall'explicit della tavola 42 ripreso in posizione incipitaria (fig. 1) e segue recuperandone e sviluppandone i fili tematici. Nel Teatro della Morte della tavola 42, attraverso una scelta di immagini omogeneamente rinascimentali, veniva portata in scena la tensione tra le polarità maschile-femminile, morte-vita, stasi-movimento. Qui da contesti storico-stilistici differenti (dall'antico alla contemporaneità) vengono convocate immagini che, per il disegno di nuove linee di forza, da una parte confermano quella polarità, dall'altra giungono al collasso della tensione primaria e al congelamento della differenziazione di genere e di ruolo (madre figlio, vita morte, femminile maschile) nella postura della Pietà-Maestà (figg. 17; 18; 19; 20; 27; 29). Dal tessuto cronologicamente e tematicamente molto compatto della composizione warburghiana si sviluppa in questo modo un percorso tematico differente che culmina nell'explicit in una ulteriore complicazione di senso.

Nel *Compianto su Cristo morto* di Vittore Carpaccio (fig. 1), explicit della tavola 42 dell'*Atlante* ed incipit della tavola fantasma, affiorano tre temi che aprono ai relativi percorsi di senso: la morte, il dolore, la meditazione sulla morte. Il tema della morte risulta primario: un paesaggio desertificato, un Cristo morto in primissimo piano, adagiato sul letto funebre colpisce per l'espressione pacata del volto, per la compostezza, per la posizione delle mani; elementi che, nonostante la presenza della ferita ancora sanguinante al costato e del foro lasciato dal chiodo infisso nel piede destro, sembrano esprimere l'idea della morte come sonno tranquillo. Maria, Maddalena e Giovanni, alla destra del Cristo, sono l'espressione del dolore dinanzi alla morte, un dolore silenzioso, contenuto; Maria, quasi priva di forze, sostenuta da Maddalena, ha il volto completamente in ombra e rivolto verso il cielo. In stretta relazione con il cadavere protagonista è la figura di Giobbe, quasi un tutt'uno con quella di Cristo, collocata, si direbbe, ad incastro tra i suoi piedi e il manto verde; Giobbe introduce il tema della meditazione sul mistero della morte di Cristo. Il suo volto esprime turbamento, ma anche consapevolezza dell'inevitabilità di questo sacrificio.

La tensione delle polarità maschile-femminile, morte-vita, stasi-movimento, evocata nella composizione del Carpaccio, trova sfogo da una parte nelle immagini di Morte di Cristo (figg. 2; 3), dall'altra nell'esternazione esasperata delle figure della Dolente (figg. 4; 5; 6).

Il *Cristo nel sepolcro* di Holbein (fig. 2) è l'estrema espressione della chiusura della morte. La rigidità delle membra grigie ed emaciate, la contrazione della mano destra, lo spasmo del volto, la fissità dello sguardo, sono amplificate dal completo isolamento della figura serrata e schiacciata nello spazio angusto, ormai nettamente separato dalla passione del mondo esterno. In un tempo pensato per la prima ed ultima volta come assoluto, il cadavere dell'uomo-dio è costretto nelle misure claustrofobiche del quadro-sarcofago e consiste della sua iperrealistica carnalità; il silenzio astratto dello spazio stretto e conchiuso ci dice l'orrore tutto umano della fine: comunica una sensazione di morte disseccata come esaurimento di ogni energia vitale e di ogni possibilità di compianto.

Ne *Il Cristo Morto* di Mantegna (fig. 3) si narra diversamente dell'umanità di Cristo. Il corpo steso in uno spazio interno, visualizzato frontalmente, mostra i fori lasciati dai chiodi sulle mani e sui piedi; al suo fianco, il dolore di Maria e Giovanni è un dolore profondo, ma rispetto all'isolamento e alla chiusura totale espressi in modo diverso nell'esterno desertificato dell'opera di Carpaccio e nel chiuso del sarcofago di Holbein, i due dolenti di Mantegna riattivano una seppur marginale circolazione del pathos.

Riaffermando le due principali linee di prospettiva ermeneutica della tavola 42, anche in questa composizione, nella fascia alta della tavola, alla staticità della morte maschile fa da contrappunto l'irruenza del dolore femminile.

Il dolore per la morte di Cristo è dominante nella *Pietà* di Niccolò dall'Arca (fig. 4); la sofferenza urlata e sconvolgente delle figure femminili è comunicata attraverso il contorcersi dei corpi e il vibrare delle vesti nell'esibizione del repertorio convenzionale delle Pathosformeln della disperazione; il punto culminante si raggiunge con la figura di destra – la Madre – la cui irruzione a braccia tese all'indietro apre anche, quasi a ruota, il movimento della veste in un vortice totale di forte pathos.

Il dolore urlato (fig. 5) della *Pietà* di Niccolò dall'Arca si trasforma in spossatezza e lamento nella *Pietà* di Guido Mazzoni (fig. 6), che costituisce un momento di quel processo di interiorizzazione del dolore che, nel

Compianto su Cristo morto di Baccio Bandinelli arriva a compimento nel personaggio della Velata (fig. 7 ex 42.14).

Ulteriori e diverse sfaccettature si dipartono dalla stessa Pathosformel della figura irruente con braccia tese all'indietro: da un disegno in cui ritroviamo il pathos della dolente (fig. 8) David ricava la formula posturale della figura centrale del *Ratto delle Sabine* (fig. 9) dove ancora si contrappone la stasi maschile (qui la postura statuaria del guerriero) all'enfasi femminile che indica ancora l'irruzione del dolore ma raggelato in posa nella composizione neoclassica. Un'ulteriore deriva della Pathosformel della disperazione è nel contesto di guerra del *Guernica* di Picasso (fig. 10) e infine nella *Pietà* di Kokoschka (fig. 11) in cui il dolore deforma i tratti del volto e le posture dei corpi. Corpi e volti deformati dal dolore come già accadeva nei Cristi delle medievali "Crocifissioni dolorose", immagini direttamente esemplate dai corpi martoriati nelle processioni rituali della Via Crucis (figg. 11a, 11b).

Termine di congiunzione tra le due polarità è il tema della meditazione sul mistero della morte-resurrezione di Cristo, centrale nella *Meditazione sulla Passione di Cristo* di Carpaccio (fig. 12) emblema del dolore ormai interiorizzato (come già annunciato dalla figura della Velata, fig. 7), razionalizzato e tutto elaborato nella meditazione.

La presenza dei dolenti, che veicolava il dolore umanizzato del Cristo di Mantegna, era preminente nella *Pietà* stante del *Compianto* di Venosa (fig. 13). Qui il dolore gridato separa in modo inconciliabile gli attori della scena: il corpo di Cristo a braccia conserte sta tra Maria disperata nel gesto eloquente delle mani supplicanti e Giovanni che si apre le vesti e si scopre il petto per il dolore. A far da contrappunto è la *Deposizione* di Strauss (fig. 14): la figura di Cristo nella stessa posizione (stante a mezzo busto che fuoriesce dal sepolcro) tiene le braccia aperte in segno di congiunzione e unisce coinvolgendole nel dolore le figure di Maria e Maddalena. L'unione è suggellata dal doppio bacio delle due Marie che simmetricamente sostengono le braccia ormai inerti di Cristo.

Il bacio della mano di Cristo, motivo di condivisione e accettazione del dolore, torna come gesto eloquente nel *Compianto* di Luca Signorelli (fig. 15): è la Maddalena che raccoglie sul suo seno la mano di Cristo lacerata dai chiodi della crocifissione, mentre Maria con una mano sostiene il capo del figlio, e apre l'altra al cielo (atteggiando un altro gesto eloquente). Sullo sfondo della rappresentazione compare, in grisaille, una scena di trasporto del corpo di Meleagro, eco evidente, in contrappunto, della postura del

corpo morto in primo piano. Nel dialogo tra tema antico e pathos, risemantizzato nel nuovo contesto religioso, è presente un topos della morte, tipico dell'arte rinascimentale: quello del braccio steso lungo il corpo o pendente, motivo che ricompare anche nella *Deposizione* di Caravaggio (fig. 16).

La *Pietà* di Tura (fig. 17) costituisce uno snodo tematico e gestuale della tavola; in essa compare il gesto eloquente del bacio della mano ma si apre anche un nuovo orizzonte di senso che informa la terza fascia della tavola fantasma, la sezione tutta originale rispetto alle tematiche ispirate alla tavola 42 dell'*Atlante*: è il tema della Pietà-Maestà. Tura sintetizza nella coppia Madre-Figlio due immagini emblematiche: la figura antica della Maestà (derivante dall'icona) e la nuova iconografia della Pietà. Lo scandalo della sintesi è nella rappresentazione di una Madonna in posa di Maestà seduta su un sepolcro che tiene tra le braccia non il corpo di un Cristo bambino ma il corpo adulto di un Cristo rattrappito e rimpicciolito nella morte, e proprio in questo mostruosamente assimilabile a un infante. Quindi a una Pietà di Bellini, dove la Madonna, ormai desolata, tiene il figlio morto tra le braccia (fig. 18), si sovrappone l'immagine di una Maestà di Bellini (fig. 19), dove la prefigurazione della morte è resa consapevolmente già nella postura del bambino dormiente abbandonato in grembo alla madre con il braccio pendente e i piedini incrociati, perfettamente sovrapponibile alla postura del cadavere tornato in braccio alla madre. Il dogma dell'Incarnazione - morte- resurrezione di Cristo riconduce così al tema della madre della vita e della morte, un soggetto già classico raffigurato nel mito e nel culto della Mater Matuta (fig. 20).

Dalla figura di sintesi di Pietà e Maestà (fig. 17), che rimanda da un lato al tema (tav. 42) della Madre della Vita e della Morte e dall'altro al tema dell'unione spirituale sancito dal bacio, si snoda un percorso che conduce circolarmente all'esito dell'explicit (fig. 29) attraverso una nuova fenomenologia della morte.

È qui che, a differenza del Teatro della Morte della tavola 42, si inscena il progressivo dissolversi della polarità maschile/stasi/morte *versus* femminile/moto/vita: il pathos non si esprime più nella tensione oppositiva, ma è canale di congiunzione e confusione tra morte e vita, tra maschile e femminile.

Il motivo del trasporto del Cristo Morto, che ha origine dalla *Deposizione* di Raffaello (fig. 21), funge da elemento di unione narrativa tra la Pietà – dove il dolore deformante si è ricomposto nella figura della madre che ha

accettato il destino del figlio – e la *Deposizione dalla croce* di Pontormo (fig. 22). L'effetto è quello di una successione per fotogrammi che svela come il pathos espresso dalla figura di Maria si fonda progressivamente al sonno di morte di Cristo. Il mancamento è rappresentato nella *Deposizione* del Pontormo, e annuncia la completa perdita dei sensi inscenata dai due *Compianto su Cristo Morto* di Botticelli (fig. 23, 24), dove tutte le figure del compianto sembrano ritratte in flash immediatamente successivi (si confronti il progressivo avvicinamento della Maddalena al corpo di Cristo e la successione nei movimenti dei personaggi).

Ne *Le Tre Marie* del Carracci (fig. 25) la perdita dei sensi di Maria si scioglie con il sonno di morte del figlio. Una fusione che sembra indicare l'identità di Maria in Cristo, e quindi della donna e dell'uomo, sancita dal comune destino di morte; morte che è allo stesso tempo sonno (*Dormitio Virginis*) e quindi una sorta di morte apparente. Morte che è anche nella teologia cristiana preludio alla vita eterna. La posizione delle due figure, l'una stesa sull'altra, la mano della Madonna poggiata questa volta non sul suo petto ma su quello del figlio, inscena, nel comune deliquio, lo speculare riflettersi delle due identità.

La *Morte della Madonna* di Caravaggio (fig. 26) sancisce questa identità: la morte, o *Dormitio*, fino ad ora destino del Figlio contro cui il dolore della Madre si opponeva, accomuna i due protagonisti e procede alla loro trasfigurazione. Lo scambio delle identità coinvolge anche il gruppo dei dolenti che attorniano il cadavere, ora di Maria morta: tutte figure maschili eccetto la figura femminile di una dolente in primo piano. Per questa composizione l'opera di Caravaggio fa da contrappunto alla *Pietà* di Niccolò dall'Arca.

L'assimilazione morte/nuova vita procede anche dal motivo iconografico della *Madonna in trono con il Bambino* del Parmigianino (fig. 27), emblema dell'incarnazione e prefigurazione della passione-morte-resurrezione. Questo motivo ritorna per engramma (e non certamente per deduzione da modello) dalla figura della Mater Matuta (fig. 20) alla Madonna del Parmigianino specularmente sovrapponibile. Questa Madre di Vita e di Morte, attraverso il gesto eloquente della mano al petto, è giustapponibile ancora all'immagine della *Pietà*.

Si è voluto vedere una ripresa del Teatro della *Pietà* nell'immagine contemporanea di una pubblicità (fig. 28). Il corpo di Cristo morto è sostituito da una figura evidentemente ambigua, uomo e donna indifferentemente. Una morte quindi che pertiene indiscretamente a entrambi i sessi e alle persone simboliche a cui si vogliono ricondurre le figure del *Compianto* e la figura della *Morte*. Il

corpo morto tiene in mano uno specchio che oltre ad essere un attributo di vanità è, nel contesto della nostra lettura, emblema di identità rifratta e illusoria.

L'immagine successiva è una Pietà, rappresentata da un doppio David Bowie (fig. 29) ritratto nei due ruoli della figura femminile (pietà-Madonna) e in quella maschile (morte-Cristo).

Nell'explicit quindi le polarità dell'incipit percepite come oppostive implodono annullandosi l'una nell'altra: si compie così attraverso la morte una sorta di coincidentia oppositorum, sintetizzata in una figura – l'autopietà di David Bowie – che, per le peculiarità dell'immagine (luminosità sovraesposta che congela in una fissità statuaria le figure), rende a pieno il percorso astrante del pensiero che ha portato alla percezione di questa trascendente identità.

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

From the Theatre of Death to the Theatre of Pity. A Phantom Plate ex Mnemosyne Atlas, Panel 42

Seminario Mnemosyne, coordinated by Monica Centanni and Katia Mazzucco with Sara Agnoletto, Maria Bergamo, Lorenzo Bonoldi, Giulia Bordignon, Claudia Daniotti, Giovanna Pasini, Alessandra Pedersoli, Linda Selmin, Daniela Sacco, Valentina Sinico

English version by Elizabeth Thomson



Introduction to creating a Phantom Plate

In accordance with the criteria adopted by Engramma, each of the Mnemosyne plates can be seen to have been created by placing together in multiple groupings of motifs images which are thematically or formally linked by a certain “family resemblance” (Salvatore Settis’ definition). The process of creating each plate gives momentum to a further associative process in the reader by evoking new configurations of images that confirm and develop the ideas identified in the Warburg plates. The outcome of this procedure is called a “phantom plate” — from *phantasma* — and it reflects the images that the interpreter-reader garners by reacting creatively to the hermeneutic stimulus created by the groupings originally assembled by Warburg.

The seminal standing of Warburg’s work is revealed by the fact that the visual hypercourses that can be traced through the plates are not locked in a rigid and finished form; they continually open themselves up to new, and different, trajectories of meaning. Without fixing set itineraries, Warburg placed his images on card, foreseeing the likelihood of moving them around, and allowing them to migrate from one plate to another. Interpreting and reading the images of a plate, and the newly assembled plate that derives from it, are just one of the many interpretations possible. The diversity of itineraries confirms the value of the interaction between Warburg’s work and the reader-interpreter: unencumbered by preordained threads, s/he is able to shift her/his gaze to identifying archetypal motifs and morphological continuities. As Giorgio Pasquali early on observed, Mnemosyne acts on and reacts to the scholar’s gaze allowing itself to be prolifically transformed into new creative “exploration”, that in our case have found expression in a Phantom Plate.

Guide to the Phantom Plate ex Mnemosyne Atlas, Panel 42

Phantom Plate derived from plate 42 of the Mnemosyne Atlas This composition begins with the closing image of plate 42, (fig. 1) and continues re-using and developing the thematic strands contained within it. In the theatre of death of plate 42, the tension between the polarities of masculine and feminine, life and death, stasis and movement are emphasised by means of a series of Renaissance images that are brought together. On the one hand the images confirm these polarities by their uniquely strong lines, and on the other they lead to the break down of the primary tension and to the freezing of gender and role differentiation (mother son, life death, masculine feminine) into the posture of majesty-pietà. (figs. 17; 18; 19; 20;

27; 29). In this way, a different thematic itinerary develops out of the chronologically and thematically compact grid of Warburg's composition, and it culminates in the final image with a further complication in meaning.

In Carpaccio's *Lament over the dead Christ* (fig. 1), the closing image of plate 42 and the opening image of the phantom plate, three themes revealing itineraries of meaning come to light: death, grief, and contemplation of death. The principal theme is death: one is struck by the deserted landscape and the serene expression on the face of the dead Christ resting on his funeral bed in the foreground of the painting, by the composure and position of his hands, factors that despite the visible bleeding wound in his ribs and the hole made by the nail hammered into his right foot, seem to express the notion of death as a peaceful slumber. Mary Magdalene and John, to the right of Christ, express grief in the face of death, a grief that is silent and contained; Mary is almost lifeless, and supported by Mary Magdalene, her face completely in shade and turned upward toward heaven. The figure of Job, closely associated with the body of Christ, almost forming part of it, is positioned, it would seem, between the green cloak and the feet of Christ. Job introduces the theme of contemplation on the mystery of the death of Christ. His face expresses anxiety, but it also expresses awareness of the inevitability of his sacrifice.

The tension between the polarities of masculine/feminine, life/death, and stasis/movement, evoked in Carpaccio's composition finds release in the image of the dead Christ on the one hand, and the intensity of the grief manifested by the grieving women (figs. 4, 5, 6) on the other.

The figure of Holbein's Christ in his tomb (fig. 2) is the manifestation of death's finality. The rigidity of his grey emaciated limbs, the contraction of his right hand, the spasm in his face, and his fixed gaze, are amplified by the complete isolation of the figure which is locked and squeezed into the narrow space, removed from the suffering of the outside world. The body of man made god is forced into the restricted space of the picture-sarcophagus and his carnality is more than real; the abstract silence of the tightly enclosed space speaks of the all too human horror of death, and communicates the impression of desolate death as the exhaustion of all vital energy and capacity for grieving. In Mantegna's *Dead Christ* (fig. 3), Christ's humanity is portrayed differently. His body laid out in an enclosed space, seen frontally, displays the holes left by the nails hammered into his hands and feet; by his side, Mary and John display their profound grief; but compared with the isolation and total seclusion expressed differently

in Carpaccio's deserted landscape, and the dark airless space of Holbein's sarcophagus, Mantegna's two grieving figures inspire a circular sequence of pathos, although this is marginal.

Reasserting the two principal hermeneutic perspectives of plate 42, the impetus of the grieving women also functions as a counterpoint to the deathly motionlessness of Christ the man in the upper border of this composition.

In Niccolò dall'Arca's *Pietà*, grief for Christ's death is the dominant theme (fig. 4); the overwhelming grief of the female figures is communicated by their contorted bodies and their quivering garments in the conventional emotive formulas of despair. The climax is reached in the figure to the right — the Mother — whose dramatic entrance into the scene with arms stretched behind her evolves, in an almost circular fashion, into the movement of her garment in an unrestrained eruption of potent pathos.

The howling grief (fig. 5) of Niccolò dell'Arca's *Pietà* is transformed into exhaustion and grief in Guido Massoni's *Pietà* (fig. 6), which represents a moment in the process of internalising the grief that reaches a climax in the veiled figure in Baccio Bandinelli's *Lament over the Body of Christ* (Fig. 7 ex 42.14).

Various other perspectives branch off from the emotive formula of the rushing figure with arms stretched behind her. From a drawing in which the pathos of a grieving figure can be seen, David takes the posture of the central figure in the *Rape of the Sabine Women* (fig. 9) where once again the stasis of the masculine figure (in this case the statuary pose of a warrior) is countered by the emphasis of the female figures and their grief, but whose pose is frozen in the neo-classical composition. A further derivation of the emotive formula of pathos can be found in the context of war in Picasso's *Guernica* (fig. 10), and also in the Kokoshka's *Pietà* (fig. 11) in which grief deforms the features and postures of the bodies—postures and bodies deformed by grief as can be seen in the medieval images of Christ and the Crucifixion which were directly modelled on the martyred bodies portrayed in the *Via Crucis* (figs. 11a, 11b).

The theme of contemplation of the mystery of the death and resurrection of Christ acts as a link between the two polarities, and is central to Carpaccio's *Contemplation on the Passion of Christ* (fig. 12), a representation of internalised grief (as prefigured in the *Veiled figure*, fig. 7), rationalised and completely immersed in contemplation.

The grieving figures, which represent the humanised pain of Mantegna's Christ, were a dominant in Venosa's Lament. In this case the howling despair isolates the characters in the scene in an irreconcilable way. The body of Christ, his arms folded, lies between Mary, with her eloquent gesture of desperate supplication, and John, who opens up the garment he is wearing unbearing his chest in grief. Strauss's Deposition acts as a counterpoint (fig. 14): the figure of Christ in the same position (half standing figure exiting from the tomb) holds his arms open in a gesture of binding together in their grief the figures of Mary and Magdalene. The union of the two Marys is sealed with a double kiss as they support the inert arms of the dead Christ.

The kiss of Christ's hand, an occasion for sharing and accepting their grief, returns as an eloquent gesture in Luca Signorelli's Lament (fig. 1) in which Mary Magdalene gathers to her breast the hand of Christ lacerated by the nails of the Crucifixion, whilst Mary supports the head of her son in one hand, and holds the other open to heaven (thereby making another eloquent gesture). In the background of the image, painted in grisaille, appears a scene showing the body of Meleager being carried, an obvious echo, in counterpoint, of the posture of the body in the forefront. In the dialogue between the ancient theme and pathos, resemanticised in the new religious context, a topos of death, typical in Renaissance art, is present: the arm extended alongside the body or hanging, a motif that also reappears in Caravaggio's Deposition (fig. 16).

Tura's Pietà (fig. 17) constitutes a thematic and gestural turning-point in the plate: there appears the eloquent gesture of the kiss on the hand, but it opens up a new perspective of meaning and informs the third level of the phantom plate, a section which is completely original in respect of the themes inspired by plate 42 of the Atlas, the theme of the Pietà and Majesty. In the representation of Mother and son, Tura synthesises two emblematic images: the ancient figure of Majesty (derived from the icon) and the new iconography of the Pietà. The sensation of this synthesis lies in the representation of the Madonna in majesty sitting on a tomb holding in her arms not the body of a Christ child but the adult body of Christ contracted and diminished by death, and for this very reason eminently capable of being identified with a child. A Pietà of Bellini's in which the Madonna, disconsolate, holds her dead son in her arms (fig. 18) is superimposed by a Maestà by Bellini (fig. 19), in which the prefiguration of death is already consciously rendered in the posture of the sleeping infant abandoned in the lap of his mother with one arm hanging and his little legs crossed. This

can be perfectly interchanged with the posture of the dead body now in his mother's arms. The dogma associated with the incarnation — the death and resurrection of Christ — leads back to the theme of the mother, giver of life and death, a subject that was already established and featured in myth and the cult of Mater Matuta (fig. 20).

From the synthesised figure of the Pietà and Majesty (fig. 17), that recalls the theme (plate 42) of the giver of life and death on the one hand, and on the other the spiritual union sanctioned with a kiss, an itinerary leads via a circular route to the climax of the closing image (fig. 29) via the phenomenology of death.

It is here that, contrary to the Theatre of Life and Death of plate 42, the gradual dissolution of the polarities between masculinity/stasis/death versus femininity/movement/life occurs: pathos is expressed no longer in opposing tensions; rather, it is the conjunction and confusion between life and death, between the masculine and feminine.

The motif of the bearing of the dead Christ that originates from Raphael's Deposition (fig. 21), functions as a feature of narrative unity between the Pietà — where disfiguring grief is reconstituted in the figure of the mother who has accepted her son's fate — and Pontormo's Deposition from the Cross (fig. 22) in which all the figures in the lament scene appear to be drawn from immediately consecutive flash images (compare Magdalene's progressive approach towards the body of Christ and the sequential movements of the characters in the painting).

In Carracci's Three Marys (fig. 25), Mary's loss of sensibility is fused with her son's death, a fusion that seems to identify Mary with Christ, and therefore the woman with the man, sanctioned by the common destiny of death, which at the same time is slumber (*Dormitio Verginis*), and therefore a seeming death, which in Christian theology is a prelude to eternity. The position of the two figures, one superimposed upon the other, the Virgin's hand resting not on her breast this time, but on her son's, portrays in their common loss of sensibility, the mirrored reflection of their two identities. Caravaggio's Death of the Virgin (fig. 26) justifies this identification: death, or Dormition, until this point, the fate of the son against which the grieving mother fought, unites the two protagonists and transfigures them. The interchange of their identities also involves the group of grievers around the corpse, at this moment that of the dead Mary — they are all male

figures excepting the grieving female figure in the forefront. Caravaggio's work acts as a counterpoint for the Pietà by Niccolò dell'Arca.

The assimilation of death/new life is continued in the iconography of Parmigianino's *Madonna enthroned With Child* (fig. 27), a representation of the incarnation and prefiguration of the passion-death-resurrection of Christ. This is a motif that cannot have been drawn from a model; it is retrieved via an engram from the figure of *Mater Matuta* (fig. 20). This mother figure with powers over life and death, by the eloquent gesture of her hand on her breast, can be juxtaposed again with the image of the Pietà.

A contemporary publicity image (fig. 28) would appear to be a retake from the theatre of Pietà and Death. The body of Christ has been substituted for an obviously ambivalent figure, either a woman or a man, a death that relates without distinction, therefore, to either sex, and to symbolic figures to whom the figures in the Lament and Death relate. The corpse holds in his hand a mirror that as well as being an attribute of vanity is, in the context of our interpretation, a symbol of refracted and illusory identity.

The next image is a Pietà, represented by a double image of David Bowie (fig. 29) based on the double role of the female figure, the Pietà-Madonna and the masculine figure of Death-Christ.

In the closing image, therefore, the polarities perceived as opposites implode and cancel each other out. Via Death a kind of coincidence of opposites is produced, and is synthesised into one figure — David Bowie's Pietà — which, for the singularity of its representation (overexposed light that freezes the figures into a statue like fixity) fully expresses the abstract thoughts that have influenced the mentality of this enigmatic individual.

