

la rivista di **en**gramma
2007

54-60

La Rivista di Engramma
54-60

La Rivista di
Engramma
Raccolta

numeri 54-60
anno 2007

direttore
monica centanni

La Rivista di Engramma
a peer-reviewed journal
www.engramma.it

Raccolta numeri **54-60** anno **2007**

54 gennaio/febbraio 2007

55 marzo 2007

56 aprile 2007

57 maggio 2007

58 gennaio/febbraio 2007

59 marzo 2007

60 aprile 2007

finito di stampare novembre 2019

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

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

©2019
edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-94840-37-7
ISBN digitale 978-88-98260-97-3

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.

Sommario

- 6 | *54 gennaio/febbraio 2007*
- 52 | *55 marzo 2007*
- 118 | *56 aprile 2007*
- 206 | *57 maggio 2007*
- 262 | *58 giugno/agosto 2007*
- 320 | *59 novembre 2007*
- 382 | *60 dicembre 2007*

54

gennaio/febbraio

2007

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 54

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE
mariaclara alemanni, elisa bastianello, maria bergamo, emily verla bovino, giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli, giacomo cecchetto, silvia de laude, francesca romana dell'aglio, simona dolari, emma filipponi, anna fressola, anna ghiraldini, laura leuzzi, nicola noro, marco paronuzzi, marina pellanda, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson

COMITATO SCIENTIFICO
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. 54 | gennaio/febbraio 2007

©2018 Edizioni Engramma

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

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

Tel. 041 2571461

www.engramma.org

Daniotti | Diaz-Kommonen | Manca | Mastandrea | Pisani

Luminar 6

SOMMARIO

- 7 | Luminar 6. Internet e Umanesimo. Mercurio e Filologia: la critica del testo a nozze con il Web (Venezia 2007) 1-2 febbraio 2007 – Fondazione Querini Stampalia, Venezia
REDAZIONE DI ENGRAMMA
- 11 | Mercurio sposa Filologia?
PAOLO MASTANDREA
- 15 | Designing and producing digital cultural heritage: the Map of Mexico 1550
LILY DÍAZ-KOMMONEN*
- 27 | L'agone per la Webgloria
MASSIMO MANCA
- 33 | “... fin dalla mia giovinezza mi son grandemente dilettrato delle cose di architettura”
DANIELE PISANI
- 39 | “Una presenza incombente nella cultura occidentale”
CLAUDIA DANIOTTI
- 43 | Appello degli storici italiani sulla proposta di legge contro il negazionismo
REDAZIONE DI ENGRAMMA

Luminar 6. Internet e Umanesimo. Mercurio e Filologia: la critica del testo a nozze con il Web (Venezia 2007)

1-2 febbraio 2007 – Fondazione Querini Stampalia, Venezia

Luminar, l'appuntamento annuale dedicato ai rapporti tra Internet e Umanesimo, promosso dall'Associazione culturale Engramma e giunto alla sua sesta edizione (Luminar 2002-2007), quest'anno è dedicato ai rapporti tra la disciplina filologica e la tecnologia informatica.

Tema centrale del convegno sono le potenzialità (eventualmente i limiti) dell'apporto di Internet al metodo filologico; in discussione i concetti di 'archetipo' e 'variante' digitale; a confronto i diversi criteri di edizione di prodotti letterari on line, in ordine alle loro forme e appartenenze ai generi.

Le nuove modalità di acquisizione e di comunicazione delle informazioni modificano anche l'orizzonte epistemologico della filologia tradizionale,



ora contribuendo alla applicazione più rapida, sicura, efficace dei metodi ricevuti nel campo della ricerca testuale, ora generando nuovi paradigmi che mettono tutto in discussione e preconizzano necessarie riforme degli antichi statuti.

L'Associazione culturale *Engramma* è affiancata nell'organizzazione di questa edizione dal Dipartimento di Storia dell'Architettura dello IUAV, dal Dipartimento di Scienze dell'Antichità e del Vicino Oriente di Ca' Foscari, dall'Università La Sapienza di Roma, dalla Fondazione Querini Stampalia di Venezia.

Il convegno si terrà a Venezia presso la Fondazione Querini Stampalia, che ha ospitato le precedenti edizioni, giovedì 1 e martedì 2 Febbraio 2007.