P&M | Variazioni sul tema della pietà

Ripresa puntuale di uno schema iconografico e ribaltamento dei singoli elementi

Seminario di Tradizione Classica, coordinato da Lorenzo Bonoldi



a sin. Ben Bostrom (motociclista Ducati), fotografato da Sergio Efrem Raimondi per il numero di GQ aprile 2000

a dex. Pietà, Michelangelo Buonarroti, 1497-1499

P&M | Scene, comparse e gesti rituali dal Teatro della Morte

Ripresa e adattamento di figure legate al topos
iconografico del compianto sul Cristo Morto

Seminario di Tradizione Classica, coordinato da Lorenzo Bonoldi



La morte del Dandy, immagine dalla campagna pubblicitaria per una griffe di abbigliamento giovanile, Svezia, autunno 2000



a sin. La morte del Dandy (particolare della figura che si asciuga le lacrime)
a dex. Compianto sul Cristo morto (particolare), Geertgen tot Sint Jans, 1485-1490



a sin. La morte del Dandy (particolare della figura che sorregge il torso del defunto)
a dex. Compianto sul Cristo Morto (particolare basculato), Beato Angelico, 1436



a sin. La morte del Dandy (particolare della figura che sorregge la testa del defunto)
a dex. Deposizione (particolare), Emmanuel Lambardos, XVII sec.



a sin. La morte del Dandy (particolare della figura che stende il sudario)
a dex. Deposizione (particolare), Pietro Perugino, 1495



EUREKA! | Maria: la donna della forza

Maria Bergamo

Dopo le eroine veterotestamentarie l'epiteto "Benedetta fra le donne" è solo per Maria che, associata a loro, compare come la combattente che ottiene la vittoria definitiva sul male antico.



1. "Elisabetta esclamò a gran voce: Benedetta tu Maria fra le donne, e benedetto il frutto del tuo grembo".

Lc 1, 42

1. Giotto, *Visitazione di Maria a Elisabetta*, 1306, Padova, Cappella degli Scrovegni



2. "Ozia disse a Giuditta: Benedetta sei tu figlia, davanti al Dio altissimo più di tutte le donne che vivono sulla terra".

Gdt 13, 18

2. Artemisia Gentileschi, *Giuditta decapita Oloferne*, 1612, Napoli, Museo di Capodimonte



3. “Sia benedetta tra le donne Giaele, moglie di Eber il Kenita, benedetta fra le donne della tenda”.

Gdc 5, 24

3. *Giaele uccide Sisara*, miniatura dallo *Speculum Humanae Salvationis*, XIV sec., (MMW, 10 B 34, c.31r) The Hague, Koninklijke Bibliotheek

4. “L’angelo Gabriele fu inviato da Dio a una vergine di Nazareth [...], l’angelo è in cammino incontro a questa donna fin dall’alba dei tempi. In effetti, la donna coronata di stelle dell’Apocalisse 12 è incinta fin dal giardino della Genesi. Il seme messianico è depositato in lei dalla parola di Dio al serpente: ‘Io porrò inimicizia tra te e la donna, tra la tua stirpe e la sua stirpe; questa ti schiaccerà la testa’ (Gen 3,15). Davanti alla donna si pose ‘il serpente antico’, si dispose fin dal principio a divorare il figlio della donna (Ap 12, 4-9; 20,2). Eva, la madre dei viventi, è il primo nome della donna messianica, ma è Maria il nome definitivo. Attraverso Eva e la sua lunga discendenza si guarda a colei che, tra tutte le donne, è la madre del figlio che ‘schiacerà la testa’ del serpente”.

E. Jiménez Hernandez, *Maria, Madre del Redentore*, Napoli 1997



4. da sx: Caravaggio, *Pala dei Palafrenieri*, 1606, Roma, Galleria Borghese; *La donna contro il drago*, 1047, miniatura dall’*Apocalisse del Beatus di Liebana*, illustrato da Facundus, (*Beatus di León*, Ms. Vit. 14.2, c. 168v) Madrid, Biblioteca Nacional; *Eva e Maria*, 1481 ca., miniatura dal Messale dell’Arcivescovo di Salisburgo Bernhard von Rohr, (BSB Clm 15710, c. 127) Monaco, Bayerische Staatsbibliothek

NEWS | Nipponic Nachleben

Recensione al cartoon: *Saint Seiya, I cavalieri dello zodiaco*, Giappone 1986

Lorenzo Bonoldi



Le divinità olimpiche e i demoni astrali si travestono, si trasformano e migrano verso oriente, per poi tornare all'occidente camuffati e 'imbastarditi' in costumi barbari. Il teatro di questa nuova Nachleben non è, come nel caso di Schifanoia, un ciclo di affreschi, ma un "manga" (serie a fumetti) giapponese, di cui esiste anche una versione a cartoni animati. Non quindi una rinascita in abiti *alla francese*, ma una vita postuma in costumi nipponici. Valenti cavalieri in armatura ricevono gli influssi e i nomi dei demoni astrali e sono riuniti attorno alla reincarnazione della dea Atena, *custos* della giustizia, divinità tutrice dell'umanità e del pianeta Terra (ruolo attribuito arbitrariamente, ma tuttavia plausibile, dal momento che la scienza astrologica non fa rientrare nessun corpo celeste nella *timè* della dea). Ed ecco quindi che le catene che legarono la principessa Andromeda diventano micidiali armi ninja nelle mani del guerriero che prende il proprio nome da quella costellazione; l'armatura di Phoenix è in grado di rigenerarsi dalle proprie ceneri; il cavaliere del Cancro, in accordo con la tradizione astrologica e con il platonismo, è guardiano della porta delle anime. L'uso della Tradizione Culturale Occidentale come repertorio di nomi, miti e figure non si ferma a queste rivisitazioni. Oltre a tali e ad altri rimandi, infatti, si riscontra anche un frequente utilizzo delle rovine come elemento ambientale; compare perfino l'illustre *spolium* dell'Atena Parthenos di Fidia come modello per l'armatura della dea. Non mancano tuttavia tradimenti e scivolature davvero comiche, sia dal punto di vista della tradizione classica (il mito secondo il quale Atena donò al cavaliere del Capricorno la spada

Excalibur è davvero un po' troppo fantasioso), sia sotto l'aspetto astrologico. Ciononostante, ricordando che il meccanismo della tradizione contiene sempre in sé la variabile del tradimento, nelle pagine del manga e nelle scene della serie animata troviamo una chiara e decisa dimostrazione della forza vitale di cui il mito è dotato: per gli dèi è ancora possibile una vita postuma.

NEWS | Anche Mercurio presenza al Giubileo

Recensione all'articolo: anonimo, da "La Repubblica",
giovedì 1 febbraio 2001, p. 24

Daniela Sacco

E cosa ci si poteva aspettare da quella faccia di bronzo di Mercurio se non di riemergere dalle briciole avanzate dai finanziamenti per il Giubileo? A far notizia del fatto che è stata eretta una gigantesca statua in bronzo della divinità di fronte alla procura e tribunale di Roma è l'ironia che suscita l'apparente contrarietà di significanti a cui rimandano rispettivamente l'istituzione di giustizia e la più ladra delle figure del pantheon. Gli avvocati si difendono brillantemente sfoderando una cultura classica capace di riconoscere la poliedrica valenza del nostro briccone, e quindi tutte quelle qualità mercuriali che risultano caratteristiche indispensabili al successo di ogni carriera giudiziaria: inventiva, astuzia, rapidità, funzionalità... Benissimo... Ma quello che sembra passare inosservato è come si sia intrufolata una divinità appartenente a un contesto culturale pagano e politeista in un progetto tutto rivolto alla celebrazione della Chiesa Cattolica. Un evento, quello del Giubileo, che, mai come quest'anno alle soglie del nuovo millennio, si è imposto nell'urgenza di rafforzare il potere monoteista dell'istituzione religiosa sempre più minacciato nel vigore della sua forza. Così Mercurio sembra fare capolino dalle crepe di questo sforzo come uno sberleffo, ricordandoci quanto sia fallimentare ogni monoteismo che intenda affermarsi strenuamente nella cieca negazione dell'altro da sé.

NEWS | Sacre Passioni

Presentazione della mostra: “Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo”, Pisa 2000 (catalogo della mostra a cura di Mariagiulia Burrelli, Milano 2000)

Laura Bumbalova



Generalmente il restauro si limita ad avere una funzione conservativa, ma l'emersione di dettagli significativi non può non stimolare una nuova lettura dell'opera, permettendo così di recuperare non solo il materiale ma anche quel contesto che ha concorso alla composizione dell'opera stessa. Un esempio, in questa mostra, è il Crocifisso ligneo proveniente dal Duomo di Pisa (ora conservato nella chiesa di Sant'Anna), il cui restauro ha “scoperto” una mano sul fianco destro del Cristo, individuando l'opera non come pezzo isolato, ma appartenente ad un complesso gruppo di Deposizione come “teatro della Pietà”. La mostra di Pisa mette insieme una serie di opere omogenee in un allestimento eloquente, che permette di ricostruire la fusione tra culto e folklore. Nell'Italia medievale (e ancora oggi in alcune regioni), durante la settimana Santa si svolgeva una processione, una cerimonia drammatica, consistente nella messa in scena della discesa di Cristo dalla croce e la sua sepoltura. I protagonisti erano statue e uomini veri che, accompagnati da un sermone, “recitavano” brevi dialoghi, “lamenti” della Vergine e canti. Cristo compariva come unica statua snodabile, capace quindi di movimenti che evidenziavano nella messinscena la sua natura umana, accrescendone ulteriormente la drammaticità. Molti gruppi

scultorei, coevi a queste rappresentazioni, riflettono tale teatralità processionale. Un altro esempio è la *Deposizione* di maestranza pisana, del secondo decennio del XIII secolo: il corpo di Cristo si impone ancora, e questa volta in modo impressionante, nei nove “Crocifissi dolorosi” che esibiscono l’umanità di dio in modo crudo, nella carne martoriata e nel volto contratto dal dolore. La mostra illustra suggestivamente questa passione teatralizzata, ricreando con canti e litanie di sottofondo l’atmosfera delle processioni, antiche di nascita, ma vive tuttora nel folklore.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
Venezia • settembre 2018

7

aprile 2001

LA RIVISTA DI ENGRAMMA I | N. 7

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE
sara agnoletto, maria bergamo, lorenzo bonoldi, giulia bordignon, monica centanni, giacomo dalla pietà,
claudia daniotti, silvia fogolin, marianna gelussi, katia mazzucco, giovanna pasini, alessandra pedersoli,
daniela sacco, valentina sinico, lara squillaro, luca tonin

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

this is a peer-reviewed journal

©2016 Edizioni Engramma
SEDE LEGALE | Associazione culturale Engramma, Castello 6634 30122 Venezia, Italia
REDAZIONE | Centro studi classicA luav, San Polo 2468 30125 Venezia, Italia
Tel. 041 2571461
www.engramma.org

ISBN pdf 978-88-94840-05-6

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.

Agnoletto | Bonoldi | Centanni | Dainotti
Mazzucco | Stocchero | Thomson

La Rivista di Engramma

7 | APRILE 2001

SOMMARIO

- 1 | “Pictor classicus sum”: il ritorno e l'enigma
MONICA CENTANNI
- 13 | Tavola della Grazia. Letture di Mnemosyne Atlas, Tavola 74
Panel of Grace. Readings of Mnemosyne Atlas, Panel 74
SEMINARIO MNEMOSYNE, COORDINATO DA MONICA CENTANNI E
KATIA MAZZUCCO
EDITED BY ELIZABETH THOMSON
- 33 | P&M | Reinvenzione e utilizzo del genere, ‘ritratto metafisico’
SEMINARIO DI TRADIZIONE CLASSICA, COORDINATO
DA LORENZO BONOLDI
- 34 | P&M | Usi differenti di uno stesso modello tratto dall'arte classica
SEMINARIO DI TRADIZIONE CLASSICA, COORDINATO
DA LORENZO BONOLDI
- 35 | EUREKA! | Parigi 1912: come sarà l'arte dell'avvenire
MORENA STOCCHERO
- 37 | NEWS | Presentazione della mostra: “Il volto di Cristo”, Roma
2000
LORENZO BONOLDI
- 39 | NEWS | Recensione a: *Chocolat*, Gran Bretagna/USA 2000
CLAUDIA DANIOTTI
- 40 | NEWS | Recensione a: Vincenzo Cerami e Silvia Ziche, *Olimpo*
S.P.A., Einaudi 2000
SARA AGNOLETTI

“Pictor classicus sum”: il ritorno e l’enigma

Monica Centanni

Una testimonianza importante, ricavata da un testo autobiografico di Dimitris Pikionis, registra che già nel 1912 a Parigi, parlando in greco con l’amico futuro architetto, Giorgio De Chirico si riferiva alla propria pittura chiamandola “metafisica”. Il termine ricomparirà nel cartiglio dell’Autoritratto del 1919 – QUID AMABO NISI QUOD RERUM METAPHYSICA EST? – in sostituzione della parola “AENIGMA” che compariva nel motto dell’Autoritratto metafisico del 1911.

Una testimonianza importante data con precisione al 1912 l’introduzione del termine “metafisico” nel lessico della pittura da parte di Giorgio De Chirico. Si tratta di una pagina contenuta negli *Autobiografikà Simiòmata* di Dimitris Pikionis.

Quello che sarebbe stato il costruttore della salita dell’acropoli di Atene (l’inventore di quella prospettiva liberata, di quel nuovo sguardo, attraverso il quale tutti noi conosciamo il più importante monumento della grecità classica) così scrive del suo incontro con De Chirico, che era stato suo compagno di studi nel 1904, quando Pikionis frequentava il Politecnico di Atene e De Chirico la “Scuola di Belle Arti” situata di fronte al Politecnico. Già di quegli anni poco più che adolescenziali (Pikionis aveva diciassette anni, De Chirico sedici) Pikionis ricorda:

“Con De Chirico ebbi fin da allora un legame strettissimo: passavamo insieme lunghe ore sotto i portici del Politecnico parlando di pittura e dei nostri progetti futuri”.



Ma l'incontro importante fra i due artisti avviene per caso, otto anni dopo a Parigi:

“Si avvicinava il tempo del ritorno [inizio del 1912] e l'ultimo mese del mio soggiorno a Parigi capitò un fatto che ebbe per me una grande importanza. [...] Viaggiavo in autobus da Place de la Concorde al mio albergo, nel Quartiere Latino – era il mese precedente al mio ritorno in Grecia – quando una persona salì e si sedette proprio di fronte a me: era Giorgio De Chirico. Ci salutammo calorosamente e subito lui cominciò a parlarmi dell'importanza che dava a incontri di questo tipo: un'importanza di senso metafisico, identica a quella che gli antichi davano ai presagi. Mi parlò di Böcklin, dicendo che egli era – come aveva detto anche Nietzsche – il solo pittore metafisico. Gli replicai che le idee cosmo-teoretiche riferite all'arte hanno un'importanza primaria, ma che altrettanta importanza ha la valida espressione simbolica di tali ideali, nella lingua propriamente artistica. Nel prosieguo della discussione mi disse che un giorno d'autunno, sotto un cielo limpido – “limpido” (*in italiano nel testo: n.d.t.*) fu la parola che lui usò – mentre ascoltava il mormorio delle fontane, da un antiquario scoprì il libro di Nietzsche in cui c'era la teoria dell'Eterno Ritorno. Poi nelle opere di Eraclito trovò una conferma di quella enigmatica teoria cosmologica. Mi invitò a casa sua. Ero il primo artista a Parigi a cui egli mostrasse i prodotti di quella teoria metafisica, che aveva formulato dentro di sé e che ispirava i suoi lavori.

C'era un suo autoritratto, eseguito con una tecnica che universalmente e immediatamente si riconosce essere la sola adatta all'espressione di quegli ideali. Era di una tale semplicità, di una tale misura e la sua elevatezza era al di là di ogni elemento effimero, tesa verso l'eterno: stava di fronte a un'apertura che lasciava intravedere un cielo limpido, freddo, verdeazzurro, e l'artista era ritratto vestito di nero, con lo sguardo profondamente immerso nelle sue visioni. In basso c'erano scritte queste parole: QUID AMABO NISI QUOD AENIGMA EST?



Anche nelle altre opere, la linea sottile che separa la luce dall'ombra, sul terreno inumidito dalla pioggia, costituiva il limite del mistero. Su un edificio un orologio indicava l'ora; sempre, comunque quel cielo limpido d'autunno. In un'altra opera la vela di una nave che si intravede indica il segreto della partenza e dell'esilio. Enigmi profondi delle partenze e dei ritorni, velati dalla pesante ombra del destino che su di essi incombe... Enigmi gli archi di quei portici... enigma la statua di Ariadne su cui cade la luce dell'autunno [...] Il latino è la lingua che può esprimere meglio tutti questi misteri' — mi diceva. 'E così pure l'architettura romana. Roma è il luogo di questi misteri...'. Pochi giorni dopo ricevetti una sua lettera, in greco, che cominciava così: Egregio amico, sento la necessità di vederti e di parlare con te, perché accade qualcosa di nuovo nella mia vita...'

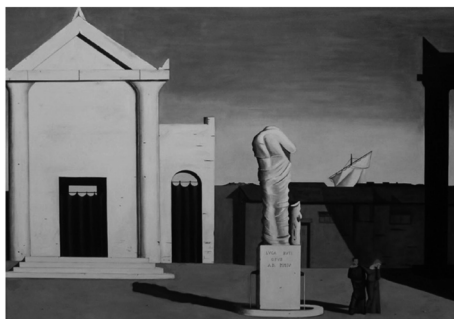
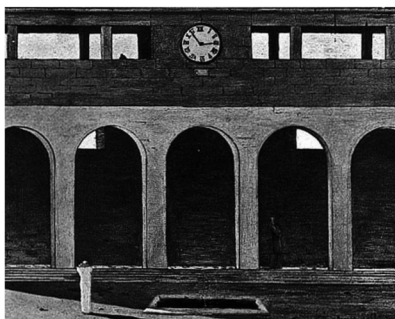
Non c'è spazio, qui, per riferire le mie reazioni alla sua lettera. Ci incontrammo molte volte e passammo insieme molte ore a discutere della luce metafisica che gettava sull'esistenza la teoria di De Chirico. Rimandai per un bel po' la mia partenza. L'ultima sera cenai insieme all'artista e a sua madre. La mia realtà mi sembrava insignificante e volgare alla luce rivelatrice della sua somma teoria. Alla fine scoccò anche per noi l'ora enigmatica della separazione. Il giorno dopo partii per la Grecia”.

Vale la pena di leggere in greco due passaggi:

ἤμουν ὁ πρῶτος καλλιτέχνης στὸ Παρίσι ποὺ τοῦ δειχνε τὰ ἀπὸ τῆ μεταφυσικῆ τούτῃ θεώρησι, ποὺ εἶχε μέσα του καταρτίσει ἐμπνεόμενα ἔργα του. “Ero il primo artista a Parigi a cui egli mostrasse i prodotti di quella teoria metafisica, che aveva formulato dentro di sé e che ispirava i suoi lavori”

γιὰ τὸ μεταφυσικὸ φῶς ποὺ ῤιχνε ἀπάνω στὴ ζωὴ ἡ θεωρία τούτῃ ποὺ ἐκόμιζε G. De Chirico.

@[passammo molte ore] a discutere della luce metafisica che gettava sull'esistenza la teoria di De Chirico”



De Chirico ricambierà Pikionis ricordandolo in una pagina autobiografica come una delle persone più intelligenti e sapienti che avesse mai conosciuto.

L'incontro avviene nel segno di Hermes e dell'enigma. La parola enigma compare nel motto che compie il senso dell'autoritratto dell'artista: compare come oggetto dell'amore della "filosofia" del pittore, ma anche nella formulazione interrogativa del motto. L'enigma è domanda a cui non esiste risposta: se non la rovinosa soluzione "logica" di Edipo. L'enigma, la parola chiusa eraclitea che non si lascia distendere.

La prima testimonianza su De Chirico e il suo eros metafisico è dunque una testimonianza "greca" scritta in greco. Ma non ci si lasci incantare dagli espedienti di Hermes, che dice la verità ma imbrogliando le carte. De Chirico, greco come Pikionis, impara la Grecia da lontano. Dalla dimensione dell'esilio: la sola dimensione che – secondo Eraclito – garantisca "ristoro" e sospensione.

La sola dimensione in cui sia possibile recuperare quello sguardo da lontano che permetterà a De Chirico di inventare una nuova classicità. È la dimensione del *nòstos*: non la nostalgia (che porterà il tardo Odisseo de-chirichiano del 1968 ad arenarsi con la sua barchetta nella miseria borghese di una stanza, tra i relitti dei ricordi), non nostalgia, ma poetica del *nostos*, un sentimento che si impara in Occidente, lontano dalla consuetudine con la classicità ellenica.



Solo la perdita, l'abbandono, la mancanza di consuetudine, l'oblio, permette di riattivare il meccanismo della memoria. De Chirico inventa, molto prima dell'uso politico della simbologia etrusca e romana, una "Roma misterica". Così come impara, lontano dalla piccola Grecia di fine Ottocento incrociata di neoclassicismo, re-impara il Greco antico dalle statue ellenistiche dei Musei Vaticani, dai monumenti rinascimentali italiani. La riconquista dell'idea di classico è frutto di una tensione di riconquista che sfonda l'orizzonte di un paese e dei suoi monumenti, massacrati da più di quattro secoli di "barbarie". De Chirico "impara il greco" a Monaco, prima, dove "scopre" la Grecia di Nietzsche e di Böcklin: a Parigi, poi, dove lavora intorno all'idea di uno sfondamento dei limiti della *physis* in ciò che "va oltre" la *physis*. Lo re-imparerà poi a Firenze, ancora a Parigi, e nella "magica" Ferrara.

Nella testimonianza che abbiamo letto troviamo una motivazione "misterica" dell'uso del latino nel motto: questa testimonianza ci permette di scartare rispetto all'idea di una continuità di tradizione (che senza dubbio esiste, che affonda le sue radici nella tradizione rinascimentale, soprattutto nordica del ritratto, e nella fattispecie nell'opera di Böcklin). Giorgio De Chirico compie un'operazione semanticamente più connotata, nel senso di una tradizione quasi dimenticata nella storia della pittura: il genere dell'impresa.

Il motto non è semplice aggiunta (o didascalia) alla "figura" ma, come sostengono con forza i grandi emblematici del tardo rinascimento, costituisce un tutt'uno inscindibile con la figura. In una delle ultime opere della grande e dimenticata tradizione emblematica post-rinascimentale, "il Mondo simbolico", l'Abate Luigi Piccinelli riprende la definizione secondo cui la figura è come il corpo dell'impresa e il motto è la sua anima. Che parole e immagini non possono essere disgiunte l'una dall'altra, senza perdere il senso autentico dell'emblema. E ancora: che la figura da sola è "geroglifico" che va decrittato e mai perfettamente tradotto in espressione logica. La figura accompagnata dal motto è invece "impresa", ovvero espressione articolata di un symbolon che ricongiunge la parola all'immagine e che, solo nella ricongiunzione, dà un senso compiuto.

De Chirico stesso, nella testimonianza di Pikionis, sottolinea l'importanza criptica del motto, che riabilita l'autoritratto convertendolo in una vera e propria "impresa". Enigma – quel complemento oggetto della passione erotico-filosofica che spinge l'artista a "fare", a essere greicamente "poietés" – nella riformulazione del motto del 1920 verrà tradotto con la parola "metafisica" ET QUID AMABO NISI QUOD RERUM METAPHYSICA EST?

Il termine "metafisica", come attributo della pittura nasce quindi nel 1912, a Parigi, in una conversazione *in greco e tra greci*: questo spiega la nettezza della definizione e la sua distanza da ogni incrostazione del lessico filofisico occidentale. Il termine "metafisica" in greco ha e aveva uno spettro semantico più disteso e una facilità di impiego più diretta e più "comune": nel definire metafusikhv la sua teoria e la sua pratica pittorica, De Chirico introduce uno slittamento metaforico più immediato, rispetto all'importanza dell'introduzione del vocabolo "metaphysique" o "metafisica" nel lessico della teoria pittorica internazionale. Nell'altrove parigino del '12, parlando in greco con un altro greco, la nuova teoria viene aggettivata con il termine metafusikhv per segnalare che quella pittura sfonda l'orizzonte naturalistico, in tensione verso un livello di percezione ulteriore. È la scoperta di una nuova dimensione della pittura.

Ma quando il termine "metafisica" nel 1919 verrà definitivamente e perentoriamente proposto e reso pubblico con il testo di Carrà, l'orizzonte sarà completamente diverso. Il trauma della prima guerra mondiale, la distruzione dell'ordine sociale e antropologico del mondo conosciuto: un'epoché, una sospensione del tempo e una perdita delle coordinate note in cui, con tutte le derive possibili di "innovazione", era comunque possibile tracciare anche artisticamente una via, trovare un metodo. Ma è una ferita che provoca lacerazioni esistenziali profondissime.

Giorgio De Chirico, presentatosi nel 1915 con il fratello Andrea (Alberto Savinio) per arruolarsi, giocherà in quell'esperienza la sua incerta stabilità psichica. Nel 1918 lo ritroviamo a Ferrara, in un Ospedale militare per malattie nervose, assieme a Carrà, di cui diverrà grande amico: in quell'anno verrà coniato ufficialmente, con la pubblicazione del testo di Carrà "Pittura metafisica", il termine "metafisica" (titolo rivendicato subito da De Chirico in "Noi metafisici"). La metafisica dunque è il nuovo nome dell'enigma: quello spazio in cui, per ricorrere a parole eraclitee che De Chirico mostra di conoscere, "la passione, ciò che vuole lo compra a prezzo di psyche" (22 DK A 116). La forma espressiva, logica o icastica, ha questo prezzo: anima.

Metafisica, in questo senso etimologicamente "enigmatico", è tutt'altro dalla speculazione teoretica. È invece la dimensione in cui secondo Eraclito "la natura ama nascondersi". In questo senso il mistero dell'opera d'arte (scrive sempre De Chirico) sta "nella comunione ermetica tra il divino e l'umano, tra la realtà logica e le apparenze metafisiche inesplicabili". È la dote di senso che De Chirico, come i grandissimi pensatori del Novecento (a cominciare dall'amato e compulsato Nietzsche) ricava dalla malattia mentale:

“malattia sacra”, sempre secondo Eraclito, che può insegnare @la via diritta e quella sinuosa” (22 DK B 59: ὁδὸς εὐθεῖα καὶ σκολιή)

Metafisica è la restituzione di un tempo: l'operazione che sottrae la visione pittorica al tempus continuum della pittura storica, all'astrattezza del simbolismo: ma riconduce figure-paesaggi-sfondi nel “tempo assoluto”, la collana di attimi senza determinazione cronologica del tempo aoristo. Metafisica è la creazione di uno spazio: quella “profondità abitata” (di cui parla De Chirico in un articolo su “Valori Plastici” del 1919) che nietszcheamente, nella lucentezza e trasparenza apparentemente innocente, tutta data, della superficie, restituisce il “senso dello sconosciuto che si trova nel fondo”. De Chirico insiste sulla sua ferita, una ferita inflitta da un evento epocale, che diventa un segno importante, una cicatrice esistenziale: e così traduce la potenza oscura dei suoi demoni nella scoperta di una nuova classicità, marchiata dal segno di Dioniso-Ade.

Ecco che, in questo senso, il “ritorno all'ordine” – il principio che sta come un asse portante, nel cuore del problema del ritorno alla tradizione classica del Novecento – per De Chirico ha una declinazione tutta particolare. Ritornare all'ordine, in odio all'algido formalismo neoclassicistico e in netta opposizione alla sterile compostezza delle Accademie, significa recuperare i segni-guida, i valori, i principi di una classicità che non ha niente a che vedere con i templi imbiancati winkelmanniani. Una classicità di cui possiamo trovare i termini-chiave nelle pagine dello stesso De Chirico, laddove vengono reintrodotte parole e concetti “greci”: di “gloria, di “tragedia”, di “mestiere e di tecnica”, di “forma”, di “demoni”. “La mia vita deve essere fama per poter ottenere onore” dice De Chirico traducendo l'eracliteo:

“Una sola cosa, in luogo di tutte le altre scelgono gli *aristoi*: la gloria che sempre fluisce tra i mortali” (22 DK I' 29: αἰρεῦνται γὰρ ἐν ἀντὶ ἀπάντων οἱ ἄριστοι, κλέος ἀέναον θνητῶν).

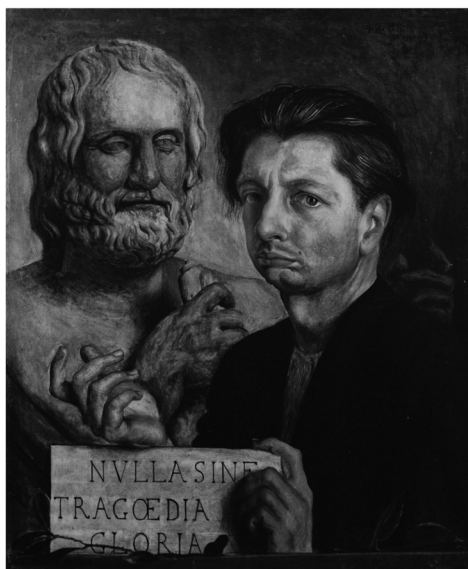
Solo la gloria garantisce la consistenza e il valore dell'opera dell'artista, grazie alla persistenza nella tradizione culturale: fra i mortali. Non gloria *aeterna*, ma *perennis*, ma *kleos* tutto mondano: è questo che greicamente De Chirico si augura. Ma la gloria non è possibile “sine tragoedia”: nell'autoritratto con il busto di Euripide, un busto filologicamente staccato dal corpo incongruo con cui la statua ellenistica è assemblata ai Musei Vaticani.

De Chirico rilancia l'idea di un linguaggio espressivo che evita i toni facili e accattivanti della narrazione, ma sceglie il logos profondo della tragedia,

inattuabile se non per via eracleo-antinomica (Savinio: "Euripide – e non Eschilo o Sofocle – come espressione mnemonica, intellettuale, ironica, del tragico della vita").

A questa dimensione si accede per via misterico-onirica e non solo per la strada maestra della didascalia espressiva. Ma, ciononostante, greicamente è necessario il "mestiere". Ritornare al mestiere è tornare allo studio delle linee e delle forme, dei materiali (studio a cui De Chirico si applica con pazienza e attenzione tecnica, fino a farne oggetto di un saggio): per tornare a essere "technites" maestro della tèchne in senso proprio. Anche l'arte ha bisogno di quella cura, di quella pazienza: lavoro continuo, severità, rigore, disciplina ed esercizio di quell'attenzione "da orafi" di cui parlava Nietzsche a proposito della filologia. Il ritorno alla tecnica, al mestiere, garantisce il contatto materico dell'artista con i materiali elementari del suo "fare poetico": "Il brivido sacro dell'artista che tocca una pietra o un frammento di legno, che lo raffina, lo palpa, lo accarezza con il sentimento sacro che un dio vi abita" (pare di sentire Píktionis in "topografia estetica": riscoprire la terra greca posandovi il piede come su un bassorilievo).

Esaltazione del disegno contro il colore, evocazione poetica e iconica del significato: in base a questo, proprio nel testo "Il ritorno al mestiere" De Chirico potrà affermare orgogliosamente:



“Per conto mio sono tranquillo e mi fregio di tre parole che voglio siano il suggello della mia opera: PICTOR CLASSICUS SUM”.

Ma la classicità di De Chirico è tutto fuorché ripetizione dei modelli già dati (per quanto De Chirico, per tutta la sua vita copiò modelli e anche se stesso per esercizio). Quest’idea del classico è l’idea di una libertà di *tradere-tramandare*, ma anche tradire le forme in una nuova composizione (tutto ciò che non potrà condividere Roberto Longhi). Tradizione non di forme, dunque, ma di memoria di forme. De Chirico riconosce nelle figure la traccia mnestica di una tradizione continua che dall’antico fa ponte, direttamente, con la sponda moderna: la traccia è il profilo della figura, il disegno. È dunque, greicamente, *eidolon* più che *eidos*, spettro più che forma. Ancora una volta spettri metafisici, forme spettrali che presuppongono un secondo livello di visione, che va dietro, a scoprire il velo “naturale” delle cose:

“Un piede di Botticelli non è il profilo di un piede come lo possiamo vedere nella natura: è lo spettro di un piede, la parte demoniaca di quell’arto che l’artista classico ci rivela[...] Diremmo quasi che ogni aspetto della natura ingannevolmente cangiante o passeggero possiede riguardo al mondo delle cose eterne il suo particolare segno o simbolo; ed è appunto tale segno o simbolo o perlomeno parte di esso che l’artista classico scopre”

in “VALORI PLASTICI” 1919

L’opera d’arte come una forma di rivelazione dell’enigma originario. Mestiere dell’artista è tracciare la linea, il profilo: quello che i Greci chiamano appunto *eidolon*: spettro materico che resiste alla morte del *soma*. Così la figura, il nudo è ridotto essenzialmente a massa e profilo; il corpo al suo scheletro – o doppio simbolico – il manichino.

Spettri, dunque, demoni: queste sono le figure della “classicità” dechirichiana: *eidola-daimones* non divinità olimpiche. Il rapporto tra antico e moderno diventa – come è stato notato – un valore eversivo e il classico non è mai la forma data ma il repertorio che si presta a infinite reinterpretazioni. Mai simbolicamente esausto. E anche le Muse non sono rassicuranti, ma inquietanti: poste sullo sfondo del castello di Ferrara, “il castello di mastice rosso”, “città metafisica, città fatale” in cui si compie la parabola del compimento e dell’accettazione della malattia mentale come fonte di creazione artistica.

Classico sarà anche il recupero, tutto “iconologico” di quella cura del significato, andato perduto in secoli di estetica moralizzata, decorativista o

purovisibilista: negli stessi anni in cui De Chirico traduce la sua pittura in metafisica, un pensatore aveva cercato di costruire una nuova estetica, una nuova scienza, su quegli stessi testi – Nietzsche, Burckhardt – che nutrono e guidano l'esperienza teorica di De Chirico. Aby Warburg, il teorico del "demone della memoria", il fondatore della panoptica "scienza senza nome", che nel 1901 aveva scritto il più bell'epitafio "iconologico" proprio sui funerali di Böcklin a Firenze (evocando le macchine fotografiche come "Ciclopi").

Per quelle catene di coincidenze ermetiche che De Chirico amava sottolineare, noteremo che nel 1901 Warburg scrive la sua prima "nota iconologica" sul contemporaneo a proposito della bara lignea di Böcklin, l'artista più amato da De Chirico, "di cui la terra vuole riappropriarsi"; poi nel 1912, quando De Chirico a Parigi mostra a Dimitris Pikionis l'autoritratto con il motto sull'enigma, a Roma Warburg presenta il suo fondamentale e rivoluzionario studio sugli affreschi di Palazzo Schifanoia a Ferrara. E nel 1917/8, quando Giorgio De Chirico è nell'ospedale per le malattie nervose di Ferrara e, in quel contesto, fa precipitare il suo pensiero sulla "città metafisica", Aby Warburg, ferito dal trauma di quegli anni sconvolgenti, è anch'esso rinchiuso in una casa di cura psichiatrica, a Kreuzlingen, da cui tornerà – *redux* – ovvero con le cicatrici del trionfatore, portando con sé le spoglie del demone della Memoria e il progetto del *summum opus* di Mnemosyne.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI SU GIORGIO DE CHIRICO E L'IDEA DI CLASSICO

- Paolo Baldacci, *L'idea del classico in De Chirico, in L'idea del classico 1916-1932. Temi classici nell'arte italiana degli anni Venti*, Milano 1992
- Paolo Baldacci, *Giorgio De Chirico 1888-1916, la metafisica*, Milano, 1997
- Luca Massimo Barbero, *Alberto Savinio, pittore di teatro*, 1991
- Maurizio Calvesi, *L'universo nella stanza, in Giorgio De Chirico. Pictor Optimus*, Roma 1993
- Luigi Cavallo, *Classicità, classicismi. Una traccia fra pittori, critici, riviste, in L'idea del classico 1916-1932. Temi classici nell'arte italiana degli anni Venti*, Milano 1992
- Giovanni dalla Chiesa, *La metafisica della pittura e il divenire pittorico, in Giorgio De Chirico. Pictor Optimus*, Roma 1993
- Jole de Ssnne, *Analisi della forma. Teoria, in Metafisica del Mediterraneo*, Milano 1988
- Massimo Fagiolo dell'Arco, *L'opera completa di De Chirico 1908-1924*, Torino 1985
- Alberto Ferlenga, *Dimitris Pikionis*, Milano 1998
- Paolo Fossati, *Valori Plastici 1918-1922*, Torino 1981
- Paolo Fossati, *La pittura metafisica*, Torino 1988
- N. Himmelmann, *Utopia del passato, archeologia e cultura moderna*, Roma 1981
- Hans Holenweg, *Arnold Böcklin: la passione per il mondo greco-antico ed i mezzi adottati per rappresentarlo, in Dei ed eroi. Classicità e mito fra '800 e '900*, Roma 1996
- Elena Pontiggia, *L'idea del classico. Il dibattito sulla classicità in Italia 1916-1932, in L'idea del classico 1916-1932. Temi classici nell'arte italiana degli anni Venti*, Milano 1992
- Gerd Roos, *Nulla sine tragoedia gloria. L'autoritratto con Euripide, in Metafisica del Mediterraneo*, Milano 1998
- Paolo Thea, *De Chirico e lo svelamento del mito, in Metafisica del Mediterraneo*, Milano 1998
- Marisa Volpi, *Classicità impossibile, in Dei ed eroi. Classicità e mito fra '800 e '900*, Roma 1996

ENGLISH ABSTRACT

In 1912, two Greek friends who had known each other during their student days in Greece met again in Paris. They were Giorgio De Chirico and Dimitris Pikionis. This meeting was recalled in a well-known autobiography published by Pikionis, in which De Chirico mentions the term "metaphysics" for the first time. The word comes into being in Greek between exiled friends, who used it frequently. During that encounter De Chirico showed Pikionis his self-portrait, which was also accompanied by the following motto in Latin: QUID AMABO NISI QUOD AENIGMA EST, a kind of emblem. In 1920 De Chirico painted another self-portrait and in the accompanying motto substituted the word "aenigma" with the term "metaphysics".

Mnemosyne Atlas, Tavola 74

Seminario Mnemosyne, coordinato da Monica Centanni e Katia Mazzucco, con la collaborazione di Sara Agnoletto, Maria Bergamo, Lorenzo Bonoldi, Giulia Bordignon, Claudia Daniotti, Giovanna Pasini, Alessandra Pedersoli, Linda Selmin, Daniela Sacco, Valentina Sinico

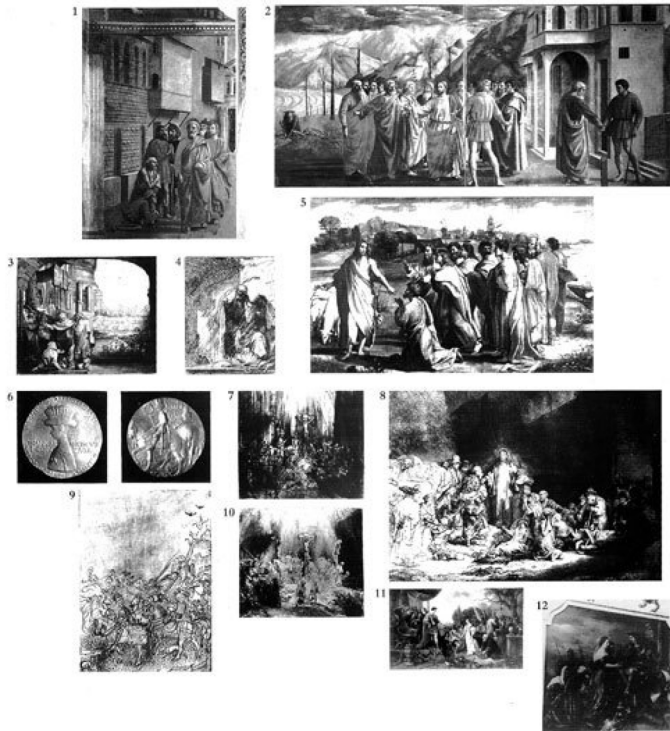
Materiali

“Tavola della Grazia” | Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola 74

Lecture grafiche

“Panel of Grace” | Guide to reading Panel 74





1. Masaccio, *San Pietro risana con l'ombra*, affresco, 1425 ca., Firenze, Santa Maria del Carmine, Cappella Brancacci
2. Masaccio, *Il tributo*, affresco, 1425 ca., Firenze, Santa Maria del Carmine, Cappella Brancacci
3. Rembrandt, *San Pietro e San Giovanni guariscono lo zoppo alla porta del tempio*, acquaforte, 1659 ca.
4. Rembrandt, *San Pietro e San Giovanni guariscono lo zoppo alla porta del tempio*, acquaforte, 1629 ca., Amsterdam, Rijksmuseum
5. Raffaello, *La Consegna delle chiavi a San Pietro*, cartone per arazzo della Cappella Sistina, 1515, London, Victoria and Albert Museum
6. Pisanello, recto e verso della *Medaglia di Gianfrancesco Gonzaga*, 1446-1447
7. Rembrandt, *Le tre croci*, acquaforte, quarta impressione, 1661 ca.
8. Rembrandt, *Cristo guarisce gli infermi*, acquaforte nota come *Stampa dei cento fiorini*, 1649
9. Pisanello, *Gruppo di cavalieri in montagna*, disegno, 1450 ca., Paris, Musée du Louvre, Collection Vallardi
10. Rembrandt, *Le tre croci*, acquaforte, terza impressione, 1653 ca.
11. Jan Steen, *La continenza di Scipione*, dipinto, 1672 ca., fino al 1912 ad Amburgo, proprietà Weber, ora collocazione sconosciuta
12. *La continenza di Scipione*, copia da Jan Lievens, dipinto, 1640, Leyden, Rathaus (opera distrutta in un incendio nel 1929)

“Tavola della Grazia”

Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola 74

Seminario Mnemosyne, coordinato da Monica Centanni e Katia Mazzucco

Tema portante della tavola 74 è la Grazia nelle forme della guarigione, del miracolo, della misericordia.

La successione delle figg. 2, 3, 4 suggerisce che il miracolo – guarigione o chiamata a seguito del Signore – avviene davanti al tempio (fig. 2) o, addirittura, presso la porta del tempio (Atti 3, 12: figg. 3, 4): spazio etimologicamente profano. Nel montaggio le scelte compositive indicano immediatamente alcuni degli elementi formali e contenutistici che intrecciano i percorsi di senso: l'accostamento verticale di tre grandi riproduzioni da opere di Masaccio (fig. 2), Raffaello (fig. 5), Rembrandt (fig. 8); l'opposizione, in apertura (San Pietro risana con l'ombra fig. 1) e in chiusura della tavola (La continenza di Scipione fig. 12), di due immagini di differente trasmissione della Grazia.

La preferenza accordata da Warburg ai tre artisti – così distanti fra loro cronologicamente e geograficamente – è riconducibile alla compostezza stilistica e alla “consapevolezza dell'essenziale e del semplice” evidente nelle loro opere, indifferenti alle lusinghe dello stile ideale all'antica nella sua deriva della retorica muscolare. Tale compostezza (Pr) trova originale espressione nell'uso perfettamente calibrato degli effetti pittorici di luce e ombra (A), soluzioni visive del tema conduttore della tavola; luce e ombra che si caricano anche del valore semantico della Grazia intesa come *salus*.

Incipit ed explicit, San Pietro risana con l'ombra (fig. 1) e La continenza di Scipione (fig. 12), sono i due poli tra i quali si snoda il percorso in cui si inscenano le modalità differenti di intervento sul dolore: il rigore della figura di Pietro (fig. 1), presenza che dà la guarigione anche solo con l'ombra (Atti 5, 15) – pittorica proiezione della sua fisicità ma anche immagine simbolica della trasmissione della Grazia (B) –, l'efficacia gestuale della mano eloquente di Cristo (figg. 2, 5, 8: Gf1, GF2); il contatto fisico nell'episodio della continenza di Scipione (fig. 12: Gf4).

Il miracolo rappresentato nell'affresco di Masaccio è un miracolo del tutto particolare: secondo Atti 5, 15, la potenza di Pietro è tale che il contatto immateriale con l'ombra del santo è oggettivamente taumaturgico; i fedeli portano gli infermi lungo il cammino percorso da Pietro di modo che siano risanati semplicemente perché sfiorati dal passaggio dell'ombra, indipendentemente dalle intenzioni dell'apostolo. Ombra che guarisce come contrappunto della luce divina: comunque medium di salvezza (A). La particolarità di questo potere di Pietro – l'ombra protagonista e agente del miracolo – induce Masaccio a un'invenzione formale: per la prima volta nella pittura quattrocentesca, l'ombra "portata" è dipinta come una sagoma resa attraverso una stesura di colore; nello stesso ciclo pittorico, la scena della Cacciata dei progenitori, in cui l'ombra non ha valore semantico, vede Adamo ed Eva proiettare sul suolo del paradiso un'ombra resa solo a tratteggio.

Proprio sul tema della restituzione pittorica della luce e dell'ombra, nella linea di evoluzione artistica che dalla lezione di Masaccio, attraverso l'esempio di Piero, giunge fino alla luce come materiale pittorico nella maniera di Rembrandt, scrive Warburg:

“Nelle mani di Piero della Francesca, a uno studio di luce eseguito con distacco quasi scientifico, rimane insieme la capacità puramente spirituale di simboleggiare in modo misterioso e convincente un momento della vita dell'anima. Nel chiaroscuro di Piero della Francesca sembra già operare quella forza che un giorno, nel Rembrandt della tarda maniera, dovrà di nuovo sostenere la lotta contro la retorica romana della mimica. [...] Lo spirito di un Masaccio [...] a Piero diede la possibilità di superare, mediante la trasformazione più personale, ispirazioni esterne (provenienti sia dal passato sia dal presente nordico) [...]. E chi tra gli italiani non serbava il retaggio di Masaccio, la consapevolezza dell'essenziale e del semplice, con la stessa incrollabilità di Piero, correva pericolo di perdere il senso monumentale a favore di una meschina pittura descrittiva”.

Nel segno della ricerca degli effetti di luce e ombra, viene marcata da Warburg una continuità stilistica – azzardata ma teoreticamente convincente – tra la lezione protorinascimentale dei due maestri italiani e l'esito nell'opera di Rembrandt, di pari passo al rifiuto dell'enfasi espressiva di tanti altri artisti tendenti alla deriva retorica della gestualità. Ancora Warburg:

“In questa sua opposizione allo stile ufficiale, Rembrandt si rifaceva alla tradizione del Nord che, già nel secolo XV, aveva posto l'arte dell'espressione

fisiognomica in contrasto con il compiacimento italiano per il movimento esagerato”.

Altrove sempre Warburg parlerà, ancora a proposito di Rembrandt, di “eterno problema amletico del tormento della coscienza divisa fra il movimento di riflesso e le riflessioni”. Lo sviluppo tematico del discorso sulla trasmissione e ricezione della *salus* si riflette infatti anche nell’articolarsi del valore semantico del gesto.

Lo stesso gesto della mano con l’indice puntato (Gfi) compiuto da Cristo e da Pietro in fig. 2 si carica di un valore diverso, soprattutto se confrontato con l’immagine sottostante della Consegna delle chiavi di Raffaello (fig. 5). Nell’affresco di Masaccio l’apostolo risponde alla chiamata di Cristo ribadendo la sua indicazione attraverso un gesto puramente deittico (Ger), laddove invece il gesto del Signore è contemporaneamente eloquente – indica il luogo del miracolo – ed efficace – indica Pietro come tramite del miracolo (Gfi).

Senza passaggi intermedi il gesto è invece vero veicolo della Grazia nelle altre immagini di salvazione presentate nella tavola: in fig. 5 la mano protesa di Cristo chiama Pietro a farsi pastore delle anime; nell’incisione di Rembrandt (fig. 8) Gesù, la mano sinistra levata e il braccio destro allungato verso la donna con il bambino, chiama a sé e accoglie gli infermi donando loro la guarigione.

L’incisione dei Cento fiorini (fig. 8) – in cui Rembrandt concentra in una stessa rappresentazione diversi interventi miracolosi di Cristo – ha una posizione di rilievo nel montaggio della tavola e apre uno spiraglio sulla connessione tra il tema portante della guarigione e la vicenda biografica di Warburg. Proprio una riproduzione di quest’opera di Rembrandt, infatti, fu donata da Warburg allo psichiatra Ludwig Binswanger quando lasciò la clinica di Kreuzlingen, dove era stato in cura dal 1919 al 1924. Il terapeuta, che agisce sul dolore dell’anima con il farmaco immateriale della presenza e della parola, è assimilato alla figura salvifica per eccellenza; il paziente, con questo pegno significativo, ricambia il “dono” ricevuto. La contiguità con la stampa delle Tre croci (figg. 7) non solo evidenzia il discorso stilistico sulla luce in Rembrandt, ma ribadisce l’evidenza del tema del dolore.

Anche Pietro, vicario del Signore, è strumento di trasmissione della *salus*: attraverso il distaccato contegno che lo caratterizza nell’affresco di Masaccio (fig. 1) ma anche, nelle incisioni di Rembrandt poste immediatamente

sotto (figg. 3, 4), con la partecipazione emotiva espressa dalle braccia aperte (Gf2) ad accogliere e sanare lo storpio ai suoi piedi.

Allo stesso modo la figura di colui che riceve la Grazia, intesa come guarigione del corpo e salvezza dell'anima, si carica di valenze differenti: dalla vera e propria Pathosformel dell'uomo inginocchiato a braccia incrociate sul petto (fig. 1, F1) alla figura con le mani giunte, gesto eloquente della devozione, della preghiera e della supplica (figg. 1, 5, 8, Ge2).

Nelle opere assemblate in questa tavola il gesto si rivela per il suo valore non solo comunicativo (di "gesto eloquente", Ge) ma anche attivo (di "gesto efficace" Gf): in questo senso si privilegia una lettura non retorica della gestualità delle figure. L'accento posto sulla compostezza e l'equilibrio, non turbati dall'actio gesticolante, rende coerente l'inserzione nella tavola dell'opera di Raffaello (fig. 5), che non si giustifica meramente per la suggestione formale che Warburg riconosce al maestro italiano sullo stile compositivo di Rembrandt.

La sintassi della tavola risulta quindi improntata al distacco e al contegno interiore delle figure centrali (P2), agenti della Grazia, e il filo conduttore tra opere e artisti tanto distanti fra loro è la scelta di uno stile pittorico equilibrato, che restituisce il senso di una magnificenza severa. La potenza ferma di queste figure autorevoli (Cristo, il santo, il principe) che produce la magia dei miracoli senza contatto (B): laddove la necessità del contatto pare intesa come diminutio della potenza e della auctoritas, e il dono diventa scambio o concessione (figg. 2, 12).

Scadono nel pathos solo le figure dell'infermità e dell'inferiorità: gli storpi, i malati e i dolenti ai piedi della croce sono scomposti e, in preda al dolore fisico o spirituale, perdono il controllo sul proprio corpo; non sono ancora, o non potranno essere mai, figure attive della Grazia. Le immagini del nano, dell'infermo, dello schiavo, quindi tutte le figure poste in una condizione di inferiorità (D), fanno da contrappunto all'auctoritas della figura che conferisce la Grazia.

Il contegno, la padronanza, la consapevolezza "apollinea" del potere di concedere la salvezza appartengono a Cristo ma anche, a sua imitazione (E), a Pietro e al princeps, sia cristiano (Gianfrancesco Gonzaga in fig. 6, e il cavaliere in fig. 9), sia pagano (Scipione nelle figg. 11, 12). Nel caso del principe, se nella medaglia di Pisanello (fig. 6) la sua grazia deriva tanto dal contrasto con la deformità del nano quanto dall'essere cavaliere cortese

e non condottiero e violento conquistatore, nei dipinti di Jan Steen (fig. 11) e Jan Lievens (fig. 12) la Grazia è quella concessa e non donata da Scipione alla schiava e al suo sposo.

La concessione del re avviene attraverso l'imposizione (Gf₃) o il contatto della mano che sancisce il patto salvifico e nuziale. Risalendo lungo l'asse verticale che congiunge nella tavola la fig. 12 alla fig. 2, l'immagine del re e della fanciulla con le mani che si toccano (Gf₄) si riflette nelle figure di Pietro e del gabelliere nell'affresco di Masaccio, unendo le sole scene di "trasmissione per contatto" presentate nel pannello: il dono non consiste nella Grazia o nella salvezza, offerta che richiede in cambio il pegno (C) spirituale della fede, ma nelle monete, conversione in denaro dello scambio inteso come fatto materiale.

In questa complessa tessitura dei percorsi semantici, la centralità delle stampe delle Tre croci (figg. 7, 10) è tematica oltre che compositiva: l'immagine del Crocifisso si pone come fulcro in cui vengono a condensarsi tutte le tematiche della tavola (sofferenza e salvezza; luce e ombra). La dialettica luce/ombra – esaltata dallo stile delle tarde incisioni di Rembrandt – è espressione del sacrificio di Cristo, massimo dono di Grazia compiuto non per la salvezza o la guarigione di un uomo ma per la redenzione dell'umanità. Ai piedi dei corpi crocifissi, tra le figure riconducibili alle convenzionali posture della compassione (F₂ – cfr. il "teatro della morte" di tav. 42), si staglia solitaria la figura del cavaliere che ha il suo modello inequivoco nel verso della medaglia di Pisanello (fig. 6), la cui immagine è giustapposta, nel montaggio della tavola, all'incisione. Ma evidentemente non un semplice gioco di riconoscimento fonte-ripresa; così già Gombrich:

"Sempre in rapporto con il senso più profondo in cui un artista è spinto a prendere un motivo da una fonte all'apparenza sorprendente, Warburg era stato molto colpito dal fatto che Rembrandt, per il comandante romano sul Golgota nella sua tarda incisione Tre croci, si fosse rifatto alla figura di una medaglia di Pisanello. Invece di usare la formula di gestualità espressiva che aveva dato luogo alla figura tragica della Maddalena piangente, la 'menade sotto la croce', Rembrandt aveva preso un'immagine isolata, chiusa in se stessa, come per sottolineare l'interiorità della conversione, quella 'pausa tra l'impulso e l'azione' che era per Warburg il segno della cultura più alta e che egli vedeva simbolizzata nella quiete delle immagini religiose di Rembrandt".