L'iniziativa è coordinata da Monica Centanni (Venezia, IUAV) e Antonella Sbrilli (Roma, La Sapienza); responsabili scientifici sono Gianfranco Crupi (Roma, La Sapienza) e Paolo Mastandrea (Venezia, Ca' Foscari).

PROGRAMMA DI LUMINAR VI

MERCURIO E FILOLOGIA: LA CRITICA DEL TESTO A NOZZE CON IL WEB
FONDAZIONE QUERINI STAMPALIA, SALA PORTEGO

giovedì 1 febbraio 2007

ore 14.30 - 16.00 QUESTIONI DI METODO

Chiara Rabitti (direttore della Fondazione Querini Stampalia - Venezia)
Saluto e apertura dei lavori

Paolo Mastandrea (Università Ca' Foscari - Venezia)
Nozze legittime fra mobilità e rigore (con qualche dubbio di metodo)

Gianfranco Crupi (Università La Sapienza - Roma)
Il 'multiforme ingegno' del testo elettronico

Renzo Orsini (Università Ca' Foscari - Venezia)
Il Concurrent Versioning System (CVS) e i suoi occasionali rapporti con la filologia

ore 16.00-17.00 SESSIONE POSTER - APPLICAZIONI E PROGETTI

Caterina Balletti, Piero Falchetta (Università IUAV - Biblioteca Nazionale Marciana - Venezia)
Fra Mauro digitale: uno strumento per lo studio della cartografia antica

Malvina Borgherini, Luciano Comacchio, Emanuele Garbin, Marco Mason (Università

IUAV - Venezia)

Il modello digitale della scuola di Sant'Orsola a Venezia: una guida interattiva

Alberto Forni (Roma)

La rappresentazione elettronica di metamorfosi testuali in Dante

Francesco Guerra, Micol Pillon, Luisa Sartorelli (Università IUAV - Venezia)

Filologia e architettura: l'anfiteatro di Grumentum

Katia Mazzucco (Università IUAV - Venezia)

Il Bilderatlas Mnemosyne di Aby Warburg. Versioni e varianti nell'esempio del pannello 64 [77]

Francesco Pesenti (Università Ca' Foscari - Venezia)

Musisque deoque

Elisa Brunoni, Patrizia Stoppacci (Università di Siena)

Il Corpus dei ritmi latini

Luigi Tessarolo (Venezia)

PoetidItalia

ore 17.30-20.00 INTERVENTI

Claudia Villa (Università di Bergamo)

Lettori di manoscritti e motori di ricerca

Pasquale Stoppelli (Università La Sapienza - Roma)

La filologia assistita dal computer

Simone Albonico (Università di Pavia)

Codificare la tradizione. La Vita nova di Dante

Fabio Ciotti (Università La Sapienza - Roma)

I linguaggi di mark-up e la rappresentazione (complessa) di testi complessi

Anna Laura Bellina (Università di Padova)

Filologia all'Opera: l'aria di baule

venerdì 2 febbraio 2007

ore 10-13 SEMINARIO- TAVOLA ROTONDA

Discussione sulle relazioni, sui poster, sui temi, coordinata da Monica Centanni (Università IUAV - Venezia) e Antonella Sbrilli (Università La Sapienza - Roma).

Mercurio sposa Filologia?