La figura di Cristo risulta archetipo e modello della sofferenza umana (H). Cristo in croce è contemporaneamente Pathosformel e Statusformel: è

corpo stremato dal dolore, corpo morto che pende dalla croce, accostabile in questi termini allo spasimo dei ladroni; è simbolo di trasmissione della Grazia attraverso una postura – gesto efficace delle braccia spalancate, inchiodate alla croce – che si fa convenzione, Statusformel del sacrificio unico e supremo.

L'idea del sacrificio intesse anche la struttura di tav. 75, che presenta ancora due opere di Rembrandt a confronto con stampe e dipinti coevi e non. Il sacrificio rituale compiuto per la divinazione (75.2) diviene principio e origine dell'anatomia medica, compiuta sul corpo dell'animale (75.3) ma anche dell'uomo (75.5, 75.10, 75.12), lo stesso corpo disteso su un tavolaccio e compianto disperatamente nelle scene funebri (75.4, 75.7). La compostezza stilistica del maestro fiammingo è linguaggio, nella Lezione di anatomia del dottor Tulp, della pura contemplazione e della curiosità scientifica, priva di valore spirituale o di carattere religioso.

La ricerca interiore – vs. le immagine spettacolari o puramente celebrative – è invece la scelta stilistica alla base dell'illustrazione rembrandtiana del dramma *Medea* di Jan Six, che apre la tavola 73 (73.1). La tragedia di *Medea* è interamente espressa da un momento di tensione psicologica, il matrimonio di Giasone e Creusa, cui la donna assiste celata dall'ombra densa e pesante resa dai passaggi di tono dell'acquaforte. La tavola 73 – non riducibile solo a questi spunti – offre un altro elemento di confronto con il pannello numero 75: l'immagine del patto tra Civile e Ceriale (73.7, 73.8, 73.15, 73.16), trattativa sancita dai gesti scambiati tra i due fratelli.

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

Lecture grafiche di Tavola 74

- A. Ombra e luce salvifica
- B. Guarigione/grazia senza contatto
- C. Tributo/pegno per contatto
- D. Malattia, menomazione, infermità
- E. Imitatio Christi
- H. Il Crocifisso



F. Pathosformeln

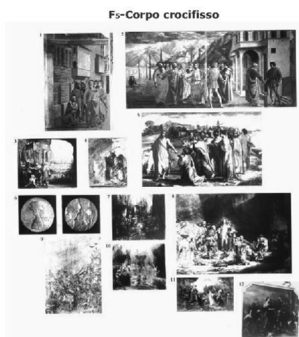
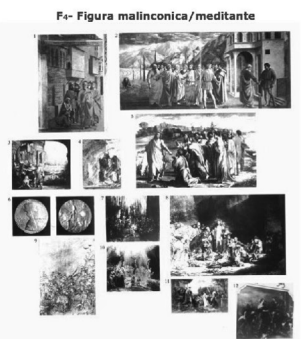
F1. Braccia incrociate al petto, ricezione della Grazia

F2. Figure della compassione

F3. Figura distesa dolente

F4. Figura malinconica/meditante

F5. Corpo crocifisso



P. Statusformeln

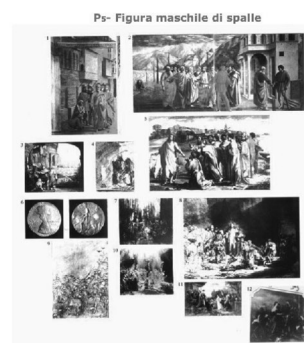
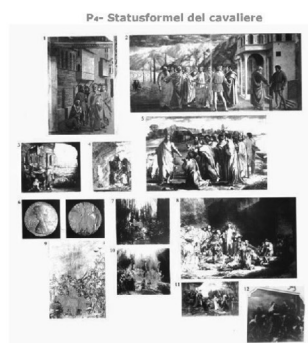
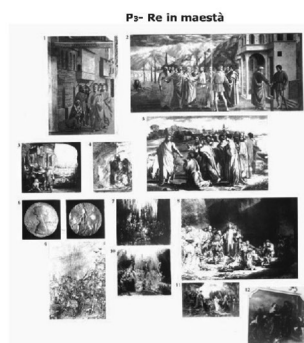
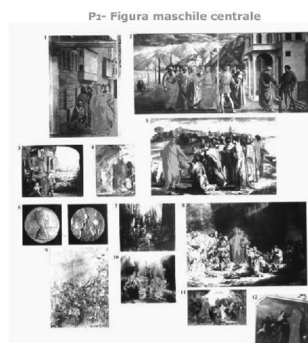
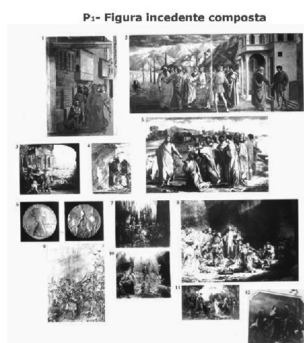
P1. Figura incedente composta

P2. Figura maschile centrale

P3. Rè in maestà

P4. Statusformeln del cavaliere

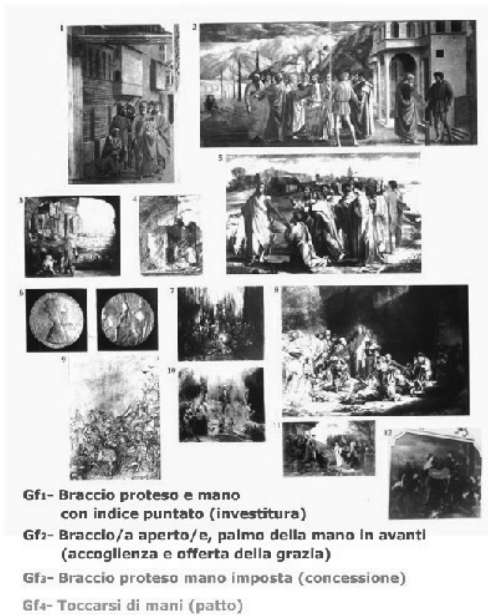
P5. Figura maschile di spalle



Ge. Gesti eloquenti



Gf. Gesti efficaci



“Panel of Grace”

Guide to reading Panel 74

Seminario Mnemosyne, edited by Elizabeth Thomson

The leading theme of plate 74 is Grace in the form of healing, miracles and compassion. The choices included in the composition of the montage immediately announce some of the elements of form and content that are woven into its itineraries of meaning; the vertical arrangement of three large images from works by Masaccio (fig.2), Raffaello, (fig. 5), Rembrandt (fig. 8); and the opposition, in the opening image (Saint Peter healing with his shadow fig. 1) and in the closing image of the plate (The Chastity of Scipio fig.12), of two images portraying the bequeathal of Grace. The succession of figs. 2, 3, 4, suggests that the miracle - the healing or the call to follow Christ - occurs in front of the temple (fig. 2) or, indeed, close to the door of the temple (Acts 3, 12: figs. 3, 4) a space that in an etymological sense is profane.

The preference afforded to these three artists by Warburg despite the geographical and temporal distance that separates them from each other can be explained by the stylistic composure and the focus on the essential and the simple that is evident in their works, and by their failure to be enticed by the ideal of ‘all’antica’ style in rendering the rhetoric of power. This composure (P1) is expressed in the perfectly balanced use of light and shade (A) in the pictorial effects that are employed for the visual elucidation of the principal theme of the plate. Light and shade are loaded with the semantic value of Grace understood as *salus* (health/salvation).

The opening and closing images of Saint Peter healing with his shadow (fig. 1) and the Chastity of Scipio (fig 12) are the two extremes of the itinerary which exposes different ways of depicting grief: the rigorism of the figure of St. Peter (fig. 1), whose very presence, in the shape of his shadow (Acts 5.15), heals - a pictorial representation of his physicality but also a symbolic representation of the bequeathal of Grace (B); the powerful gesture of Christ’s hand (figs. 2, 5, 8: Gf1, GF2); and physical contact in the depiction of the Chastity of Scipio (fig. 12: Gf4).

The miracle depicted in Masaccio's fresco is noteworthy. According to the Acts of the Apostles 5.15, the power of Peter is such that incorporeal contact with the saint's shadow has thaumaturgical properties; the faithful carry the infirm along the route taken by Peter in order to be cured simply by being touched by his passing shadow, regardless of the apostle's intentions. His shadow heals as a counterpoint to divine light, itself a medium of salvation (A). The singularity of Peter's powers - shadow as protagonist and agent of miraculous events - leads Masaccio to a formal invention. For the first time in 15th painting, shadow is painted as a form rendered in colour. In the same cycle of paintings, the scene depicting the banishment from the Garden of Eden, in which shadows have no semantic value, portrays Adam and Eve projecting their shadow on the earth of paradise rendered merely as a shaded area. It is precisely on the subject of restoring light and shade to the real ms of painting in the artistic development which begins with Masaccio, and becomes the essence of painting in the manner of Rembrandt via the example of Piero della Francesca, that Warburg writes also some notes in his studies.

Researching the effects of light and shade, Warburg makes a speculative but theoretically convincing observation. He identifies a stylistic continuity between the early Renaissance examples of the two Italian artists and the achievement of Rembrandt's pictorial output that keeps pace with the refusal of many other artists to emphasise expression using the language of rhetorical gestures.

Elsewhere, Warburg, once again with reference to Rembrandt, refers to the eternal problem faced by Shakespeare's Hamlet, of the conscience divided between reflex action and reflection. The thematic development of the argument concerning the bequeathing and receiving of salus, is in fact reflected in the semantic value of gesture.

The same gesture of the hand with pointed index finger (Gfi) performed by Christ and by Peter in fig. 2 is loaded with contrasting value, especially when compared with the image which appears below it, Raffaello's Consignment of the keys (fig. 5). In Masaccio's fresco, the apostle answers Christ's call confirming his signal with a gesture which is purely indicative (Ger), whereas Christ's gesture on the other hand is at the same time eloquent, indicating where the miracle is occurring, and authoritative, signalling Peter as the instrument of the miracle (Gfi).

Without any intervening stages, the gesture becomes the true vehicle of Grace in the other images portraying salvation that appear in the plate. In fig. 5, the extended hand of Christ beckons to Peter to become a shepherd of souls; in Rembrandt's print (fig. 8) Jesus, his left hand raised and his right hand extended towards the woman with a child, gathers to himself the infirm and heals them.

The 'one hundred florin print' (fig. 8) in which Rembrandt concentrates various miraculous events performed by Christ in one image has an important position in the montage of the plate and opens a window through which to view the connection between the leading theme of healing and Warburg's lived experience. Warburg gave a reproduction of this work of Rembrandt's to the psychiatrist Ludwig Binswanger on leaving the Kreuzlingen clinic where he had been receiving treatment between 1919 and 1924. The therapist, who cured the suffering of the soul with the non-material drug of physical presence and words, is assimilated into the figure of salvation par excellence; the patient, with this significant token, repays the 'gift' he has received. Its contiguity with the print *Three crosses* (fig. 7) not only highlights the discourse of style relating to light in the works of Rembrandt; it also reconfirms the evidence of the theme of grief and pain.

Peter, the Lord's vicar, is also the instrument for the bequeathal of salus via the detached demeanour that characterises him in Masaccio's fresco (fig. 1), and also, in Rembrandt's engravings placed immediately below it, (figs. 3, 4), via the emotional involvement expressed by his arms opened out (Gf2) to receive and heal the cripple at his feet.

In the same way, the figure of the man receiving Grace, interpreted as the healing of the body and the salvation of the soul, is loaded with differing values that range between the true *Pathosformeln* of the kneeling male figure with arms crossed over his chest (fig. 1, F1) and the figure with hands clasped in the eloquent gesture of devotion, prayer and supplication (figs. 1, 5, 8, Ge2).

In the works assembled on this plate gesture is exposed for its non-communicative value (of "eloquent gesture" Ge), but also for its active value (of "effective gesture" Gf), so a non-rhetorical reading of gestures is privileged.

The emphasis placed on composure and equilibrium, undisturbed by gesticulations, is consistent with the inclusion of Raphael's work (fig. 5) in the

plate. It is justified not merely because Warburg acknowledges the Italian master's formal influence on Rembrandt's compositional style.

The syntax of the plate appears to be characterised by the detachment and the spiritual demeanour of the central figures (P₂), the agents of grace. The guiding thread that links works and artists distanced from each other reflects the choice of a balanced painting style that restores a sense of austere grandeur. The motionless force of these authoritative figures (Christ, the saint, the prince) produces miracles without contact (b) whereas the necessity of contact appears to be meant as a reduction of power and authority, and the gift becomes an exchange or a privilege (figs. 2, 12).

Only the figures representing infirmity and inferiority, cripples, the sick and the grieving at the foot of the cross, surrender to pathos. They are dishevelled and, overcome by physical or spiritual suffering, lose control of their bodies. They are not yet, nor will they ever be, active figures of Grace. The images of the dwarf, the diseased man, the slave, indeed all the figures placed in a position of inferiority (D), act as counterpoints to the auctoritas of the character conferring Grace.

The demeanour, composure, and Apollonian awareness of the power to bequeath salvation belong to Christ but also, in imitation (E) of him, to Peter and the prince, whether Christian - Gianfranco Gonzaga in fig 6, and the knight in fig. 9 - or pagan - Scipio in figs 11, 12. In the case of the Prince, whereas in Pisanello's medal (fig. 6), his grace derives as much by the contrast between the dwarf's deformity as by being a courtly knight rather than a condottiere and violent conqueror, in the paintings of Jan Steen (fig. 11) and Jan Lievens (fig. 12), Grace is something that is authorised rather than given by Scipio to the slave and her husband.

The king's authorisation occurs via the touch of a hand (Gf₃) that sanctions an agreement, whether nuptial or of Salvation. Returning to the vertical axis that joins fig. 12 and fig. 2 of the plate, the image of a king and young girl their hands touching (Gf₄) is mirrored in the figures of Peter and the tax-collector in Masaccio's fresco, joining only the scenes portraying "bequeathal by contact" in the plate. The gift is not evidence of Grace or Salvation, an offering that demands the spiritual token of faith in exchange (C). The gift is coins, the pledge is converted into money, symbol of substance and reality.

In this complex interweaving of semantic itineraries, the central position of the prints of the Three crosses (figs. 7, 10) is for thematic as well as compositional reasons. The portrayal of the Crucifix focuses on all the themes of the plate (suffering and salvation, light and shade). The dialectics of light and shade, enhanced by Rembrandt's late engravings, express Christ's sacrifice, the greatest gift of Grace carried out not for the salvation or the healing of a man but for the redemption of humanity.

The solitary figure of the knight, whose unequivocal exemplar can be found on the obverse of Pisanello's medal (fig. 6), is prominently visible at the feet of the crucified bodies between the figures that are referable to the traditional postures of the compassion (F2 - cfr "the theatre of death", plate 42 link please if is possible). In the plate, the medal is juxtaposed with the engraving. However, this is no simple game of recognition of source and borrowing. As Gombrich has already noted, Warburg was very struck by the fact that Rembrandt had borrowed a figure from one of Pisanello's medals for the Roman general on mount Golgotha in his late engraving, Three Crosses. Rather than use the formula of expressive gesture that had given rise to the figure of the weeping figure of Magdalene, "the Maenad beneath the Cross", Rembrandt took an isolated image of her. Locked within herself, she underscores the spiritual aspect of her conversion, the pause between impulse and action that Warburg considered the most distinctive mark of the civilised world and saw signified in Rembrandt's religious paintings.

The figure of Christ is the archetype and model of human suffering (H). Christ on the cross is at the same time a Pathosformel and a Statusformel, a human body worn-out by suffering, a dead body hanging from the cross - comparable in this sense with the death agony of the thieves. He is the symbol of Grace by means of his posture - the powerful gesture of arms thrown wide, and nailed to the cross, that has become a convention, a Statusformel, of his supreme sacrifice.

The idea of sacrifice is also interwoven with the structure of plate 75. It presents two further works by Rembrandt compared with prints and paintings that are coeval or otherwise. The ritual sacrifice carried out by the will of God (75.2), becomes the source and origin of medical anatomy, carried out on the body of an animal (75.3), and of man (75.5, 75.10, 75.12) - the same body laid out on a plank-bed and desperately mourned in funeral scenes ((75.4, 75.7). The stylistic composure of the Flemish artist in *The anatomy lesson of Doctor Tulp* is the language of pure contemplation and scientific curiosity devoid either of spiritual value or religious undertones. The inter-

nal search is on the other hand a stylistic choice that underlies Rembrandt's illustration of Jan Six's *Medea* that opens plate 73 (73.1). *Medea's* tragedy is drawn entirely from a moment of psychological tension, the wedding of Jason and Creusa, at which she is present concealed in the deep shadows rendered by gradations of tone in the etching. Plate 73 - that consists not solely of these observations - offers a further point of comparison with plate 75: the depiction of the pact between *Civilis* and *Cerealis* (73.7, 73. 8. 73. 15, 73.16), a covenant sanctioned by the exchange of gestures between the two brothers.

P&M | Reinvenzione e utilizzo del genere, 'ritratto metafisico'

Seminario di Tradizione Classica, coordinato da Lorenzo Bonoldi



Veronica Etro: La Moda, ritratto fotografico della proprietaria di una casa di moda, utilizzato come campagna pubblicitaria, Michael Woolley (Italia, 2001)



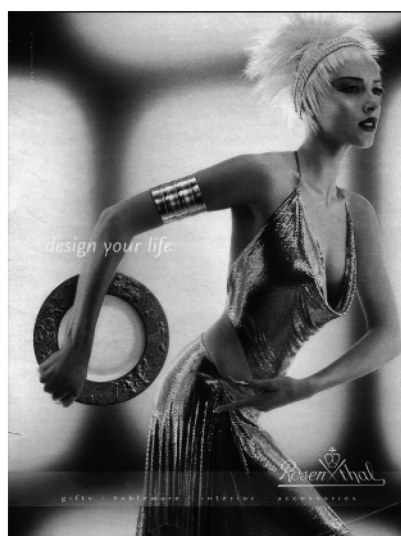
a sin. Ritratto di Andrea de Chirico [alias Alberto Savinio], Giorgio De Chirico (1909-1910)

al centro Ritratto della madre Giorgio De Chirico (1911)

a dex. Autoritratto con tenda rossa, Giorgio De Chirico (1925)

P&M | Usi differenti di uno stesso modello tratto dall'arte classica

Seminario di Tradizione Classica, coordinato da Lorenzo Bonoldi



a sin. Discobolo "Lancelotti" utilizzato come testimonial per la campagna pubblicitaria di una compagnia aerea (Italia, 2000)

a dex. Modella nella postura del Discobolo, campagna pubblicitaria per un marchio di prodotti ceramici (Germania, 2000)

EUREKA! | Parigi 1912: come sarà l'arte dell'avvenire

Morena Stocchero

L'incontro tra Giorgio De Chirico e Dimitris Pikionis testimonia la scoperta del termine "metafisica" nel lessico della pittura.

“Viaggiavo in autobus da Place de la Concorde al mio albergo, nel Quartiere latino, quando una persona salì e si sedette proprio di fronte a me: era Giorgio De Chirico [...] nel proseguio della discussione lui mi disse che un giorno d'autunno, sotto un cielo limpido [...] da un antiquario trovò il libro di Nietzsche [...] mi invitò a casa sua. Ero il primo artista a Parigi cui mostrasse i prodotti della teoria metafisica che aveva formulato e che ispirava i suoi lavori. C'era un suo autoritratto [...] con lo sguardo profondamente immerso nelle visioni. In basso si leggevano queste parole: QUID AMABO NISI QUOD AENIGMA EST. Anche in altre opere [...] Su un edificio un orologio indicava l'ora, sempre ovunque quel cielo limpido d'autunno. In un altro quadro la vela di una nave mostra e nasconde, indicandolo, il segreto della partenza e dell'esilio [...] Pochi giorni dopo ricevetti una sua lettera, in greco [...] 'egregio amico [...] accade qualcosa di nuovo nella mia vita'...”

Dimitris Pikionis, *Note autobiografiche*, 1967, trad. Monica Centanni, in A. Ferlenga, *Dimitris Pikionis 1887-1968*, Milano 1999, pp. 32,33.

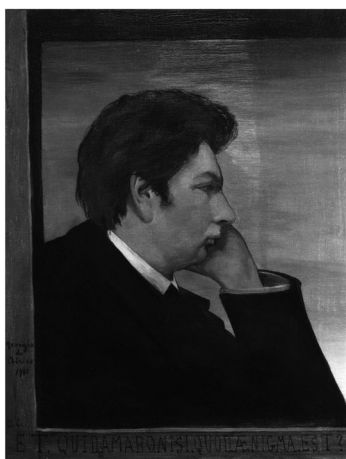
“que pourrait être la peinture de l'avenire. [...] Je dirai maintenant comment j'eus la révélation d'un tableau que j'esposai cette année au Salon d'Automne et qui porte le titre: L'enigme d'un après-midi d'automne. Par un clair après-midi d'automne j'étais assis sur un banc au milieu de la Piazza S. Croce à Florence. [...] J'eus alors l'impression étrange que je voyais toutes les choses pour la première fois. Et la composition de mon tableau me vint à l'esprit. [...] La révélation d'une oeuvre d'art peut naître tout à coup. [...] Je crois que comme la vue en rêve d'une personne est à certains points de vue une preuve de sa réalité métaphysique, la révélation d'une oeuvre d'art est aux memes points de vue la preuve de la réalité métaphysique de certains hasards qui nous arrivent parfois, de la façon, de la disposition avec laquelle

quelque chose se présente à notre vue et provoque en nous l'imagination d'une œuvre d'art...”.

Giorgio De Chirico, *La méditation d'un peintre*, Paris 1912, [manoscritto Paulhan], in G. Lista, *Giorgio De Chirico. L'art métaphysique, textes réunis et présentés par Giovanni Lista*, Paris, 1994.

“M.de Chirico expose [...] Voici quelques titres singuliers pour ces peintures étrangement métaphysiques: *l'Enigme de l'Oracle*, *la Tristesse du Départ*, *l'Enigme de l'Heure...*”.

G.Apollinaire, Giorgio De Chirico, in “L'intransigeant”, Parigi, 30 ott. 1913, in M.F. Dell'Arco, *Giorgio De Chirico, Il tempo di Apollinaire*, Paris, 1911-15, Roma, 1981, p. 110.



NEWS | Presentazione della mostra: “Il volto di Cristo”

Palazzo delle Esposizioni - Roma, 9 dicembre 2000/16 aprile 2001 (catalogo a cura di Giovanni Morello e Gerhard Wolf, Electa 2000)

Lorenzo Bonoldi



Verbum caro factum est, e l'aniconismo imposto dalla legge veterotestamentaria cade davanti al mistero dell'Incarnazione di Cristo: il Divino assume un corpo e un volto umani, quelli di Gesù di Nazareth, diventando così visibile e raffigurabile. È fortemente intuibile in questo caso la potenza delle immagini, delle rappresentazioni figurative come veicoli linguistici, la loro ricezione, la loro funzione e le contraddizioni che inevitabilmente portano. La tipologia iconografica del Volto di Cristo si diffonde e si moltiplica nella storia della religione cristiana come simbolo della vicinanza tra uomo e Dio: dapprima si imprime miracolosamente su teli di lino (come nel caso della Veronica, della Sindone e del *Mandyllion*), poi ne compaiono riproduzioni *acheropitai* “non eseguite da mano umana” (come il Santo Volto di Lucca e quella conservata al Laterano). Da queste reliquie, ritenute da sempre attraverso la storia, la tradizione e il culto, fonti iconografiche dirette e ‘sicure’ per la realistica raffigurazione di Cristo, la tipologia figurativa si irradia in innumerevoli opere: dipinti su tavola, codici miniati, monete, sculture ed arazzi. Così, attraverso la tradizione, le *verae icones* si fanno modello per le opere di Beato Angelico, Mantegna, van Eyck, Dürer, Memling, Benozzo Gozzoli, Filippino Lippi, El Greco, Guido Reni e al-

tri. La fortuna – iconografica e devozionale – dell’immagine del volto di Gesù di Nazareth è testimoniata dalle centotrenta opere riunite in questa mostra che presenta un excursus dalle immagini acheropite fino alle celebri fotografie della Sacra Sindone del 1898. Visitando la mostra, tuttavia, si percepisce la forte sensazione di essere davanti ad una rassegna di “copie di copie”: gli “originali” non sono presenti. La Veronica resta in Vaticano, il Volto Santo a Lucca, l’Acheropita Lateranense rimane in cima alla Scala Santa e come è noto, il mitico *mandylion* originale è disperso o non più identificabile; numerose le repliche e le “misure” della Sindone che, però, non si sposta da Torino. Le immagini originali insomma, in virtù della loro natura di “copia” diretta del Volto di Cristo, si rivestono di un valore “miracoloso”, sacrale e culturale che nega loro la possibilità di adempiere il loro compito: conservate in inaccessibili *sancta sanctorum* non sono più in grado di rendere visibile l’invisibile. Ma grande è il potere delle immagini. Così le irradiazioni generano altre irradiazioni, e di riflesso in riflesso, attraverso copie e derivazioni, i tratti del viso di un uomo vissuto duemila anni fa continuano a rappresentare per la cristianità il Volto visibile del Divino.

NEWS | Recensione a: *Chocolat*

regia di Lasse Hallström, Gran Bretagna/USA 2000

Claudia Daniotti



In una fredda giornata invernale, giunge nel piccolo villaggio francese di Lansquenet la giovane Vianne Rocher accompagnata dalla figlia. La presenza della donna non si inserisce però nell'ordinato sistema della *tranquillité* cittadina, imposto e garantito dal sindaco, il conte di Reynaud: la bella signora arriva con una figlia che non ha un padre (o meglio non sa chi sia), non indossa scarpe scure come le altre donne del paese, non partecipa alla Messa e apre un negozio di cioccolata proprio durante il digiuno quaresimale. Nel microcosmo del villaggio Vianne è una barbara a tutti gli effetti: non solo per costumi, ma anche per nascita. Nelle sue vene infatti, scorre il sangue Maya della madre; proprio da lei Vianne ha appreso i segreti di un'antica bevanda che i suoi antenati d'oltre Oceano credevano capace di mettere in comunicazione gli uomini con gli dei: il cioccolato. Sciolto in tazza, forgiato in mille forme (dalle conchiglie ai capezzoli di Venere), glassato, speziato, aromatizzato e arricchito di rare qualità di peperoncino, il cioccolato diventa un vero e proprio *pharmakon* dalle molteplici virtù. Sotto i suoi effetti si risvegliano le passioni, si liberano i desideri, si ritrovano coraggio e fiducia in se stessi. Così attorno a questa donna, barbara ed esperta di filtri come Medea, si crea un circolo di donne e uomini, un vero e proprio *thiasos*, che apprende e custodisce i segreti del potente *pharmakòs*. Alla fine anche lo stesso sindaco Reynaud, rigido tutore dell'ordine politico, religioso e morale del paesino, cadrà vittima del potere del cioccolato quando, nel pieno della furia iconoclasta che lo spinge a devastare la vetrina del negozio, ne assaggerà accidentalmente un minuscolo frammento. E così, ancora una volta, l'*enthousiasmòs* vincerà sulla *tranquillité*.