A proposito del titolo di Luminar VI

Paolo Mastandrea

Qualcuno di voi, maniacali internauti (ed eventuali internafraghi) dell'ultimo lustro, si sarà pur imbattuto nel cruciale dibattito su chi, fra i santi del calendario, meritasse di diventare il patrono della rete. È una vicenda per taluni aspetti sorprendente, comunque ricostruibile con tutta freddezza, archivistica oggettività grazie all'immenso deposito della memoria collettiva; verrebbe quindi da dire fate vobis e google it, oppure consultate l'istruttivo sito; qui basti l'osservazione che Isidoro vescovo di Siviglia, l'enciclopedista autoritariamente (ma con ottime ragioni, a nostro sommo parere) imposto da Roma nel 2003, dopo appena due anni di titolarità fu detronizzato sulla base di un partecipatissimo sondaggio dalla new entry del beato don Giacomo Alberione. Diversi gli insegnamenti che possono trarsi dalla storia, ad esempio riportarne un'ennesima prova provata della democraticità di Internet, come da tempo sostiene il guru Derrick De Kerckhove; ovvero cogliere anche da qui certe insidie della macchina non previste dai costruttori, ad iniziare dal lobbismo (stesso pericolo per il funzionamento del cosiddetto sistema democratico). Sia come sia, di certo lo scrutinio ha visto impegnati decine e decine di migliaia di cyberelettori, il vincente ha ottenuto il 33,5 % dei consensi, battendo di soli 9 voti il secondo piazzato don Giovanni Bosco (il che appare sospetto e vix credibile, essendo stati i votanti circa 70.000; nessuno ha chiesto il riconteggio); lo stesso arcangelo Gabriele, nunzio alato e messaggero per antonomasia, s'è dovuto accontentare di un modesto 8,2 %; appena davanti a Chiara d'Assisi, 7,4 %, che però già risultava patrona della televisione.

Dall'istante in cui ho conosciuto questa faccenda e letto i risultati, m'è venuta l'idea oziosa che se una tale decisione si fosse presa al tempo di Sant'Isidoro (560-636), per non dire qualche secolo prima (allora Greci e Romani credevano forse davvero ai loro dèi), beh, di tutta questa gara non si sarebbe fatto nulla. Niente kermesse popolare, niente sfide in diretta, niente emozioni né competizioni. Un vincitore unico, pronosticato, scontato, solitario: Hermes, Mercurio.

Come si sa, era lui l'araldo degli dèi (*Taltibius deorum*: Seneca, *Apolokyntosis*), e del loro capo in particolare faceva conoscere i voleri a mortali e immortali. Nelle statue e nei quadri gli si dava l'aspetto di un atleta, immagine di forza giovanile, il volto imberbe, le membra muscolose, il corpo nudo e l'attributo delle ali ai piedi. Le caratteristiche di celerità nei movimenti lo destinavano al patronato dei mercanti e dei commerci, quale propiziatore di fortuna e ricchezza. Per analoghi motivi gli si addiceva la tutela dei lestofanti, che dopo il furto fuggono come il vento; e il patrocinio degli avvocati, le cui parole possono talora avere del vento l'inconsistenza. La paretimologia antica lo diceva quasi *Medicurrius*, "colui che corre in mezzo", ma il nome andava messo in relazione pure col verbo *mercari*, "negoziare", quindi la sua ala protettrice si estendeva sopra commercianti e bottegai, forse perché con l'astuto dio essi condividevano scaltrezza, dialettica e altro. Ascoltiamo mediante quali interpretazioni allegoriche Isidoro stesso accreditava le proprie *Etymologiae* a vantaggio della conoscenza del mondo (sta trattando *DE DIIS GENTIVM*, le divinità pagane, *Origines* 8, 11, 45):



Mercurium sermonem interpretantur. Nam ideo Mercurius quasi medius currens dicitur appellatus, quod sermo currat inter homines medius. Ideo et ERMES Graece, quod sermo, vel interpretatio, quae ad sermonem utique pertinet, ERMENEIA dicitur. [46] Ideo et mercibus praeesse, quia inter vendentes et ementes sermo fit medius. Qui ideo fingitur habere pinnas, quia citius verba discurrunt. Vnde et velox et errans inducitur: alas eius in capite et in pedibus significare volucrum fieri per aera sermonem. [47] Nuntium dictum, quoniam per sermonem omnia cogitata enuntiantur. Ideo autem furti magistrum dicunt, quia sermo animos audientium fallit. Virgam tenet, qua serpentes dividit, id est venena. [48] Nam bellantes ac dissidentes interpretum oratione sedantur; unde secundum Livium legati pacis caduceatores dicuntur. Sicut enim per fetiales bella indicebantur, ita pax per caduceatores fiebat. [49] Hermes autem Graece dicitur APO TES ERMENEIAS, Latine interpres; qui ob virtutem multarumque artium scientiam Trimegistus, id est ter maximus nominatus est. Cur autem eum capite canino fingunt, haec ratio dicitur, quod inter omnia animalia canis sagacissimum genus et perspicax habeatur.