NEWS | Recensione a: Vincenzo Cerami e Silvia Ziche, *Olimpo S.P.A.*

Einaudi, Torino 2000

Sara Agnoletto



Immaginate che gli dei, invece che godere della propria condizione di beati in un Olimpo “sempre avvolto da una serenità senza nubi”, si annoino a morte perché gli uomini, avendo altri pensieri per la testa (calvizie, cellulite, tv, etc...), si sono dimenticati di loro... Immaginate che Giove, il padre degli dei, inficiato ogni suo tentativo di rivestire il proprio ruolo di “fecondatore dell’universo” dalla gelosissima moglie Giunone, donna mediterranea che porta con sé quale scettro del potere un battipanni, si rivolga ad un satiro (e non avrebbe potuto essere diversamente!) psicologo un po’ freudiano... Immaginate che il satiro gli dia i diagnostici, alla base della sua irresistibile attrazione per le donne, uno stato depressivo provocato dalla sua condizione di prepensionato e che gli riveli come cura della sua malattia la riconquista del suo ruolo di divinità suprema... Immaginate inoltre che gli dei tornino sulla terra, guidati da Giove, per conquistare nuovi discepoli tra gli uomini e cercando di risolverne i problemi, dando vita a divertenti situazioni... Avrete allora tutti i presupposti di una satira geniale che gioca con la tradizione classica, manipolandola con fantasia, consapevolezza e ironia, mettendo in ridicolo la superficialità e l’assenza di valori di un’umanità anestetizzata dalle telenovelas e cieca di fronte ai propri problemi.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
Venezia • settembre 2016

www.engramma.org

8

maggio **2001**

LA RIVISTA DI ENGRAMMA I | N. 8

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE
sara agnoletto, maria bergamo, lorenzo bonoldi, giulia bordignon, monica centanni, giacomo dalla pietà,
claudia daniotti, silvia fogolin, marianna gelussi, katia mazzucco, giovanna pasini, alessandra pedersoli,
daniela sacco, valentina sinico, lara squillaro, luca tonin

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

this is a peer-reviewed journal

©2016 Edizioni Engramma
SEDE LEGALE | Associazione culturale Engramma, Castello 6634 30122 Venezia, Italia
REDAZIONE | Centro studi classicA luav, San Polo 2468 30125 Venezia, Italia
Tel. 041 2571461
www.engramma.org

ISBN pdf 978-88-94840-06-3

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.

Bergamo | Bonoldi | Centanni | Mazzucco | Mondì | Sacco | Thomson

La Rivista di Engramma n.8

SOMMARIO

- 1 | SAGGIO | Giorgio da Trebisonda, il mito di Venezia e il Platonismo
FABRIZIO MONDÌ
- 15 | MNEMOSINE ATLAS | Tavola 25
SEMINARIO MNEMOSYNE, COORDINATO DA MONICA CENTANNI E
KATIA MAZZUCCO
- 19 | Coincidentia oppositorum: il Tempio Malatestiano
SEMINARIO MNEMOSYNE, COORDINATO DA MONICA CENTANNI E
KATIA MAZZUCCO
- 29 | *Coincidentia oppositorum*: the Malatesta Temple
EDITED BY SEMINARIO MNEMOSYNE, TRANSLATED BY ELIZABETH
THOMSON
- 37 | P&M | Riflessi fiamminghi in uno scorcio di Novecento
SEMINARIO DI TRADIZIONE CLASSICA, COORDINATO DA LORENZO
BONOLDI
- 39 | P&M | Citazioni dell'Antico. Uso di *spolia* architettonici come
ambientazione e di versi omerici come slogan pubblicitario
SEMINARIO DI TRADIZIONE CLASSICA, COORDINATO DA LORENZO
BONOLDI
- 41 | EUREKA! | Traduzione del gesto dell'orante. Infedeltà filologica e
intelligenza del significato nella riconversione ecfraistica di Botticelli
dalla *Calunnia di Apelle* descritta da Luciano
REDAZIONE DI ENGRAMMA
- 43 | NEWS | 2001 Italia in Giappone. Nota sulla mostra "Il Rinascimento
in Italia. La civiltà delle Corti" (Tokyo, 2001)
MARIA BERGAMO
- 45 | NEWS | L'iconoclastia dei Taliban. Commento alla cronaca della
distruzione delle sculture dei Buddha afgani
DANIELA SACCO

- 47 | NEWS | Formattazione Omerica. Commento a un “easter egg” in Winword
LORENZO BONOLDI
- 49 | NEWS | Presentazione della mostra: “Il potere, le arti, la guerra. Lo splendore dei Malatesta” (Rimini 2011)
REDAZIONE DI ENGRAMMA

SAGGIO | Giorgio da Trebisonda, il mito di Venezia e il Platonismo

La *Prefatio* alla versione latina delle *Leggi* di Platone: saggio introduttivo, testo originale, traduzione italiana

Fabrizio Mondì

Nell'intensa attività di recupero dei classici vediamo impegnati, all'inizio del Quattrocento, Umberto Decembrio e il Crisolora che traducono la *Repubblica* di Platone. L'impresa di questa traduzione potrebbe essere considerata di poco momento, nel periodo in cui tutti i grandi autori del passato venivano avidamente letti, compulsati, tradotti. Platone in particolare era già stato, almeno in parte, conosciuto e studiato anche in precedenza. Ma la carica rivoluzionaria di questa traduzione sta proprio nel fatto che vengono finalmente letti e resi accessibili quei testi del grande filosofo greco su cui nel Medioevo era caduto l'oblio. Non è più il Platone fisico del *Timeo* che suscita interesse, né quello dialettico del *Parmenide*, come già ricordava Eugenio Garin, ma un nuovo Platone: il Platone filosofico, morale e politico, che, aprendosi alla complessità del vissuto umano, diviene solido supporto per gli umanisti.

Su questa linea si pone anche Giorgio da Trebisonda, che dà prova della sua abilità traducendo le *Leggi*. Ricco di conseguenze il risultato di questa sua fatica. È lo stesso autore che, nel dicembre del 1451, scrive all'amico Francesco Barbaro rendendolo partecipe della sua intuizione: le *Leggi* di Platone ispirarono sicuramente i padri fondatori della Veneta Repubblica, nel momento in cui diedero alla città una forma costituzionale mista.

Questa intuizione assumerà, di lì a poco, una forma compiuta nella *Prefatio* alla traduzione, frutto di un lavoro a quattro mani che Giorgio porta a termine con l'aiuto del Barbaro. Il loro carteggio, giunto fino a noi, ci restituisce l'entusiasmo con cui viene accolta questa scoperta: sì, una vera e propria scoperta visto che il Barbaro, preso dalla concitazione, si rallegra del fatto che "ex memoria vetustatis" veniva svelata l'"antiqua nobilitas" delle leggi venete. Nasceva in questo modo un mito: all'argentea e volgare tradizione che esaltava i fondatori di Venezia quali padri e garanti di ogni libertà si sostituiva ora, tramite uno studio filologico dei testi antichi, un

prezioso e rilucente mito, di autorevole matrice classica, capace per questo di poter eternare nel tempo la fama di Venezia.

Ancor di più quindi la città poteva fregiarsi dell'appellativo di Serenissima: Serenissima perché eterna, quasi svincolata dal divenire in quanto partecipe di una più alta dimensione metastorica, quella mitica appunto; eterna perché perfetta – cioè costituzionalmente completa – e perfetta perché mista. La costituzione veneziana, infatti, “trium civitatum que laudari videntur imaginem gerat: eius que unico principe, eius que primatibus sive optimatibus et eius que populo gubernetur” (così lo stesso Giorgio da Trebisonda, nella sua *Prefatio* alla traduzione delle *Leggi*). L'ordinamento monarchico, rappresentato dal doge, quello aristocratico, costituito dal Senato, e infine quello democratico, incarnato nel Maggior Consiglio, costituiscono dunque la struttura costituzionale della città e in virtù della loro compresenza Venezia, secondo la teorizzazione platonica – “censet ille”, così nella *Prefazione* – può dunque aspirare a quella “firma perpetuaque civitatis libertas” che sarà vera dispensatrice di eternità.

La *Prefatio*, per vicende diverse, sarà letta quasi un decennio dopo la sua stesura, e paradossalmente sembrerà già sopravvivere a se stessa: assente alla sua lettura ufficiale è Francesco Barbaro, che Giorgio aveva prescelto come illustre diffusore delle sue osservazioni (“cui potius quam Francesco Barbaro, viro genere, doctrina, prudentiaque precipuo, et ipsius reipublice optimo senatori, attribuendum est”); ma soprattutto cambiato è l'orientamento speculativo-filosofico di Giorgio da Trebisonda. Il parallelismo fra la teorizzazione platonica e l'ordinamento veneziano sarà l'unico elemento platonico che Giorgio non disconoscerà.

Che cosa era dunque accaduto? Perché questa radicale abiura, senza alcuna possibilità d'appello? Sullo sfondo sta la figura di Gemisto Pletone, sbarcato a Venezia l'8 febbraio del 1438 al seguito dell'imperatore di Bisanzio, venuto in Italia per la riunificazione fra le due Chiese. Scandalo fece la presenza del filosofo di Costantinopoli al momento del trasferimento del Concilio stesso, qualche mese più tardi, da Ferrara a Firenze.

Gemisto Pletone, richiamandosi alla filosofia neoplatonica, aveva fondato a Mistra un movimento che predicava e praticava la restaurazione dei culti degli dei dei Gentili. Nella sua ottica venivano a sfumare le potenzialità di un sincretismo tollerante, che permettesse una convivenza possibile, seppure instabile, tra neopaganesimo e cristianesimo. La rigida cosmologia, che Gemisto recuperava dai testi platonici e neoplatonici, rifiutava dunque

qualsiasi accomodante compromesso per trovare il suo naturale compimento nell'inevitabile ritorno degli dei dei Gentili.

Come notava giustamente Teodoro Gaza (pur difendendo Pletone dalle accuse di Giorgio da Trebisonda) il platonismo di Gemisto ricordava quello di Celso e di Giuliano: un platonismo cioè che non prevedeva una rinascita del paganesimo, ma prometteva la sua integrale restaurazione. Proprio da questo platonismo, che con Garin potremmo definire “materialista, ateo, immorale”, prende le distanze Giorgio di Trebisonda, scagliandosi nel 1454, con infiammata *vis* polemica, contro il suo fondatore:

Io stesso l'ho ascoltato a Firenze mentre diceva che pochi anni dopo il mondo intero avrebbe avuto una sola e identica religione, un animo, una mente, una predicazione sola. Ed avendogli domandato io se sarebbe stata la fede di Cristo o di Maometto, mi rispose: nessuna delle due, ma un'altra non diversa da quella dei Gentili. Sdegnato per tali parole, sempre l'ho avuto in odio e ne ho avuto orrore come di una vipera velenosa, né l'ho potuto più vedere o ascoltare. Ho sentito però da alcuni greci fuggiti qua dal Peloponneso che costui prima di morire, or è circa un triennio, affermò pubblicamente che, non molto tempo dopo la sua morte, Maometto e Cristo sarebbero caduti nell'oblio e per tutto l'universo ci sarebbe stato il fulgore dell'assoluta verità.

Di lì a poco la condanna sarà ancor più radicale: nelle *Comparationes philosophorum Aristotelis et Platonis*, rimaneggiate nel 1458 proprio per aderire alla recente polemica con il Gaza, Giorgio opporrà frontalmente i due filosofi greci, vedendo nel pensiero di Platone e nel platonismo in genere la causa unica dello sfaldamento della religione cristiana, e definendo Epicuro come secondo Platone, Maometto come terzo e Gemisto Pletone come quarto: tutti egualmente rei di aver diffuso filosofie che, contribuendo al crollo dell'Impero d'Oriente, avevano preparato e facilitato l'avanzata turca.

Il dibattito, che ormai trascendeva i confini della pura speculazione filosofica per inserirsi direttamente nel reale flusso storico, coinvolse lo stesso cardinale Bessarione che si era apertamente pronunciato a favore di Gemisto Pletone e aveva scritto ai figli parole di grande elogio per il filosofo al momento della sua morte. L'ammirazione per Gemisto, “il più saggio generato dalla Grecia dopo Platone”, sfocerà in una vera e propria difesa del filosofo greco e del suo pensiero nel testo *In Calumniatorem*, in cui il Bessarione sosterrà che la condanna di Giorgio da Trebisonda contro Gemisto e contro lo stesso Platone altro non è che il risultato di una serie di fraintendimenti dovuti a numerosi e grossolani errori di traduzione.

Nei fatti Gemisto Platone uscì sconfitto anche a seguito della furiosa polemica scatenata, in ambito fiorentino, da Giorgio da Trebisonda. Caso raro tra gli umanisti approdati in Italia per il concilio di Firenze-Ferrara, in seguito tornò in Grecia, a Mistra, a presiedere la comunità filosofico-teologica neopagana da lui fondata. Ma il suo passaggio era destinato a lasciare tracce significative: proprio a seguito di quella polemica a Firenze venne fondata l'Accademia platonica che presto, per l'apporto di Marsilio Ficino e degli intellettuali della sua cerchia, farà del platonismo – riletto con Plotino e oltre di lui – la teoria etica ed estetica del Rinascimento. La traduzione delle *Leggi* di Giorgio con la sua importante *Prefatio* (che qui di seguito presentiamo per la prima volta in versione italiana) avrà grande fortuna, a dispetto – si potrebbe dire – dello stesso autore, nella costruzione del 'mito di Venezia'.

Infine il destino di Gemisto Platone *post mortem* si lega alla figura di Sigismondo Malatesta, signore di Rimini. Questi, condannato al rogo in effigie per aver, fra l'altro, fatto riedificare una chiesa in onore di San Francesco riempiendola di immagini degli dei dei Gentili in cui tutto rimandava al paganesimo (il riferimento è ovviamente al Tempio Malatestiano dell'Alberti), nel 1464 intraprese, per conto di Venezia, una sfortunata spedizione contro i Turchi in Morea, portando con sé, come unico trofeo, le ossa di Gemisto Platone, che ormai da tempo riposavano in terra turca. La tomba di Gemisto verrà posta da Sigismondo nella facciata destra del tempio. Proprio in Occidente dunque, Gemisto Platone - nonostante la *damnatio* che Giorgio da Trebisonda, riconvertito all'osservanza cristiana contro i pericoli del platonismo, aveva cercato di attivare contro di lui - troverà l'estremo riconoscimento della sua grandezza: nel Tempio Malatestiano, opera simbolo della Rinascita degli antichi dei, riposano i suoi resti mortali, strappati da Sigismondo alla terra greca.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Franco Gaeta, *Alcune considerazioni sul mito di Venezia*, in “Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance”, 23, 1961, 57–75.

Franco Gaeta, *Giorgio da Trebisonda, le “Leggi” di Platone e la costituzione di Venezia*, in “Bullettino dell’Istituto storico per il Medioevo”, LXXXII, 1970, 479–501.

Eugenio Garin, *Cultura filosofica toscana e veneta nel Quattrocento*, in “Umanesimo europeo e umanesimo veneziano”, a cura di V. Branca, Fondazione Cini 1963, 11–31.

Eugenio Garin, *L’età nuova. Ricerche di storia della cultura dal XII al XVI secolo*, Napoli, 1969.

Eugenio Garin, *Il platonismo come ideologia della sovversione europea. La polemica antiplatonica di Giorgio Trapezuntio*, in “Studia humanitatis Ernesto Grassi zum 70 Geburtstag”, a cura di E. Hora, München 1973, 113–120.

Eugenio Garin, *Lo zodiaco della vita*, Bari 1976.

John Monfasani, *George of Trebizond: A Biography and a Study of his Rhetoric and Logic*, Leiden 1976.

John Monfasani, *Collectanea Trapezuntiana. Texts, documents and bibliographies of George of Trebizond*, Binghamton–New York 1984.

IN LIBROS PLATONI DE LEGIBUS [...] GEORGI TRAPEZUNTII PREFATIO

Nota al testo

Quattro sono i *testimonia* che ci tramandano la prefazione di Giorgio da Trebisonda alla sua versione in lingua latina delle *Leggi* di Platone.

Il primo è un manoscritto miscelaneo conservato nella Biblioteca Guarneriana di San Daniele del Friuli (N. 28). Il secondo è il Vat. lat. 5220, tutto composto di lettere di e a Francesco Barbaro. Il testo della dedica in esso contenuto presenta incertezze linguistiche e sintattiche e per questo si può supporre che sia la copia della dedica inviata al Barbaro perché eventualmente la correggesse. Il testo tramandatoci da questi due codici differisce sensibilmente da quello degli altri due *testimonia*, contenenti opere di Giorgio.

Il manoscritto dell'Archicollégio di Bologna è l'unico completo di prefazione e di testo tradotto, e presenta in alcuni casi delle *lectiones faciliores*; il Vat. lat. 2926 invece contiene una silloge di opuscoli teologici del Trapezuntio. La maggiore correttezza condivisa da questo manoscritto e da quello bolognese rispetto al Vat. lat. 5220, nonché il titolo autorevole e altisonante, quasi si trattasse di un saggio a sé stante, che Giorgio dà alla dedica nell'indice autografo di questo stesso codice, *Equiparatio reipublice Platonis ad rempublicam Venetorum* (citiamo il titolo dell'indice perché l'intestazione del manoscritto non è né di mano di Giorgio né del copista del testo della prefazione), fanno supporre che esso sia la versione finale della prefazione, cioè la stesura definitiva del lavoro predisposta dallo stesso Trapezuntio dopo le correzioni del Barbaro.

La traduzione qui proposta si basa sull'edizione critica del 1984 di John Monfasani, che segue il Vat. lat. 2926, cui preferisce il codice bolognese solo ove questo non presenti errori chiaramente imputabili al copista.

Testo e traduzione

In libros Platoni de legibus ex Greca lingua in Latinam versos ac illustri Venete reipublice senatori Francisci Barbaro, sancti Marci procuratori, et per eum ipsi reipublice dedicatos Georgi Trapezuntii Prefatio.

[1] Cum libros Platonis de Legibus Latinos nuper fecerim, vir illustris et optime reipublice Venete senator, res ipsa me adhortata est, imo certe impulit ut reipublice tue laborem hunc meum offerrem et excellentissimo inclitoque Venetorum nomini dedicarem, tum quia sicut hi libri nostrorum maiorum sententia ceteris operibus Platonis prestare videntur (superavit enim vicique se ipsum in istis eloquentia Plato), sic et respublica Veneta omnes certe que olim fuerunt queque future sunt, ut coniicio, civitates liberas, que populo aut optimatibus gubernantur, iustitia, magnitudine animi, ceterisque virtutibus et belli pacisque artibus longe antecellit, tum quia si quis eas leges Platonis quas ille sancit ut sibi perpetua liberaque civitas futura sit diligentius penitusque inspiciat, is mea quidem sententia negare non poterit primos Venete libertatis fundatores sintillas rivulosque constituende civitatis sic a Platone accepisse ut maiores inde fluvii emanarint maioresque splendores rutilarint quam unquam aut ille ipse de republica sua aut quilibet alius cogitasset.

[2] Censet ille non aliter firmam perpetuamque fore civitatis libertatem nisi trium civitatum que laudari videntur imaginem gerat: eius que unico principe, eius que primatibus sive optimatibus, et eius que populo gubernetur. Sed hec ille verbis que soli Veneti re ipsa intellexerunt et rebus ipsis vera esse approbare potuerunt. Nam et principem unicum secuntur et optimates in consulendum rei publice, qui prudentia, iustitia, claritateque fulgent,

Prefazione di Giorgio Trapezuntio alla traduzione in lingua latina delle *Leggi* di Platone, dedicata all'illustre Senatore della Veneta Repubblica Francesco Barbaro, Procuratore di San Marco, e per suo tramite dedicata a tutta la Repubblica.

[1] Avendo appena finito di tradurre in latino le *Leggi* di Platone, tu illustre senatore della Veneta Repubblica, e anzi la stessa realtà dei fatti mi esortò, o meglio mi spinse a offrire questa mia fatica alla tua patria e a dedicarla alla fama insigne e gloriosa dei Veneziani. Infatti allo stesso modo in cui quest'opera di Platone è ritenuta già dagli antichi superiore alle altre (Platone qui infatti supera e vince sé stesso in eloquenza), così anche la Veneta Repubblica di gran lunga si è distinta in passato e si distinguerà in avvenire – io presumo – fra tutte le altre libere forme di governo, cioè quelle rette dal popolo o dai patrizi, per giustizia, per liberalità, per le altre virtù, e per l'arte della pace e della guerra. A ciò si aggiunga che chiunque guardi a quelle norme che Platone considera necessarie perché una forma di governo si mantenga stabile e profondamente vigilante sulle istituzioni, non potrà negare, credo, come i primi fondatori della libertà di Venezia, nel dar vita alla Repubblica, abbiano tratto da Platone delle scintille e dei rivoli per far scaturire da lì fiumi di più ampia portata e luci di maggior fulgore, più di quanto Platone stesso per il suo stato o chiunque altro avesse mai potuto pensare.

[2] Platone infatti è dell'opinione che nessuna forma di governo potrà mai essere stabilmente e perpetuamente libera se non comprende in sé la figura di ciascuna delle tre forme di governo che gli appaiono lodevoli: quella monarchica, quella aristocratica, e quella democratica. Ma ciò che Platone fu capace di teorizzare a parole i soli Veneziani in realtà compresero e furono capaci di comprovarne la verità nella realtà dei fatti. Essi infatti seguono un solo premier;

electi omnibus rebus que ad bellum pacemque pertinent presunt. Sed populi quoque imaginem, imo veram ipsius populi potestatem non neglexerunt.

[3] Ad comitia enim quibus magistratus creantur omnes qui eius reipublice non sunt expertes conveniunt. Custodes legum ille precipue magistratus statuendos in civitate iubet. Hos Veneti, sive legum custodes sive censores quis appellare velit, sic adhibuerunt ut omnibus assidere, omnia perspicere ac audire iusserint nequid adversus leges non modo sanciat, sed ne dicatur quidem. Cuius certe magistratus vel appellatio ipsa ex Platone mihi sumpta videtur. Quid enim differt custodes legum dicere vel ipsius reipublice advocatos atque defensores? Suffragiis ille populi exquisitissimis varietateque multiplici ab omni ereptis suspicione magistratus creat. Quid patres vestri? Nonne omnia hec et ipsi prudenter posteris tradiderunt et vos recte sequimini?

[4] Ego medius fidius nec ante Platonem nec post Platonem sic ordinatam in ferendis pro magistratibus creandis suffragiis varietatem ad hunc usque diem fuisse contenderim sicut aut ille dicit aut re ipsa vos expressistis. Multa praeterea sunt quibus doctrina maiorum vestrorum Platonica tenetur et usus rerum inauditus prudentiaque mirabilis notior atque illustrior fit.

[5] Nec ego miror quod Platonem illi legerint intellexerintque, cum universa pene

per altro anche i patrizi, illustri per senno, giustizia e fama, sono preposti a occuparsi, nell'ambito del governo della cosa pubblica, di tutto quanto pertiene alla pace e alla guerra. Però anche la figura del popolo, vera espressione del potere popolare, non fu trascurata dai Veneziani nella costituzione della Repubblica.

[3] Tutti coloro i quali non sono inesperti di politica si riuniscono in assemblee che hanno il compito di nominare le magistrature pubbliche. Platone dispone che i custodi delle leggi siano i primi magistrati da insediare nella comunità politica; sia che li si voglia chiamare custodi delle leggi o controllori, queste figure sono state predisposte dai Veneziani in modo che fossero presenti in ogni circostanza e sorvegliassero e ascoltassero ogni cosa, così che non solo non si compisse nulla, ma non si pronunciasse neppure una sola parola contro le leggi. E a me sembra che tale magistratura, sia nella funzione che nel suo stesso nome derivi direttamente da Platone. Che differenza c'è infatti fra la denominazione 'custodi delle leggi' o quella di 'avvocati' o 'difensori' di questa Repubblica? Platone istituisce tali magistrature ricorrendo a votazioni popolari controllatissime e con sistemi diversificati, e perciò al di sopra di ogni sospetto. E i vostri padri? Non è forse vero che anch'essi con la loro saggezza hanno tramandato ai posteri tutte queste procedure e che voi continuate a seguirle rettamente?

[4] Io sarei più che certo nel sostenere che, né prima né dopo Platone, sia mai esistito fino ad oggi un sistema di elezione delle magistrature congegnato così bene come quello teorizzato da Platone e concretamente realizzato da voi. Molti sono inoltre gli aspetti per cui la dottrina dei vostri antenati si attiene a quella di Platone, e la loro eccezionale pragmaticità e la straordinaria assennatezza sono ormai noti a tutti ovunque.

[5] E io non mi stupisco del fatto che essi abbiano letto Platone e lo abbiano

Italia temporibus illis Grecam linguam non ignoraret et nobiliores Italiae viri, quorum concursu ex iniquitate temporum facto Veneta urbs condita est, non minorem Grece litterature quam latine peritiam haberent. Illud mihi etiam atque etiam mirum videtur, quod omnia que probabant re ipsa et quidem melius quam ipse scripsit assecuti sunt. Quod certe numquam illi facere potuissent nisi et natura et doctrina et usu rerum et omni virtutis genere singulares mirabilesque viri fuissent.

[6] Nam videre quidem atque probare que honesta utiliaque sunt multi possunt; consentire autem convenireque multos ad eligenda que probant, idque antea quam legibus coacti conglutinatique sint, omnino difficile, dicerem impossibile nisi Respublica vestra pre oculis esset. Nam ea que de perpetuitate civitatis Plato scripsit quis multis etiam ante Rempublicam Venetam seculis et postea quam ipsa initium cepit parumper doctus non intellexit? Quis autem intellexit, qui non probavit? Fabule tamen figmenta que ac omnino impossibilia hec videbantur. Cur ita? Quia cum cupiditates nostre alium alio rapiant, dum imperare gliscimus, parere nequimus. Unde ne periculum quidem huiusmodi statuende civitatis factum unquam antea fuit.

[7] Ipse Plato numquam suas leges sanciri posset speravit nisi tyrannus quispiam populum eis uti coegisset, qui se ipsius principem ita constitueret ut ipso vivo in hac libertate populus assuesceret. Aperte namque ait, nisi quis tyrannus in hac voluntate reperiatur, leges suas absque civitate futuras. Quare qui civitatem

compreso: in un'epoca in cui quasi tutta l'Italia non ignorava la lingua greca, certo anche i più nobili fra gli Italiani, che per l'iniquità dei tempi si erano riuniti e avevano fondato la città di Venezia, non avevano una conoscenza inferiore delle lettere greche rispetto a quelle latine. E ancora più straordinario mi sembra il fatto che in tutto quello che varavano nella realtà dei fatti seguivano Platone anche meglio di quanto lui stesso avesse scritto. Ed essi certamente non sarebbero mai stati in grado di fare tutto questo se per natura, per cultura, per esperienza e per ogni genere di virtù, non fossero state persone uniche ed esemplari.

[6] Sono certamente molti, infatti, quelli che possono rendersi conto di ciò che è giusto e ciò che è utile, e riconoscerlo; invece sul trovarsi d'accordo che siano in molti a decidere ciò che si deve approvare, e ciò prima di essere costretti dalle leggi e omologati nelle intenzioni, questo direi che è davvero difficile o addirittura impossibile, se non ci fosse l'esempio della vostra Repubblica davanti agli occhi di tutti. Infatti chi c'è, per quanto poco colto, che sia vissuto anche molti secoli prima della Veneta Repubblica o dopo la sua fondazione, che non abbia capito le cose che Platone ha scritto riguardo alla durata della costituzione? Ed esiste poi qualcuno che abbia capito, e non sia d'accordo? Tuttavia queste cose sembravano favole e invenzioni del tutto impossibili. Perché mai? Perché, quando le nostre ambizioni ci fanno prevaricare gli uni sugli altri, via via che diventiamo più forti nel comandare, non siamo più capaci di obbedire. Perciò prima non ci fu mai neppure il pericolo che fosse fondato uno stato di quel tipo.

[7] Lo stesso Platone infatti non ha mai sperato che fosse possibile attuare le sue leggi se non in presenza di un tiranno che costringesse il popolo ad adottare quelle leggi, e che si ponesse come premier, in modo che durante la sua vita il popolo si abituasse a quella forma di libertà. Egli infatti dichiara apertamente che, nel caso

Venetam fundarunt, tanto ceteros omnes homines omni virtutis numero civilique scientia vicerunt quanto non a tyranno compulsi, sed a se ipsi inducti Platonice civitatis effigiem in rem ipsam verterunt. Et quod nullum mirandi excessum relinquit, multo meliorem etiam quam ipse dicit, vir Iove quoque ipso, ut gentiles dicerent, eloquentior, condiderunt.

[8] Nam ut cetera, ne longior sim, pretermittam, hec ipsa capita que perstrinximus quanto prestant! Princeps non ad annum sed ad vitam eligitur, non solum ut peritia et usu polleat, verum etiam ne reipublice maiestas in mutandis quot annis principibus deiici atque labi videatur. Optimates divinarum rerum atque humanarum peritia predicti, pietate ac religione in creatorem precipui, quorum facilitas et humanitas in omnes cognita sit, in senatum eligitur, ut sicuti nomen ipsum ostendit, digni esse videantur qui rogentur sententiam. Populus vero ipse nonne huiusmodi est ut collatione quidem ad senatores populus, re autem ipsa, si quales singuli sint qui comitia petunt consideres, non multitudo confusa nec vulgus ignavum aut seditiosum, sed patricii omnes ac senatores esse inveniantur?

[9] Hoc quippe novum atque inauditum nec humanum, sed divinum vobis solis contigit donum, quod omnes patricii ac senatores estis et omnes vicissim quasi in populum redundatis. Ita fit ut soli et imperare et parere iuste ac humaniter sciatis. Sic Veneti a Platone quidem semina quedam ordinande civitatis cepisse nec aliorum qui ante ipsos fuerunt exempla contempsisse et a se ipsis meliora illustrioraque adeo peperisse ac re ipsa

in cui non si trovi un tiranno con questa intenzione, le sue leggi rimangono senza città. Per questo motivo i fondatori della Veneta Repubblica tanto più si sono dimostrati superiori a tutti gli altri uomini in ogni tipo di virtù e per la pratica politica, quanto più non sono stati spinti da un tiranno, ma si sono condotti autonomamente a tradurre nella realtà l'immagine dello stato platonico. E lo stupore non è certo eccessivo: infatti essi fondarono uno stato di gran lunga migliore di quello di cui parla lo stesso Platone, che, come direbbero i Gentili, è più bravo di Giove in persona.

[8] E pur volendo tralasciare altre considerazioni per non dilungarmi troppo, quanto straordinari sono già gli spunti fin qui accennati! Il doge viene eletto non con carica annuale ma a vita, non solo perché in questo modo può esercitare il potere facendo tesoro della sua propria esperienza, ma anche perché la grandezza e solidità della Repubblica non sembri minacciata o diminuita dal cambio, ogni tanti anni, della figura del doge. I patrizi, esperti di questioni religiose e civili, animati da singolare devozione e fervore religioso verso il creatore, di cui siano universalmente riconosciute l'abilità e la cultura, sono eletti in senato, perché come rivela il nome stesso, si ritiene che siano degni di essere consultati. Il popolo dal canto suo non è un partito contro i senatori, ma nella realtà dei fatti, se guardi alle singole persone che si candidano, non è una moltitudine confusa, né una massa informe e sovversiva, ma scopri che sono tutti patrizi e senatori.

[9] Un dono senza precedenti, non umano ma divino, toccò a voi soli: siete tutti patrizi e senatori e vicendevolmente tutti rifluite in certo qual modo nel popolo. Così a voi soli accade di saper comandare e obbedire in modo giusto e civile. Così si viene a scoprire che i Veneziani hanno preso da Platone alcuni semi per dare una costituzione alla loro città, che non hanno disdegnato gli esempi di altri che vennero prima di loro, e tuttavia hanno partorito e portato a

consumasse inveniuntur ut siquis omni ex parte optimam rempublicam mente confingat, non aliam fingere possit quam Venetam. Nullum enim excessum, quoad prestantius via detur, reliquistis.

[10] Arachnearum tellas puerorumque ludos audire mihi videor cum excellentes veterum civitates in medium afferuntur. Quid enim? Atheniensiumne populum Venetis comparabimus? Nolo a diuturnitate illius imperii quam brevissima vestigium capere ne id fortune potius quam reipublice culpa fuisse videatur. Illud dico: furiosum illum populum non bonis imperium institutis quaesivisse, sed paucorum eximia virtute regnasse, in quos post accepta maxima beneficia adeo seviebat ut non minus preclara imperatorum suorum facinora quam ipsorum in eos furor predicetur. Sic confusus ille populus et, ut Plato dicit, nihil aliud erat quam populus.

[11] Lacedemoniarum libertas diutius duravit, sed nec navalia gloria valuit nec dignitate imperii maiestate digna perfulsit et cupiditate vincendi semper inflammata nulla in re alia quam in acie valuisse comperitur. Romana respublica magna quidem illa, sed non diuturna libertas, quia nunquam eadem pene constansque in se fuit, sed chamaleontis more quotidie alia atque alia ut non ab unitate civitatis, sed ab urbe una et uno loco unum illud imperium fuisse videatur. Ita dum quotidie mutaretur semperque divisa esset, numquam una civitas fuit.

[12] Unde ipse dubito si civitas illa sit appellanda in qua nemo domi quiete poterat vivere, ubi intestina semper bella

perfezione da soli una forma istituzionale migliore e più illustre, a tal punto che se chiunque da ogni parte del mondo si mette a pensare alla forma costituzionale migliore possibile, il suo pensiero non potrà che rivolgersi alla figura di Venezia. Voi non avete lasciato nulla di intentato purché la via fosse tracciata nel modo migliore.

[10] Quando si prendono in considerazione le gloriose forme costituzionali degli antichi mi sembra di sentir parlare dei fili di Aracne o di giochi da bambini. Perché? Vogliamo paragonare gli Ateniesi ai Veneziani? Non voglio prendere spunto dalla brevissima durata di quell'impero perché non sembri che essa sia stata dovuta al caso piuttosto che a un difetto costituzionale. Questo voglio dire: quel popolo dissennato ottenne il potere non servendosi di buoni organi istituzionali, ma lo esercitò fondandosi sull'eccezionale qualità di pochi; e una volta che i più alti privilegi si concentrarono nelle mani di questi, a tal punto il popolo si incrudelì contro di loro che i misfatti compiuti dai capi non sono meno famigerati dell'accanimento popolare. Così quel popolo fu disorientato e, come dice Platone, non era altro che popolo.

[11] La libertà degli Spartani durò più a lungo, però non si distinse né per glorie navali, né brillò per l'autorevolezza della sua potenza, ma incendiata continuamente dal desiderio di vittoria si dimostrò valida solo sul campo di battaglia. Lo stato di Roma fu certo potente, ma la libertà non durò a lungo poiché non fu quasi mai stabile; ma come un camaleonte, di giorno in giorno mutante, sembrava che quel potere non fosse espressione di una popolazione in sé coesa e coerente, ma sempre e soltanto di una città, unico fulcro accentratore ed emanatore del potere stesso. Così mentre di fase in fase si trasformava, rimanendo pur sempre divisa, non assunse mai la fisionomia di una forma costituzionale espressiva di un unico stato.

[12] E per questo io ho forti dubbi sul fatto che possa essere un vero e proprio stato, quello in cui nessuno poté vivere nella quiete

seditionesque vigerunt ut externa bella plerumque loco pacis susciperentur et multi quo quietius vitam agerent militiam proficiscerentur. At vero Veneta Respublica, iustitie domicilium, pacis magistra, numquam bella nisi pro pace susceperit; numquam bella cum pace commutavit.

[13] Nam iam ultra quam decies centies annis in amplissimo terra marique imperio, quod ab ultimis Adriaticis maris recessibus ad extremam Greciam semper patuit, quod ad magnam nobilioremque nunc partem Italie patet, cuius opes, potentia, copie tantum et dei favore et virtute creverunt ut nihil addi posse videatur, nulla factio, nulla seditio, nullum dissensionis vestigium fuit, que omnia sic omnem admirandi locum excedunt ut nihil aliud quam stupere cum silentio reliquatur. Quare si unum illud breviter perstringam, cursum orationis ad propositum revocabo.

[14] Omnes quibus Veneta Respublica gubernatur, qui post principem in patrum et populi ordines distributi esse videntur quique vicissim hos ipsos ordines subeunt, reges re ipsa mihi videntur. Nam et regum more vivunt et dignitate atque auctoritate regibus non cedunt, usu vero peritiaque rerum et divinarum et humanarum etiam reges ipsos excellunt. Quasobres non humano consilio sed veri dei metu, non hominum iudicio, sed divina providentia et civitatem statutam et urbem in medio mari preter opes et cogitationes hominum conditam, nisi qui Venetias non viderit, nemo certe negabit.

della pace, dove in ogni momento si ebbero numerosi focolai di guerre civili e sommosse, al punto che per lo più le guerre esterne furono intraprese come succedanee della pace e molti si arruolavano per vivere più tranquillamente. Invece la Veneta Repubblica, casa della giustizia, maestra di pace, non intraprese mai guerre se non per la pace, e non scambiò mai lo stato di guerra con la pace.

[13] Infatti sono più di mille anni che nel vastissimo dominio terrestre e marino, che si estende dai più lontani recessi dell'Adriatico fino alle propaggini più estreme della Grecia, che comprende una grande parte della penisola italiana, la più nobile, le cui risorse, potere e mezzi crebbero solo grazie al favore e alla forza di Dio, in modo che nulla vi si possa aggiungere e non ci sono né fazioni, né sommosse, né alcuna traccia di dissenso; sono più di mille anni dicevo che tale dominio sembra essere perfetto. Tutto ciò va al di là di ogni possibile ammirazione: non si può reagire di fronte a tutto ciò che rimanendo in attonito silenzio. Però se solo brevemente provassi a riassumere questo per sommi capi, già rinuncierei al mio iniziale proposito di brevità.

[14] Tutti quelli che sono impegnati nel governo della Veneta Repubblica, i quali, dopo il doge, sembrano essere distribuiti tra le classi dei patrizi e del popolo, e quelli che si avvicendano in queste classi, mi sembrano di fatto dei sovrani. Infatti vivono secondo il costume dei sovrani e non sono inferiori in dignità e autorità ai sovrani stessi, ma tuttavia superano gli stessi re per la loro esperienza nella gestione degli affari umani e divini. Per tutti questi motivi nessuno, se non chi non abbia visto Venezia, oserà negare che non per decisione umana ma per timore del vero Dio, non da un progetto degli uomini ma ad opera della Divina Provvidenza è stata istituita una costituzione e fondata una città in mezzo al mare al di là di ogni risorsa e umana possibilità di progettazione.

[15] Huic ergo divine reipublice que de celo ad nos lapsa est, ego laborem quantumcumque hunc meum per te offerre dedicareque statui. Nam cum necesse mihi sit uni hoc opus dare per quem in certos quoque omnes ac in ipsam Rempublicam redundet, cui potius quam Francisco Barbaro, viro genere, doctrina, prudentiaque precipuo, et ipsius reipublice optimo senatori, attribuendum est, presertim cum hec mea Latina studia ortum abste acceperint? Tu enim post deum causa fuisti ut Grecia in Italiam venerim et Latinis litteris operam dederim.

[16] Ita fit ut reipublice in qua natus educatusque et tibi per quem, ut ita dicam, renatus sum hoc opere gratias feram, si non dignas, at quantas possum. Accedit quod doctrina tua tum Greca, tum Latina non postulat solum, sed etiam flagitat ut quid in linguam Latinam ex Greca de republica presertim eaque Veneta versum sit non antea in publicum exeat quam tuo iudicio nixum mordaces possit linguas effugere. Preterea illud me ita facere impulit quod tua dignitas inter primos iam optimatum sedeat et optime reipublice pro virili optimatum parte gubernacula teneat.

[17] Quasobres, vir illustris, hoc opus tibi et per te reipublice Venete dedicatum ita libenter suscipias, oro, ceterosque id facere auctoritate tua persuadeas ut ego libenter offero. Et me, si Platonis tui divinam eloquentiam assecutus in traducendo non sum, sub auctoritatis tue defensione delitescere patiaris. Nam id tanto facilius facere tu potes quanto utriusque lingue doctrina excelles et vertendi hoc munus optime ab adolescentia experssisti.

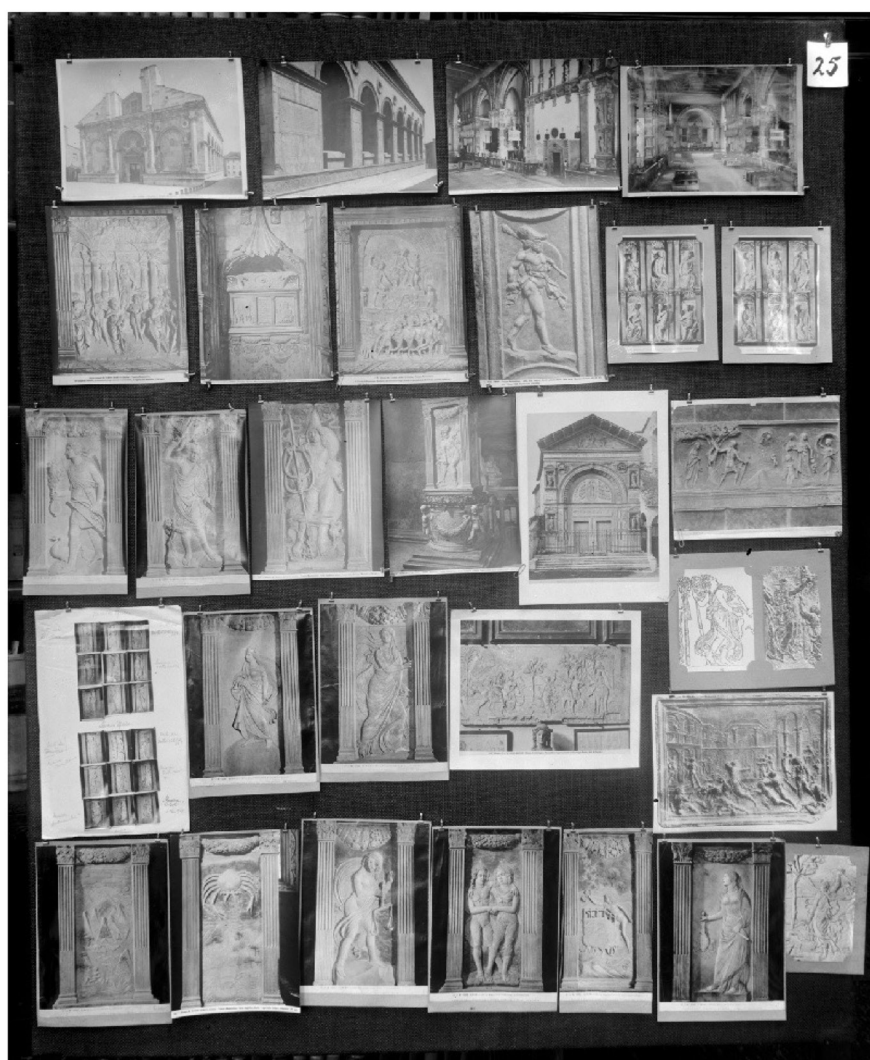
[15] E dunque a questa divina Repubblica, che è calata a noi giù dal cielo, io ho deciso di dedicare e offrire, tramite te, questa mia fatica per quanto piccola sia. Visto che è inevitabile che io consegni fisicamente questa mia fatica a una sola persona che abbia la possibilità di farla conoscere a tutti in tutta la Veneta Repubblica, a chi affidarla meglio che a Francesco Barbaro, nobile per stirpe, cultura e saggezza, nonché valente senatore della repubblica, tanto più che grazie a te sono stato iniziato agli studi latini? Tu infatti, dopo Dio, sei responsabile della mia venuta in Italia dalla Grecia, e della mia dedizione alle lettere latine.

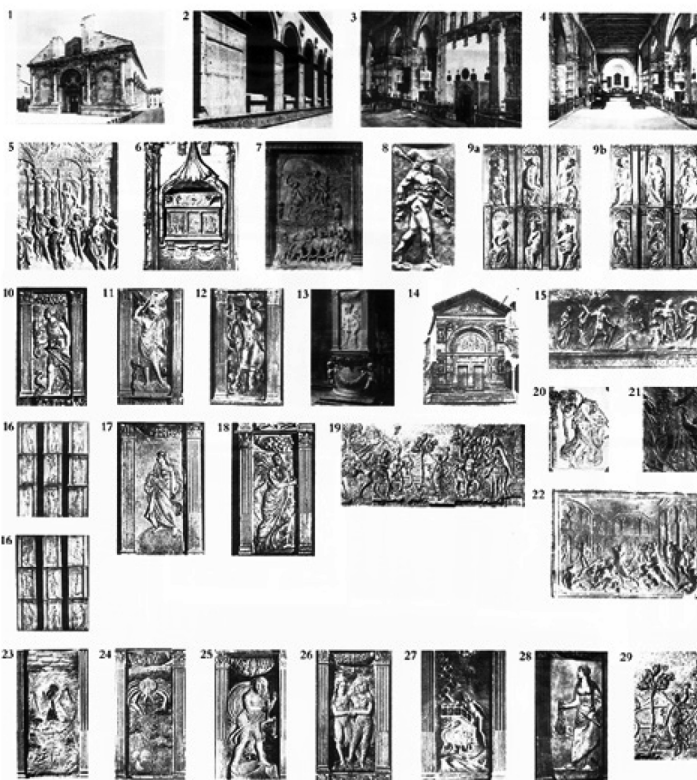
[16] Perciò con questo mio lavoro io ho modo di rendere grazie, non abbastanza degnamente ma per quanto mi è possibile, alla patria in cui sono nato e sono stato educato e a te grazie al quale, per così dire, sono nato una seconda volta. Inoltre la tua competenza sia nelle lettere latine che in quelle greche domanda e anzi pretende che tutto quello che è stato tradotto dal greco al latino riguardo alle forme costituzionali e in modo particolare alla Veneta Repubblica, non sia reso pubblico prima che mi sia avvalso del tuo giudizio e possa sfuggire le lingue mordaci. Inoltre mi ha spinto ad agire in questo modo il fatto che la tua autorevolezza siede accanto a quella dei più prestigiosi patrizi e sei impegnato al governo per la parte degli aristocratici.

[17] Per questi motivi, illustre senatore, accetta di buon grado questo lavoro dedicato a te, e tramite te, a tutta la Veneta Repubblica, te ne prego, e con la tua autorevolezza persuadi anche gli altri ad accettare questa mia fatica di buon grado come io la offero. E se nella mia traduzione non ho eguagliato la divina eloquenza del tuo amato Platone, permetti che io possa trovare rifugio sotto la difesa della tua stessa autorevolezza. Infatti a te tanto più è permesso fare questo perché eccelli in entrambe le lingue e fin dalla giovinezza hai dato ampia prova delle tue straordinarie dote di traduttore.

MNEMOSINE ATLAS | Tavola 25

Seminario Mnemosyne, coordinato da Monica Centanni e Katia Mazzucco





DIDASCALIE di Tavola 25 di Mnemosyne Atlas

1. Leon Battista Alberti, Tempio Malatestiano, ristrutturato a partire dal 1453, Rimini: facciata
2. Leon Battista Alberti, Tempio Malatestiano, ristrutturato a partire dal 1453, Rimini: veduta esterna con le nicchie dei sarcofagi
3. Leon Battista Alberti, Tempio Malatestiano, ristrutturato a partire dal 1453, Rimini: scorcio della cappella di Isotta e della Cappella dei Pianeti
4. Leon Battista Alberti, Tempio Malatestiano, ristrutturato a partire dal 1453, Rimini: veduta dell'interno
5. Agostino di Duccio, Tempio di Minerva, rilievo in marmo, Sarcofago degli antenati e discendenti di Sigismondo Malatesta, Cappella della Madonna dell'acqua, Tempio Malatestiano, Rimini, 1447-1454
6. Veduta d'insieme del Sarcofago degli antenati e discendenti di Sigismondo Malatesta, Cappella della Madonna dell'acqua, Tempio Malatestiano, Rimini, 1447-1454
7. Agostino di Duccio, *Trionfo di Minerva*, rilievo in marmo, Sarcofago degli antenati e discendenti di Sigismondo Malatesta, Cappella della Madonna dell'acqua, Tempio Malatestiano, Rimini, 1447-1454
8. Agostino di Duccio, *Ercole*, rilievo in marmo, Sarcofago degli antenati e discendenti di Sigismondo Malatesta, Cappella della Madonna dell'acqua, Tempio Malatestiano, Rimini, 1447-1454
9. Agostino di Duccio, *Sibille e profeti, Cimmeria, Frigia, Eritrea, Ellespontica, Michea, Tiburtina (pilastro sinistro), Samia, Persica, Cumana, Libica, Isaia, Delfica (pilastro destro)*, Cappella della Madonna dell'acqua, Tempio Malatestiano, Rimini, 1447-1454
10. Agostino di Duccio, *Apollo*, Cappella delle Arti liberali, Tempio Malatestiano, Rimini, 1447-1454
11. Agostino di Duccio, *Giove*, Cappella dei Pianeti, Tempio Malatestiano, Rimini, 1447-1454
12. Agostino di Duccio, *Mercurio*, Cappella dei Pianeti, Tempio Malatestiano, Rimini, 1447-1454
13. Agostino di Duccio, *Saturno*, Cappella dei Pianeti, Tempio Malatestiano, Rimini, 1447-1454
14. Agostino di Duccio, *Le muse e le arti liberali*, Cappella delle Arti liberali, Tempio Malatestiano, Rimini, 1447-1454
15. Agostino di Duccio, *Urania (Filosofia)*, Cappella delle Arti liberali, Tempio Malatestiano, Rimini, 1447-1454
16. Agostino di Duccio, *Euterpe*, Cappella delle Arti liberali, Tempio Malatestiano, Rimini, 1447-1454

17. Agostino di Duccio, *La musica*, Cappella delle Arti liberali, Tempio Malatestiano, Rimini, 1447-1454
18. Agostino di Duccio, *Influsso della luna sulla terra*, Cappella dei Pianeti, Tempio Malatestiano, Rimini, 1447-1454
19. Agostino di Duccio, *Cancro*, Cappella dei Pianeti, Tempio Malatestiano, Rimini, 1447-1454
20. Agostino di Duccio, *Bilancia*, Cappella dei Pianeti, Tempio Malatestiano, Rimini, 1447-1454
21. Agostino di Duccio, *Gemelli*, Cappella dei Pianeti, Tempio Malatestiano, Rimini, 1447-1454
22. Agostino di Duccio, *Venere*, Cappella dei Pianeti, Tempio Malatestiano, Rimini, 1447-1454
23. Facciata dell'Oratorio di S. Bernardino, ultimata nel 1461, Perugia
24. Agostino di Duccio, *Miracoli di S. Bernardino*, bassorilievo sul portale, Perugia, S. Bernardino
25. Agostino di Duccio, *S. Sigismondo con moglie e figli in viaggio verso il convento di St.-Maurice d'Agaune*, bassorilievo in marmo, 1453-1454, Milano, Castello Sforzesco
26. *Menade*, disegno di un particolare da un bassorilievo neoattico, Madrid, Museo del Prado
27. Bertoldo di Giovanni, *Maddalena*, particolare di una Crocifissione, bassorilievo in bronzo, 1400 ca., Firenze, Museo Nazionale del Bargello
28. Francesco di Giorgio, *La Discordia*, scene di massacro, bassorilievo in pietra, seconda metà del sec. XV, London, Victoria and Albert Museum
29. Agostino di Duccio, *S. Sigismondo con moglie e figli in viaggio verso il convento di St.-Maurice d'Agaune (particolare)*, bassorilievo in marmo, 1453-1454, Milano, Castello Sforzesco

MNEMOSYNE ATLAS | *Coincidentia oppositorum*: il Tempio Malatestiano

Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola 25

Seminario Mnemosyne, coordinato da Monica Centanni e Katia Mazzucco, con la collaborazione di Sara Agnoletto, Maria Bergamo, Lorenzo Bonoldi, Giulia Bordignon, Claudia Daniotti, Giovanna Pasini, Alessandra Pedersoli, Linda Selmin, Daniela Sacco, Valentina Sinico

“Così vediamo insieme l’influsso del mondo antico in ambedue le correnti, la [...] apollinea e la dionisiaca. [...] Da una parte Agostino di Duccio e Nietzsche, dall’altra Burckhardt e gli architetti: tettonica contro linea”.

Con queste parole Warburg, nello scritto del 1927 su Burckhardt e Nietzsche (pubblicato in italiano in “aut aut” nel 1984), ci fornisce una chiave importante per la lettura della tavola 25 di *Mnemosyne*. Il pannello si apre – tutta la prima riga del montaggio – con un omaggio all’architettura di Leon Battista Alberti nella sua creazione esemplare, l’incompiuto Tempio Malatestiano. La seconda riga allude all’altra tonalità dell’espressione artistica che il Rinascimento evoca dall’antichità, soprattutto ellenistica: la decorazione interna, opera di Agostino di Duccio (tra il 1447 e il 1457: il termine *ante quem* è l’inizio dell’impegno dell’artista a San Bernardino a Perugia, presente nella tavola, fig.14) è espressione dello spirito “dionisiaco”, chiamato ad abitare la rigorosa composizione dell’architettura ‘classica’.

D’altra parte lo stesso Alberti non si limita alla costruzione del contenitore apollineo, ma interviene con i dettami teorici contenuti nel *Trattato sulla pittura* e probabilmente anche con suggestioni molto precise e puntuali, nella tonalità “dionisiaca” dello stile decorativo dell’interno. Queste le parole di Warburg dal saggio del 1893:

Architetto della chiesa fu l’Alberti, che ne vigilò la costruzione fin nei singoli particolari; nulla impedisce di supporre che egli fosse l’ispiratore di quelle figure mosse secondo il suo intento. Per una delle figure femminili dei rilievi di Agostino di Duccio sulla facciata di San Bernardino a Perugia [...] rispetto ai motivi delle vesti mosse [...] sul bassorilievo più in alto a

sinistra, [si è] fatto riferimento a un modello antico – un’Ora veduta a tergo – che troviamo raffigurata sul noto cratere di Pisa.

E ancora:

La tendenza, che si manifesta chiaramente e in pari misura nella poesia e nel dipinto, a fissare i movimenti transitori nei capelli e nelle vesti, corrisponde a una corrente dominante nei circoli artistici dell’Italia settentrionale a partire dai primi tre decenni del Quattrocento, la quale trova nel *Liber de pictura* dell’Alberti la sua espressione più pregnante. [II] passo dell’Alberti suona: “Dilettano nei capelli, nei crini, ne’ rami, frondi et veste vedere qualche movimento. Quanto certo a me piace nei capelli vedere quale io dissi sette movimenti: volgansi in uno giro quasi volendo anodarsi ed ondegghino in aria simile alle fiamme, parte quasi come serpe si tessano fra li altri, parte crescano qua et parte in là [...]. A medesimo ancora le pieghe faccino; et nascano le pieghe come al troncho dell’albero i suo’ rami. In queste adunque si seguano tutti i movimenti tale che parte niuna del panno sia senza vacuo movimento. Ma siano, quanto spesso ricordo i movimenti moderati et dolci, più tosto quali porgano gratia ad chi miri, che meraviglia di fatica alcuna [...]”.

Il ‘discorso’ su **apollineo e dionisiaco (H)** continua nel bassorilievo di Francesco di Giorgio (fig. 22). Pur nella difficoltà di interpretazione del soggetto (in cui la critica ha creduto di riconoscere di volta in volta le *Nozze di Piritoo*, o genericamente una *Scena dionisiaca*) si ravvisa comunque la composizione di una tematica dionisiaca in una ambientazione albertiana: ovvero, nella polarità nietzscheana suggerita dallo stesso Warburg, soggetto “dionisiaco” in ambientazione architettonica classicheggiante, cioè “apollinea”. La relazione tra *incipit* (la facciata del Tempio, fig. 1) e *explicit* (il dettaglio dell’angelo, fig. 29) conferma il dualismo indicato da Warburg tra i due modi di sentire l’antico: l’equilibrio e il rigore dell’architettura di Leon Battista Alberti e il “movimento dei capelli e delle vesti intensificato fino a diventare manierismo” dello stile scultoreo di Agostino di Duccio. Ancora, la giustapposizione delle ultime due immagini conferma l’insistenza del dionisiaco *versus* l’apollineo, qui tradotta in una diversa attitudine posturale: dalla compostezza della *Musica* (fig. 28) all’agitazione della “menade” (fig. 29). La quale, però, propriamente menade non è: l’ultima immagine infatti è un particolare tratto da fig. 19, che inquadra l’immagine dell’angelo.

La figura dell'**angelo-menade (I)**, posta in risalto dalla collocazione in chiusura del montaggio e dal raggruppamento delle figg. 15-19-20-21-29, ci rende accorti nel seguire un altro filo interpretativo: tutte le immagini della tavola – e in generale tutto il progetto architettonico e decorativo del Tempio – parlano di un meccanismo di sovrimpressione dell'antico su luoghi, tematiche e figure cristiane.

Nella tavola viene messo in evidenza uno slittamento confluyente tra due direzioni di 'traduzione': dall'orizzonte classico a quello cristiano, e viceversa. *Interpretatio christiana* e *interpretatio pagana*. Il filtro dell'**interpretatio christiana (C)** fa incarnare all'angelo di figg. 19 e 29 i panni e la postura della menade; alla facciata della Chiesa di San Bernardino (fig. 14) fa assumere le linee compositive dell'architettura classica; alla donna che assiste al miracolo di San Bernardino di fig. 15 imprime l'agitazione di una figura femminile tratta da un sarcofago di Medea. Così Warburg nel saggio su Botticelli del 1893:

Per Agostino di Duccio sono ammissibili anche altri riferimenti ad opere d'arte antiche: [...] le raffigurazioni di San Bernardino a Perugia ricordano le composizioni di sarcofagi romani. [A proposito dei sarcofagi di Medea, in] una illustrazione del *Codex Pighianus* di Berlino, [...] Medea si trova dinanzi all'albero con il drago; sopra la sua testa si vede una veste rigonfia a forma di palla. Lo stesso motivo si ritrova nella donna che sulla riva sta davanti a San Bernardino, dietro due donne con un bambino; è ben possibile che questo sarcofago si trovasse già allora davanti a SS. Cosma e Damiano e là venisse disegnato.

Per lo stesso meccanismo di *interpretatio christiana* anche la Maddalena ai piedi della croce (fig. 21) assume la gestualità della menade. Scrive Warburg nel 1914:

Lo scultore Bertoldo di Giovanni [...] si era dato corpo ed anima alla formula del pathos antico. Come una menade brandisce la bestia dilaniata, così la Maddalena dolorante sotto la croce stringe convulsamente le ciocche di capelli strappate in un orgiastico lutto.

Ma accanto al meccanismo dell'*interpretatio christiana*, ancora più sorprendente e pervasivo nella ideazione del Tempio, è il capovolgimento di questo filtro in quella che si può definire, rovesciando il senso della traduzione, **interpretatio pagana (B)**: forme, soggetti, posture già cristiane rilette alla luce della riemersione di figure e tematiche dalla classicità.

Pagana è la riscrittura architettonica della Chiesa di San Francesco, convertita a ‘Tempio’ celebrativo del committente e della filosofia della sua corte; pagane sono le immagini – dei, sibille, putti, Muse – chiamate a fare da contrappunto, anche compositivo, nel dialogo frontale e simmetrico tra le cappelle delle due navate, a Virtù, profeti, angeli, Arti.

Figure della transizione (D) tra classicità e cristianità – figure portatrici dell’annuncio – sono le Sibille raggruppate insieme ai Profeti (fig. 9) sui due pilastri della Cappella delle Sibille (o della Madonna dell’Acqua). In ciascun riquadro si trovano raffigurati cinque Sibille e un Profeta: i numeri totali dunque assommano dieci Sibille e due Profeti. La serie è del tutto anomala rispetto alle convenzioni: solitamente si trovano alternati i dodici Profeti dell’Antico Testamento a dodici Sibille; anzi, con ogni probabilità, si può ipotizzare che il numero delle Sibille si moltiplichi fino a raggiungere *en pendant* il numero dei dodici Profeti. Per il numero non canonico delle dieci Sibille che compaiono nella decorazione della Cappella del Tempio sono stati chiamati in causa Varrone e Lattanzio. Ma piuttosto che ricorrere alla letteratura delle varianti sul numero delle veggenti, sarà opportuno sottolineare come l’inedita commistione di dieci Sibille con due Profeti valga a ricostituire, in un solo gruppo misto, il numero canonico di dodici. Sarà da notare per altro che i due Profeti mescolati alle dieci Sibille sono Isaia e Michea, gli autori delle profezie della nascita dalla Vergine e della predestinazione a culla divina della piccola Betlemme. Dodici figure, Sibille e Profeti insieme, evocate dal *thesaurus* della letteratura classica e dall’Antico Testamento, annunciano la nascita del *Puer*.

La figura della vaticinante, immagine esemplare del meccanismo di reinterpretazione e del passaggio dalla classicità alla cristianità, è investita di un altro ruolo importante all’interno dei percorsi semantici proposti dalla tavola. Nella sequenza verticale che occupa la parte destra del pannello (a partire proprio dai rilievi delle Sibille e dei Profeti delle figg. 9a e 9b) sono raggruppati gli esempi dello stile scultoreo ideale anticheggiante di Agostino di Duccio, Bertoldo di Giovanni, Francesco di Giorgio: al dionisismo dell’angelo di San Sigismondo (fig. 29) e della Menade ai piedi della croce (fig. 21), si associa così l’invasamento delle Sibille, “ora malinconicamente pensose ed assorto, ora palpitanti e pervase dal ‘divino furor’“ (Cetty Muscolino). Menade dunque, ma menade ispirata dall’*enthousiasmos* apollineo, la Sibilla marca uno slittamento ulteriore, non solo tra pagano e cristiano, ma anche tra i due poli – o le due facce dell’”erma bifronte” – dell’antichità.

Sibille e Profeti non sono però le sole figure di raccordo che armonizzano all'interno del santuario l'iter dall'antichità 'pagana' (classica e vetero testamentaria) alla cristianità, fino allo snodo della nuova rinascita dell'antico di cui il Tempio è la prima, incompiuta eppure perfetta, realizzazione.

Altre figure del passaggio sono le Muse, riabilite dopo una lunga latenza medievale in cui, seguendo Boezio, venivano immaginate come "sirene e meretrici". Ricompaiono qui accanto alle allegoriche Arti (da considerarsi come una allegoresi tardo antica delle stesse Muse): ancora "sirene", ma non certo "meretrici", secondo la visione platonica del *Timeo*, poggiano tutte su semisfere, come il dio Apollo (fig. 10), e cantano la gloria cosmica. Così Warburg nel saggio del 1895 sui costumi teatrali del Buontalenti:

L'idea di rappresentare mitologicamente l'armonia dell'Universo era in voga già nei letterati del Quattrocento. S'immaginavano Apollo come l'anima musicale dell'universo, ed intorno a lui le otto muse, motrici delle sfere. Sette muse corrispondono ai sette pianeti, ed Urania all'ottava sfera; Talia rimase, come narra la favola, sulla terra [...]. Concetti simili sono espressi nei rilievi di Agostino di Duccio a Rimini.

Le Arti – che non poggiano sulla semisfera – sono presenti nei due pilastri della Cappella delle Muse e delle Arti in un raggruppamento di sette figure più due: alle arti del trivio e del quadrivio si aggiungono l'immagine di Apollo e dell'*Ars Aedificatoria*. Il dio (fig. 10), "anima musicale dell'universo", è raffigurato secondo l'iconografia corrente con la lira, l'arco e le frecce, e in mano il lauro da cui 'fioriscono' le tre Grazie. Ennesima, felice, confusione: una delle Cariti era chiamata anche Talia, "la fiorentina"; ma Talia è anche "la festosa", musa della commedia. La decima Musa scolpita nei pilastri, interpretata anche come Mnemosyne, madre delle Muse, va piuttosto ricondotta all'immagine della nuova arte meccanica, l'Architettura: d'altronde proprio tra il 1447 e 1452 Alberti – coinvolto attivamente, come suggerisce Warburg, nell'ideazione del programma iconografico degli interni del Tempio – scrisse il *De architectura*.

Molti rilievi presentati nella tavola rimandano quindi, sulla linea del dialogo tra antichità e contemporaneità, a parentele, slittamenti di senso, **catasterizzazione** (E) delle figure forti di passaggio: Mercurio (fig. 12) è immagine dell'eloquenza; Urania (fig. 17) è l'Astronomia, le divinità sono figure planetarie; nelle figure del segno zodiacale dei Gemelli (fig. 26) si scorgono chiaramente i fantasmi di Castore e Polluce.

Nella fittissima trama dei percorsi semantici della tavola appare impossibile – come sempre per altro nell’Atlante e nelle teorizzazioni di Warburg – isolare opere presentate esclusivamente per la loro qualità formale o per la loro peculiarità posturale (ovvero come pure **Pathosformeln**, separate dal soggetto della rappresentazione). Una puntuale sovrapposizione è rintracciabile tra le figure che segnano il percorso tra apollineo e dionisiaco (**H**) e le immagini che, ritagliate in esse, incarnano i panni e le posture che marciano i due “stili” dell’antico “innestati nello stesso ramo” (citazione da Jean Paul più volte ripresa da Warburg nei propri scritti). Nella generale uniformità del peculiare stile scultoreo di Agostino di Duccio – si pensi alla resa del movimento attraverso vesti e capelli, e alla parentela morfologica tra alcune figure come Apollo (fig. 10) e la Musica (fig. 28) o Euterpe (fig. 18) e il segno zodiacale della Bilancia (fig. 25) – acquista però particolare rilievo l’accostamento per contrasto di figure più composte ad altre mosse e agitate (e.g. figg.17/18 e 28/29).

Come già nella tavola 39, in cui compaiono molte opere di committenza Medici ma nessun ritratto di Lorenzo, anche in questa tavola il signore è evocato attraverso le opere da lui realizzate e la cultura della sua corte.

Sigismondo **Malatesta** (**A**) commissionò a Leon Battista Alberti, a Matteo de’ Pasti e ai maggiori intellettuali del proprio circolo culturale l’opera liminare tra Umanesimo e Rinascimento. L’inizio della conversione a Tempio dell’edificio sacro risale al 1447, ma la data che Sigismondo volle impressa (e a cui facciamo riferimento) è il 1450, anno giubilare, e anche anno in cui venne ufficialmente siglata, dopo la morte di Polissena Sforza, l’unione tra Sigismondo e Isotta degli Atti. *Opus* realizzato con materiali di spoglio – marmi antichi fatti giungere da Ravenna, dalla Grecia, dalla Dalmazia, scelti per la loro *vetustas* e per il valore simbolico – il Tempio rimane però *opus infectum* a causa del declino politico ed economico di Sigismondo. Nel 1461 il signore di Rimini viene processato a Roma per eresia, condannato e bruciato in effigie. Tra le accuse a Sigismondo riportate in alcuni brani dei *Commentarii* di Enea Silvio Piccolomini, uno specificamente merita di essere ricordato:

Aedificavit tamen nobile templum Arimini in honorem divi Francisci;
verum ita gentilibus operibus implevit ut non tam Christianorum quam
Infidelium daemones templum esse videretur.

Nel 1464 Sigismondo, riammesso al servizio del papa, rientrò a Rimini, ma l’unico pezzo che poté aggiungere al suo monumento fu la tomba di

Gemisto Pletone, il filosofo che annunciava il ritorno del paganesimo antico nella nuova religione misterico-platonica. Le ossa di Gemisto, portate da Sigismondo come trofeo da Mistra, a conclusione di una sfortunata ‘crociata’ in Morea, furono collocate, dietro una lastra lapidea iscritta con caratteri greci, nella fiancata esterna destra del tempio (fig. 2), accanto alle tombe degli altri sapienti di corte Basinio Basini, Giusto de’ Conti, Roberto Valturio.

Non presente fisicamente – in ritratto o in effigie – la figura di Sigismondo Malatesta aleggia dunque su tutta la tavola: rappresentata nei rilievi delle tombe degli antenati (figg. 5, 6, 7); ricordata dal rilievo votivo di San Sigismondo (fig. 19: ora a Milano, ma originariamente nella cappella funeraria del committente); celata dietro le immagini astrologiche delle opere raggruppate nella fascia inferiore del pannello. Il Cancro di fig. 24, segno d’acqua (ma anche in fig. 23 vengono raffigurati gli influssi della luna sulle acque), è il segno zodiacale di maggior impatto visivo nella Cappella dei Pianeti: è la costellazione sotto cui nasce il committente Sigismondo il 13 giugno 1417; il segno del signore di Rimini stringe tra le sue chele una riduzione topografica della città. Nella stessa sequenza viene presentato il riquadro con il segno dei Gemelli (fig. 26): si tratta del segno zodiacale che dopo la riforma gregoriana, regge il 13 giugno, giorno natale anche di Aby Warburg (nel 1866) .

La tavola 25 appartiene a un gruppo tematicamente compatto di montaggi (tavv. 20-27) dedicato alla tradizione della cultura demonico-astrologica. La lettura di queste tavole offre la possibilità di seguire le tappe principali, all’interno della tradizione occidentale, della peregrinazione delle antiche divinità attraverso manoscritti latini – dalla tradizione araba (v. tavv. 20-21) – calendari, giochi e opere d’arte. Il “viaggio” tocca alcuni dei luoghi più significativi della cultura medievale e proto-umanistica, dalla corte di Alfonso il Saggio di Castiglia (tav. 22, 22.1) al Salone dei Mesi di Padova (tav. 23, 23.2, 23.4), e culmina con due opere esemplari dell’approdo rinascimentale di questa tradizione: il Tempio Malatestiano di Rimini (tav. 25) e il ciclo di affreschi in Palazzo Schifanoia a Ferrara (tav. 27, 27.2, 27.3).

Nel pannello 24 sono montate immagini dei Figli dei pianeti tratte da manoscritti e libri silografici di area tedesca. In queste illustrazioni – luogo fisico e supporto della sopravvivenza degli dei antichi – le divinità classiche vestono i loro costumi planetari (24.13), come le figure trasfigurate per **catasterizzazione** dei rilievi di Agostino di Duccio. Le immagini di tavola 24 consentono anche un elemento di confronto e di contrasto con il

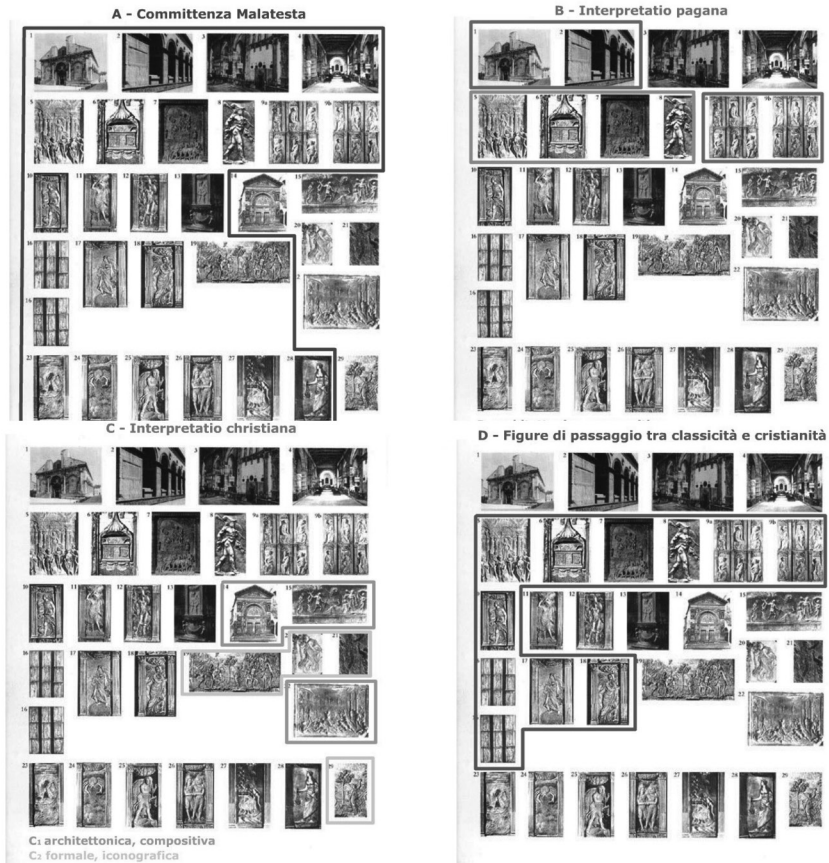
dinamismo di vesti e capelli delle figure classiche del Tempio di Rimini: in questo caso, infatti, ai soggetti e alle figure antichi sono associati gli statici costumi “alla francese” della tradizione franco-tedesca (24.31).

La tavola 26 sembra invece una introduzione alle opere ferraresi di tavola 27. Se il pannello 25 si chiude – nella fascia in basso – con una sequenza di segni zodiacali e figure planetarie legate al giorno di nascita e ad altre vicende biografiche di Sigismondo Malatesta, nel montaggio della tavola successiva troviamo la cosiddetta *Tabula Bianchini* (26.8), strumento divinatorio della tradizione egizia, che ripartiva lo zodiaco in gruppi da 10°, retti da decani, uno schema che fu utilizzato a lungo per individuare giorni fasti e nefasti.

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

MNEMOSYNE ATLAS | Letture grafiche di Tavola 25

- A. Committenza Malatesta
- B. Interpretatio pagana
- C. Interpretatio christiana
- D. Figure di passaggio tra classicità e cristianità
- E. Catasterizzazione
- H. Apollineo, dionisiaco
- I. Menade, angelo



E - Catasterizzazione



H - Apollineo, dionisiaco



I - Menade/angelo



Coincidentia oppositorum: the Malatesta Temple

Guide to reading Panel 25

edited by the Seminario Mnemosyne, coordinated by Monica Centanni and Katia Mazzucco; translated by Elizabeth Thomson

“We can therefore see the influence of both the Apollonian and Dionysian current. What role does the antique world play in the development of the vegen person? On the one side the tectonic aspect of Agostino di Duccio and Nietzsche, on the other the linear aspect of Burckhardt”.

In this manner, in his writings on Burckhardt and Nietzsche in 1927 (published in Italian in “aut aut” in 1984), Warburg helps us understand table 25 of Mnemosyne.

The panel begins — the entire first row of the montage — paying homage to the architecture of Leon Battista Alberti in his exemplary creation, the unfinished Tempio Malatestiano. The second row alludes to the other tonality of artistic expression that the Renaissance recalls from ancient times, above all the Hellenistic period: the interior decoration by Agostino di Duccio (between 1447 and 1457: the term *ante quem* is the beginning of his artistic commitment in San Bernardino in Perugia, present in fig. 14) and is the expression of the “Dionysian” spirit that was to be part of the rigorous composition of ‘classic’ architecture.

On the other hand, Alberti himself does not limit himself to the construction of the Apollonian recipient but intervenes not only with theoretical dictates in *Trattato sulla pittura* but probably also with extremely precise and detailed suggestions regarding the “Dionysian” tonality of the internal decorative style. According to Warburg:

Alberti was the architect of the whole church, whose construction he supervised in every detail; there is nothing to bar the assumption that he was the inspirer of these figures, with their agitated motion, which is entirely in keeping with his ideas. In the uppermost relief by Agostino di Duccio on the left façade of S. Bernardino in Perugia, F. Winter has pointed to an

antique source for the fluttering garments of one female figure, a Hora seen from the back. This source is the celebrated krater in Pisa [...]

The Renewal of Pagan Antiquity, p. 97

Furthermore (pp. 95-96):

The concern — equally conspicuous in the poem and in the painting — with capturing the transitory movements of hair and garments, corresponds to a tendency prevalent among Northern Italian artists from the first third of the fifteenth century onward, which finds its most telling expression in Alberti's *Libro della pittura*. Springer drew attention to this passage in the context of Botticelli's wind gods in the *Birth of Venus*; and Robert Vischer cites in his *Luca Signorelli*. It reads as follows: "Dilettano nei capelli, nei crini, ne' rami, frondi et veste vedere qualche movimento. Quanto certo a me piace nei capelli vedere quale io dissi sette movimenti: volgansi in uno giro quasi volendo anodarsi ed ondeggiino in aria simile alle fiamme, parte quasi come serpe si tessano fra li altri, parte crescano qua et parte in là [...]. A medesimo ancora le pieghe faccino; et nascono le pieghe come al troncho dell'albero i suo' rami. In queste adunque si seguano tutti i movimenti tale che parte niuna del panno sia senza vacuo movimento. Ma siano, quanto spesso ricordo i movimenti moderati et dolci, più tosto quali porgano gratia ad chi miri, che meraviglia di faticha alcuna [...]"

The 'discussion' on Apollinian and Dionysian (H) continues in the bas-relief by Francesco di Giorgio (fig. 22). Despite the difficulty of interpreting the subject (which critics have always claimed to recognise as the *Nozze di Piritoo* (*The Wedding of Piritoo*), or more generically a *Dionysian scene*) one can still recognise the composition of a Dionysian theme in an architectural Albertian-style setting. Or rather, the polarity Warburg himself proposes, that of an architectural setting, that is "Apollinian". The relationship between *incipit* (the Temple façade, fig. 1) and *explicit* (the detail of the angel, fig. 29) confirms the dualism indicated by Warburg between the two ways of experiencing the antique — the equilibrium and precision of Leon Battista Alberti's architecture and the "movement of the hair and garments intensified to the point of becoming mannerisms" of the sculptural style of Agostino di Duccio. The juxtaposition of the two last images confirms the insistence of the Dionysian towards the Apollinian, expressed here in a different posture: from the composure of *Music* (fig. 28) to the restlessness of the maenad (fig. 29) that is actually not a true maenad since the last detail is really a detail from fig. 19 picturing the image of the angel.

The figure of the angel-maenad (I), that stands out owing to its position at the end of the montage and the grouping of figures 15-19-20-21-29, makes us cautious in following another line of interpretation. All the images in the table — and in general the entire architectural and decorative project of the Temple convey a mechanism of overprinting of the antique on Christian places, subjects, figures.

In the table the confluent shifting between the two forms of interpretation from the classic horizon to that of the Christian and vice versa becomes clear — the Christian *interpretatio* and the Pagan *interpretatio*. The filter of the Christian *interpretatio* (C) makes the angel in figures 19 and 29 incarnate garments and the posture of the maenad. The façade of Chiesa di San Bernardino (fig. 14) takes on the lines of classic architectural composition. The woman who witnesses the miracle of San Bernardino in fig. 15 conveys the restlessness of a female figure from the sarcophagus of Medea. Warburg writes in his essay on Botticelli in 1893:

A number of other verifiable antique allusions are to be found in the work of Agostino di Duccio. Thus, Winter considers that the episodes from the life of Saint Bernardine, in Perugia, recall the composition on Roman sarcophagi. Jahn, in account of the Medea sarcophagi, illustrate a figure from the *Codex Pighianus* in Berlin in which Medea stands before the tree with the dragon; above her head is a garment billowing out spherically. The same motif, a rare one in this form, recurs in Perugia in the woman who stands on the shore, in front of Saint Bernardine and behind two woman with a child. It is quite likely that the sarcophagus was already standing in front of SS. Cosma e Damiano, and that it was drawn there.

For the same reasons of the Christian *interpretatio* the Magdalen at the foot of the Cross (fig. 21) assumes the gestual character of the maenad. Warburg writes in 1914:

[...] The sculptor Bertoldo di Giovanni [...] taught young artists making them familiar with the antique treasures of the Medici, that he was in charge of. Very few of his works remain but they show that he, a pupil of Donatello, (unlike others), gave his body and soul to the formula of antique pathos. The figure of the grieving Magdalen under the Cross pulls at locks of hair she has pulled out in a moment of orgiastic mourning is thus conveyed as a maenad brandishing the lacerated beast.

But apart from the Christian *interpretatio*, even more surprising and pervasive in the planning of the Temple, is the inversion of this filter to what could be defined Pagan *interpretatio* (B): forms, subjects, Christian

posture reread in the light of the re-emersion of figures and subjects from classicism.

“Pagan” is the architectural rewriting of Chiesa di San Francesco, converted to a commemorative ‘Temple’ of the client and of his court’s philosophy. “Pagan” are the images — Gods, sibyls, putti, Muse — called to be the counterpoint, also from a compositive point of view, in the frontal and symmetrical dialogue between the chapels of the two naves to virtue, prophets, angels, Arts.

Figures of the transition (D) between classicism and Christianity and of the announcement are the Sibyls, grouped together with the Prophets (fig. 9). This is an irregular series that can be seen on the two pillars of the Cappella delle Sibille (Chapel of the Sibyls) (or of the Madonna dell’Acqua) showing five Sibyls and one Prophet in each group. One normally finds them alternating in the numbers 12 and it is likely that the Sibyls multiply to reach the number of the twelve Prophets. Varrone and Lattanzio are usually declared responsible for the number of ten Sibyls — the number used in the decorations of the Cappella del Tempio. But rather than resorting to literature on the variation of the number of vegents, it would be more appropriate to underline how the unprecedented mixture of the ten Sibyls with two Prophets is able to reconstruct the canonic number of twelve in only one mixed group. Moreover, the two Prophets are Isiah and Michea, who prophesised the birth of the Virgin and the destiny of Bethlehem to become the divine crib. Twelve figures, Sibyls and Prophets together, from the *thesaurus* of classic literature and the Old Testament, announce the birth of the *Puer*.

The figure of the prophet, an exemplary image of the mechanism of reinterpretation and of the passage from classicism to Christianity plays an important role in the semantic paths of the table. In the verticle sequence on the right-hand side of the panel (starting from the reliefs of the Sibyls and the Prophets in figures 9a and 9b) grouped together are the examples of the ideal antique sculptural style of Agostino di Duccio, Bertoldo di Giovanni, Francesco di Giorgio. Thus, the Dionysian character of the angel of San Sigismondo (fig. 29) and of the Maenad at the feet of the Cross (fig. 21) are joined by the excitement of the Sibyls “one moment melancholy and pensive and absorbed, at others vibrant and filled with divine *furoi*” (Muscolino). Maenad, but Apollonian, the Sibyl marks an ulterior shifting, not only between pagan and Christian, but also between the two poles — or the two faces of the “two-faced herm” — of antiquity.

However, Sibyls and Prophets are not the only linking figures to harmonize the path of the pagan (classic and old-testamentary) antiquity to Christianity within the sanctuary, up to the articulation of the rebirth of the antique of which the Temple is the first and most perfect representation.

Other figures are the Muses that were rehabilitated after a long period of mediaeval latency during which, according to Boethius, they were imagined as “sirens and whores”. Here they reappear for the first time in the Renaissance, together with the allegoric Arts (to be considered as a late antique allegory of the Muses themselves). Still “sirens”, but certainly not “whores” according to the platonic vision of Timaeus, they rest on the semispheres as the God Apollo (fig. 10) and sing cosmic glory. Warburg writes in 1895 in his essay on theatral customs carried out by Buontalenti in 1589 (p. 358; p.393 n. 42):

The idea of representing the musical harmony of the universe in mythological terms was current in the Quattrocento in a different form. Here the musical soul of the cosmos was personified as Apollo, and he was surrounded by eight Muses as rulers of the spheres. Seven Muses correspond to the planets, and Urania to the eighth sphere; Thalia, in accordance with myth, remained earthbound. The ninth and tenth spheres, which the Middle Ages had added to the system, were personified as “Primum Mobile” and “Prima Causa”. [...] Similar concepts are expressed in the reliefs by Agostino di Duccio in Rimini.

The Arts that do not stand on the semisphere are present in the two pillars of the Cappella delle Muse e delle Arti (Chapel of the Muses and the Arts) in a group of seven figures plus two. The image of Apollo and of the *Ars Aedificatoria* is added to the arts of *trivium* and *quadrivium*. The classic divinity (fig. 10) is represented according to the current iconography “as the musical soul of the universe”, with the lyre, bow and arrow and laurels, holding laurel from which the three Graces ‘flower’. The umpteenth happy confusion, one of the Charities is called Talia, “abundance”, but Talia is also the “festive”, Muse of comedy. Interpreted also as Mnemosyne, mother of the Muses, the other figure carved on the pillars should be traced back to the image of a new mechanic art, Architecture, seeing that precisely between 1447 and 1452 Alberti wrote *De architectura* and, according to Warburg, he was actively involved in the planning of the iconographic programme inside the Temple.

Many of the reliefs that can be seen on the panel therefore relate to the dialogue between antiquity and contemporaneity, to relationships, shifting

of meaning, catasterisation (E) of the strong figures along the way: Mercury (fig. 12) is the image of eloquence; Urania (fig. 17) is Astronomy, the divinities are planetary figures; in the figure of the zodiac sign of Gemini (fig. 26) one is reminded only of Castor and Pollux.

In the dense web of the table's semantic paths it seems impossible to isolate works that were exclusively presented for their formal importance — an aspect far from Warburg's mind and opposed by the definition of *Pathosformel* itself. An almost total identity can indeed be traced amongst the figures that mark the path between Apollinian and Dionysian (H) and the images that are 'cut out' within them, portray the garments and postures that characterise the two lines of the antique "springing from the same branch". In the general uniformity of the personal sculptural style of Agostino di Duccio — for example the portrayal of movement by means of garments and hair, and the analogy of certain figures such as Apollo (10) and Music (28) or Euterpe (18) and the zodiac sign of Libra (25) — the contrast of more composed figures and others that portray movement and restlessness (e.g. figs. 17, 18 and 28, 29) takes on particular significance.

As in table 39 which includes many works commissioned by Lorenzo de' Medici although there is no portrait of the patron, in this table Sigismondo's name is also recalled by means of the works he created and the culture of his court.

Sigismondo Malatesta (A) commissioned Leon Battista Alberti, Matteo de' Pasti and other important intellectuals of that cultural circle with the first liminal work between Humanism and the Renaissance. A threshold opera, the beginning of the 'conversion' of the building to Temple in 1447, however, the date Sigismondo wanted engraved (and to which we are referring) is 1450, Jubilee year, and also the year in which the union between Sigismondo and Isotta was officially marked. It was carried out with *spolia*, antique marbles from Ravenna, Greece and Dalmatia that were chosen owing to their *vetustas* and their symbolic value. The Temple, however, remained *opus infectum* due to Sigismondo's political and economic decline. In 1461 he was brought to trial in Rome for heresy and successively sentenced and burnt in effigy. One of the accusations against Sigismondo in the famous passages of Enea Silvio Piccolomini's *Commentarii* should be remembered:

Aedificavit tamen nobile templum Arimini in honorem divi Francisci;
verum ita gentilibus operibus implevit ut non tam Christianorum quam
Infidelium daemones templum esse videretur.

In 1464 Sigismondo was allowed to return to the Pope's service and went back to Rimini but the only fragment he could add to his monument was the tomb of Gemistus Plethon, the philosopher who prophesised the return of antique paganism in the new mystery-platonic religion. Gemistus's tomb was added on the external right-hand side of the Temple (fig. 2) next to the tombs of the other court scholars Basinio Basini, Giusto de' Conti and Roberto Valturio.

Even if the figure of Sigismondo Malatesta is not physically present in either the form of portrait or effigy, it still hovers over the entire table and is represented in the reliefs on the tombs of his ancestors (figs. 5, 6, 7) and is remembered by the votiv relief of Saint Sigismund (fig. 19: now in Milan but originally in the funeral chapel of Malatesta) and is hidden by astrological images of the works in the lower area of the panel. The sign of Cancer in fig. 24, a sign of water (but fig. 23 also represents the influence of the moon on water) is the visually most prominent zodiac sign in the Cappella dei Pianeti (Chapel of the Planets): it is the very constellation under which Sigismondo was born on 13th June 1417 and the zodiac sign is holding a map of his city of birth in his nippers. In the same sequence a detail with the sign of Gemini (fig. 26) can be seen: it is the zodiac sign that governs the date 13th June, the date of birth (in 1866) of Aby Warburg after the Gregorian calendar.

Table 25 belongs to a thematically compact group of montages (tables 20-27) that is dedicated to the tradition of the demonic-astrological culture. The understanding of these tables allows one to follow the main steps, within the European tradition, of the pilgrimage of antique divinities by means of Latin manuscripts — from Arabic tradition (see tables 20, 21), calendars, games and works of art. The 'journey' includes some of the most important places of Mediaeval and proto-humanistic culture, from the Court of Alfonso the Wise of Castile (tables 22, 22.1) to the "Salone dei Mesi" of Padua (tables 23, 23.2, 23.4) and reaches a climax with two exemplary works of the Renaissance landing places of this tradition: Tempio Malatestiano di Rimini (table 25) and the cycle of frescos in Palazzo Schifanoia in Ferrara (tables 27, 27.2, 27.3).

In panel 24 one can see images from Children of the Planets taken from manuscripts and German xylographic books. In these illustrations — place and means of survival — the antique divinities portray their planetary traditions (24.13), for example the figures of catasterisation of the reliefs by Agostino di Duccio. The images in table 24 also allow a contrast with the restitution of the dynamism of the expression and accessory elements of classic figures made in Rimini through this reinterpretation — on the crest between tradition and *interpretatio*: indeed, in this case, the antique subjects are associated with static figures “alla francese” from the franco-germanic tradition (24.31).

Table 26, however, appears to be an introduction to the works from Ferrara in table 27. While table 25 ends — at the bottom — with a sequence of zodiac signs and planetary figures connected to the date of birth and other biographic aspects of Sigismondo Malatesta, the montage in the following table includes the so-called *Tabula Bianchini* (26.8), a prophetic ancient Egyptian instrument that divided the zodiac into groups of 10° angles of “decanes”, and was used to determine propitious or less propitious days until the modern age.

P&M | Riflessi fiamminghi in uno scorcio di Novecento

Seminario di Tradizione Classica, coordinato da Lorenzo Bonoldi



Jan van Eyck, *I coniugi Arnolfini*, insieme e particolare delle figure riflesse nello specchio, 1434, London, National Gallery



Family portraits: Gimmo e Veronica Etro in un ritratto fotografico di Michael Woolley, campagna pubblicitaria Etro, Italia, 2001



a sin. Felice Casorati, *Ritratto di Silvana Cenni*, 1922, Torino, collezione privata

a dex. Felice Casorati, *Ritratto di Teresa Madinelli-Veronesi*, 1917-19, Verona, Galleria Achille Forti

P&M | Citazioni dell'Antico

Uso di *spolia* architettonici come ambientazione e di versi omerici come slogan pubblicitario

Seminario di Tradizione Classica, coordinato da Lorenzo Bonoldi



Modella fra due colonne, campagna pubblicitaria per un marchio di calze e collant, Italia, 2000



“Mi inchino a te, signora: sei dea o sei mortale?”, saluto rivolto da Odisseo a Nausicaa. I versi omerici sono impiegati come claim della campagna pubblicitaria.

EUREKA! | Traduzione del gesto dell'orante

Infedeltà filologica e intelligenza del significato nella riconversione ecfraistica di Botticelli dalla *Calunnia* di Apelle descritta da Luciano

a cura della Redazione di Engramma

“Apelle si vendicò della calunnia [che aveva subito] con questo quadro. Sulla destra siede un uomo con orecchie molto grandi, poco diverse da quelle di Mida: protende la mano verso Calunnia che sta ancora incedendo. Vicino, in piedi, stanno due donne: Ignoranza — credo — e Diffidenza. Dall'altra parte sta avanzando la Calunnia, una figura di donna bella in modo straordinario, accalorata e tutta agitata, come contrassegnata dal furore e dall'ira; nella mano sinistra ha una fiaccola accesa, con l'altra mano trascina per i capelli un giovane che alza le mani al cielo e chiama a testimoni gli dei [...].”

Luciano, *De calumnia* 4-5
(traduzione a cura di Monica Centanni).

“Lodasi leggendo quella discrezione della Calunnia, quale Luciano racconta dipinta da Apelle; parmi cosa non aliena dal nostro proposito qui narrarla per admonire i pittori in che cosa, circa alla inventione, loro convenga essere vigilanti. [...] consiglio ciascuno pittore molto si faccia familiare ad i poeti, rethorici et ad li altri simili dotti di lettera, sia che costoro doneranno nuove inventione o certo ajuteranno ad bello componere sua storia, per quali certo adquisteranno in sua pictura molte lode et nome”.

Leon Battista Alberti, *Della Pittura III*,
[1476] ed. Mallett 1950, pp.104-105; Grayson [1973] 1980, pp.53-54.

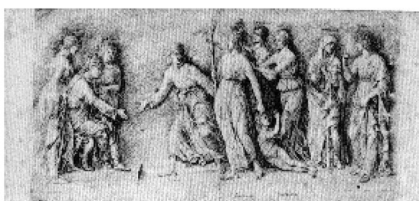
“La naturale supposizione che proprio Poliziano, il dotto amico di Lorenzo de' Medici [...] abbia fornito a Botticelli il concetto, diventa certezza per il fatto che il pittore si allontana negli stessi particolari in cui se ne allontana il poeta [...].”

Botticelli [faceva] i conti con le idee che degli antichi aveva la sua epoca, [...] quasi si trattasse di una potenza che esigeva o resistenza o soggezione”.

Aby Warburg, *La Nascita di Venere e la Primavera di Botticelli. Ricerche sull'immagine dell'antichità nel primo rinascimento italiano* [1893], in *La rinascita del paganesimo antico*, [1893] Firenze 1966, pp. 5, 58.



Sandro Botticelli, *La Calunnia di Apelle*, 1496, Firenze, Galleria degli Uffizi



Andrea Mantegna, *La Calunnia di Apelle*, 1504-1506 ca., London, British Museum



Moneta imperiale romana raffigurante la *Pietas Augusta* in preghiera accanto a un altare



Domenico Ghirlandaio, *Francesco Sassetti e la moglie Nera Corsi in preghiera*, 1485, Firenze, Santa Trinita, Cappella Sassetti

NEWS | 2001 Italia in Giappone

Fantasma al museo: riproduzioni invece di originali. Nota sulla mostra “Il Rinascimento in Italia. La civiltà delle Corti” (Tokyo, 2001)

Maria Bergamo



La mostra è a Tokyo, ma la cosa interessante resta qui in Italia. Fantasma si aggirano nei musei italiani: immagini residue, *éidola*, per la Grecia classica, vane persistenze formali di prototipi ormai perduti o assenti. Infatti, in occasione della mostra “Il Rinascimento in Italia. La civiltà delle Corti”, prestigiose opere d’arte sono state spedite in Giappone, e i musei italiani concessionari hanno voluto sostituire i quadri assenti esponendo fedelissime riproduzioni fotografiche digitali (affidate a Epson, nota casa produttrice di stampanti). Così, mentre l’aura benjaminiana dell’originale viene imballata e spedita per poi risplendere e incantare migliaia di occhi orientali, si sfrutta la sua riproducibilità tecnica per non deludere le altrettante migliaia di occhi (anche questi prevalentemente orientali) in visita in Italia. Che dire? Poniamo dei quesiti. Ad ognuno la scelta. Secondo la concezione bizantina il numero delle copie testimonia la grandezza di un’opera: tanto più viene riprodotta tanto più risulta essere importante. È vero. Botticelli sarebbe lo stesso se non venisse richiamato in causa ogni volta che è necessario rappresentare una Primavera? La diffusione e la conoscenza di un’immagine ne aumenta il valore? Commercialmente sì. Didatticamente sì. Engrammaticamente sì. Dato auditel in arte. Secondo la prospettiva iperuranica di

Platone, d'altro canto, un'opera d'arte figurativa è già copia di copia, quindi senza valore, figuriamoci la sua riproduzione. Anche questo è vero. E anche lasciando da parte Platone per scivolare verso la pericolosa ma affascinante crina del romanticismo idealista, per quanto possa essere fedele una fotografia, può riprodurre l'emozione che l'originale trasmette? Affettivamente no. Contestualmente no. Perfettamente no. Dato share in arte. Cos'è quindi un'opera d'arte, e come si deve guardare? Come materia più o meno classificabile secondo parametri di mercato (auditel e share) o "misura della divinità dell'uomo"? L'aura conta davvero o no? La concezione dell'*unicum*, della somma creazione, esiste ancora o il culto dell'originale non è altro che una forma di feticismo culturale coltivato con cura dai mercanti d'arte, dai collezionisti e dal gusto attribuzionista dei critici? L'arte concettuale ha raggiunto il suo traguardo nel distruggere provocatoriamente l'idea dell'"Arte" o è stata ormai conglobata nei meccanismi museali divenendo il contrario di se stessa? L'opera d'arte nell'epoca della sua clonazione digitale.

NEWS | L'iconoclastia dei Taliban

Commento alla cronaca della distruzione delle sculture dei Buddha afgani

Daniela Sacco



Ormai è un'amara conferma, polvere e macerie sono tutto quello che rimane dei due maestosi Buddha di Bamiyam che i Taliban, polizia religiosa al servizio del "Ministero per la promozione della virtù e della lotta contro il vizio", hanno definitivamente distrutto dopo averlo più volte annunciato in sprezzante sfida all'Occidente. Si ripete in modo così eclatante ancora una volta nella storia la più cieca tra le violenze: quella iconoclasta. Una violenza monoteista che, nata da un'estremizzazione interna all'integralismo islamico e alimentata dalle tragiche condizioni politiche ed economiche in cui versa l'Afghanistan, si sfoga come furia distruttiva, al culmine di anni di distruzioni, sulle due creazioni artistiche della civiltà del Gandhara. Una ricca civiltà fiorita tra il II e VIII sec. d.C. lungo quella che fu chiamata Via della Seta grazie al fertile humus dato dalla coesistenza di culture differenti: l'Ellenismo portato da Alessandro Magno, il Buddismo e l'Induismo dell'India, la cultura persiana e quella araba. La peculiarità di tale sintesi culturale è rivelata esplicitamente da quella stilistica: i Buddha, che rientrano tra i primi esempi di immagini antropomorfe di queste divinità precedentemente rappresentate aniconicamente, sono infatti vestiti di lunghi pepli greci che al tempo della creazione erano in parte dipinti e

in parte ricoperti d'oro e ornamenti preziosi. La *fatwa*, l'editto islamico emanato dal *mullab* dei Taliban, ha ordinato la condanna a morte di tutte le statue preislamiche dell'Afganistan perché contrarie alla *sharia*, la legge dell'Islam, in quanto idoli pagani. Ma l'atto iconoclasta rivela nella sua essenza la profonda contraddizione che alimenta al suo interno la stessa violenza. L'*idolatria* di cui sono accusati i pagani preislamici è la stessa *latria* che guida nascostamente l'ideologia di questa sorta di paladini di una fede oscurantista. L'uccisione' dei Buddha, il loro materiale annullamento sotto i colpi di mortaio, è l'azione letterale che segue a uno sguardo altrettanto letterale: per quest'ottica l'immagine è consustanziale all'archetipo, immagine e archetipo sono 'sostanzialmente' identici, e tale è però al tempo stesso il presupposto imprescindibile che ne alimenta il culto idolatra. Lo sguardo di cui non sono capaci i Taliban è quello che consente di rivolgersi con *dou-lia* alle immagini, riconoscendone quindi il valore qualitativamente analogico e anagogico. Quello che viene negato dalla violenza fondamentalista è la cura animista delle immagini, la capacità di coglierne il valore di *eikones*, di riflessi sensibili del divino, di guide capaci di far contemplare all'anima l'intelligibile. In nome della supremazia dello spirito contro un presunto materialismo pagano, viene misconosciuta la dimensione intermedia – *meta-tax* – a spirito e materia che è propria dell'anima e delle immagini; e viene per converso confermato che iconoclastia e idolatria, come modalità di rapportarsi alle immagini, sono le due facce della stessa medaglia. Non è un caso inoltre che le principali vittime del terrorismo dei Taliban siano le donne, identificate simbolicamente alla materia e ree di mostrarsi impudicamente senza veli. Se la violenza sulle immagini, scandalizzando il mondo, è ulteriore prova – seppur per via negativa – del loro potere, quella sulle donne purtroppo aspetta ancora di essere debitamente denunciata.

NEWS | Formattazione Omerica.

Commento a un “easter egg” in Winword

Lorenzo Bonoldi



“=rand(200,99)”: è questa la formula magica che, digitata in un documento di Word e seguita dal comando “Invio” o “Enter”, dà il via ad una bizzarra quanto innocua formattazione automatica: sullo schermo appare il primo verso dell’Iliade, ripetuto per ben 19.800 volte. “Cantami o Diva del pelide Achille l’ira funesta”. Queste parole, le prime della tradizione letteraria occidentale, vengono preferite ad altre frasi altrettanto celebri, a motti popolari, a slogan da stadio e a goliardiche esaltazioni di parti anatomiche, e si fanno strumento per lo scherzo di qualche programmatore informatico (in gergo “uova di pasqua”). Così, fra microchip, megabyte, programmi e applicazioni, la Dea invocata da Omero continua a cantare l’ira di Achille, e il *kleos* dell’eroe risuona attraverso i secoli, garantendogli il valore più prezioso: l’immortalità che solo Mnemosyne può donare.

NEWS | Presentazione della mostra : “Il potere, le arti, la guerra. Lo splendore dei Malatesta”

Rimini, Castel Sismondo, 3 marzo-15 giugno 2001

a cura della Redazione di Engramma



La mostra, dedicata alla produzione artistica e culturale delle zone dominate dalla casata malatestiana dalla fine del XIV secolo al tramonto della famiglia nell'ultimo scorcio del '400, si struttura in undici sezioni, che si giovano quasi sempre di una parata di pezzi di qualità davvero trascinate. Nella prima, dedicata alla storia della famiglia, sono esposti pochi ma significativi documenti d'archivio; nella seconda, "Sigismondo Malatesta e la guerra", compaiono – accanto ad armi, armature, e ad altri strumenti bellici – numerosi esempi di quella produzione colta legata all'esercizio militare di cui la corte di Rimini fu centro trainante nel '400, col *De re militari* dell'umanista Roberto Valturio. La terza, più specificamente storico-artistica, tratta l'irruzione in zona romagnola e marchigiana dei grandi prototipi del tardogotico, soprattutto veneziano (qui alcune presenze slegate dal contesto territoriale analizzato, come il mirabile *Matrimonio mistico di Santa Caterina di Siena* di Michelino da Besozzo, ben si motivano a visualizzare gli stilemi formali dominanti all'epoca presso le corti e le committenze elevate in generale). La quarta sezione, denominata – in modo metodologicamente assai impegnativo – "Rinascimento e pseudo-Rinascimento", espone capolavori pertinenti al tratto di tempo 1420-60, in cui la lezione moderna talvolta è assente, talora si miscela invece con persistenze tardogotiche: da Gentile da Fabriano, a Giovan Francesco da Rimini, a Nicola di Mastro

Antonio da Ancona. È la quinta sezione quella più devota ai temi della classicità: "Sigismondo novello Augusto" delinea i tratti principali del recupero dell'antichità greca e romana presso la corte riminese, e più in generale nelle corti padane; un *repechage* di tipo collezionistico-catalogatorio, come nella celeberrima silloge di Marcanova, o di tipo applicativo, come nel progetto architettonico e nella decorazione interna del Tempio (messa a confronto – *teste* Warburg – con un rilievo con Menadi dagli Uffizi, o con un altro marmo antico con quei *Giocchi di putti* ripresi da Agostino di Duccio nella cappella dell'edificio malatestiano); figura qui anche il *San Gerolamo* di Piero, datato al fatidico 1450, da Berlino, ormai quasi del tutto ingiudicabile larva. Due sezioni tipologiche affrontano il problema delle arti applicate: quella dedicata alle medaglie e quella dei codici miniati; mentre le due seguenti si dedicano a temi più strettamente formali, prendendo in esame l'affermazione della scultura toscana tra Romagna e Marche (zone geograficamente e stilisticamente meticcie), e la divulgazione della cosiddetta "ornata prospettiva", cioè la ricerca sulla rappresentazione dello spazio in termini al contempo decorativi e matematico-geometrici (impressionante è il numero e la qualità dei codici esposti, dall'Alberti a Piero). All'*imago pietatis* è dedicata la penultima sezione che ruota attorno al sublime esempio di Giovanni Bellini per Rimini, mentre l'ultima raccoglie la produzione artistica più tarda, che già scivola verso la fine del secolo, sotto il dominio dei successori di Sigismondo, morto nel 1468. I suggerimenti impliciti ed espliciti di Warburg, nella tavola dedicata al Tempio, sono accennati e – pur se non approfonditi (né d'altra parte questo era tema cardine della mostra) – riaffiorano qua e là nella scelta di alcuni pezzi o in accostamenti visivi. Più deludente appare invece il catalogo, in cui la mancanza di un saggio complessivo sulla produzione pittorica e scultorea (a fronte di alcuni notevoli contributi sull'architettura e, soprattutto, la miniatura) si avverte molto, così come spiazzante è la scelta di dedicare alla cultura umanistica riminese, dopo le aperture di Augusto Campana e di tanti altri studiosi, appena poche pagine, tra l'altro affrettate. Ottimo l'allestimento, pur se con qualche caduta di stile (le finte miniature dipinte) e con un paio di situazioni logicamente poco risolte (le basi degli espositori delle sculture che pericolosamente sporgono a livello dei piedi, i passaggi obbligati sul pavimento di vetro). La mostra, peraltro, si giova di una sede davvero unica: quel Castel Sismondo appena restaurato che fa coppia col Tempio – pur se ispirato a principi del tutto differenti – a dichiarare l'altezza della cultura architettonica riminese a metà '400, e che infatti viene raffigurato nell'affresco staccato di Piero dalla Cella delle Reliquie, esposto (si spera senza affroni alla sua già precaria conservazione) ad accogliere il visitatore appena dopo il suo ingresso.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
Venezia • settembre 2016

www.engramma.org



la rivista di **engramma**
anno **2001**
numeri **5-8**

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.