Un secolo prima, o poco più, un altro enciclopedista, un avvocato cartaginese dall'improbabile nome, Marziano Capella, dedicava al proprio figlio un'opera dottrinale destinata a straordinaria fortuna nei tempi di mezzo, il *De nuptiis Mercurii et Philologiae*. Nella finzione della cornice narrativa, Mercurio in procinto di prender moglie aveva pensato dapprima a Sofia, poi a Mantica, quindi a Psiche, ma ognuna delle candidate per diversi motivi era scartata. Dietro suggerimento di Apollo, alla fine decideva per la figlia di Fronesi, l'austera Filologia, che rappresenta il culmine di ciò che gli uomini possono conoscere con lo studio razionale. A corteggio della vergine sposa venivano le sette arti liberali (grammatica, dialettica, retorica, geometria, aritmetica, astronomia, armonia), le discipline della *en kyklo Pedia*. Non è il caso di sottolineare come, rispetto a Varrone, siano sparite la medicina e l'architettura (troppo coinvolte con la meschina materialità del mondo) e nemmeno è qui nostro compito discutere l'idea (geniale quantunque parziale) di Pietro Ferrarino, per cui primo intento di Marziano sarebbe stata una *reductio omnium artium ad Philologiam*, cioè l'attrazione di ogni umano sapere verso l'amore mistico per il *logos*.

Ecco svelato il pretesto che intitola il nostro incontro. Mercurio personifica Internet, e sta a noi rinnovare l'antico contratto di nozze, offrire una scossa di elettricità alla compostezza della dura disciplina filologica, senza che essa debba deporre per nulla la sua virtù. Il matrimonio dovrà essere felice, le regole chiare, la convivenza duratura; la sposa è dotata

di una morale severa, impone abito scientifico, cioè ossequio non acritico a norme valide sempre e universalmente; stabilisce l'obbligo metodico della verifica dei risultati a fronte di una ripetizione delle procedure; ma occorre garantire l'assistenza elegante e discreta delle Arti, senza la quale si perde di vista il *telos*: che rimane quello di favorire una conoscenza più utile del testo, una fruizione più piacevole dell'opera; aumentare la curiosità, soprattutto nei giovani, e far sì che coi loro mezzi possano appagarla; insegnare e quindi orientare mediante un'organizzazione spontanea a muoversi verso un fine soggettivo; insomma, non lasciare del tutto il futuro all'incertezza del caos.

Designing and producing digital cultural heritage: the Map of Mexico 1550

Lily Díaz-Kommonen

L'articolo che segue tratta della realizzazione della versione digitale della mappa cinquecentesca di Città del Messico, il cui originale è conservato nella Biblioteca dell'Università di Uppsala, in Svezia.

Attribuita da alcuni studiosi al cosmografo e cartografo spagnolo Alonso de Santa Cruz (1505 ca.-1567), la mappa raffigura la città e i dintorni, con il reticolo di strade e canali, esemplari di flora e fauna, disparate attività umane e quasi 150 glifi, figure simboliche di cose e animali, in relazione ad altrettanti toponimi. È un documento prezioso della storia della città e del territorio nei primi decenni della colonizzazione spagnola, con indicazioni per storici, archeologi, antropologi, storici dell'arte e dell'architettura, linguisti, per tutto il pubblico interessato alla cultura mesoamericana.

La replica digitale è stata realizzata, a partire dal 1997, dal gruppo di ricerca del MediaLab della University of Art and Design / UIAH di Helsinki guidato da Lily Díaz-Kommonen in collaborazione con l'Università di Uppsala e l'apporto dell'Universidad Iberoamericana de Ciudad de México.

Grazie a studi di paleografia e storia della cartografia, a competenze nelle applicazioni dell'informatica alla visualizzazione spaziale, a esperienze nel campo della computer art e a un profondo interesse per la fisionomia di quelli che lei definisce artefatti digitali, Díaz-Kommonen ha scelto la mappa cinquecentesca di Città del Messico per mettere in pratica alcuni concetti base della cultura ipermediale.

Nell'articolo vengono presentati i criteri teorici, tecnici e culturali che hanno guidato il lavoro. Com'è avvenuta la scelta delle tecniche di riproduzione della mappa che hanno portato a produrre un modello tridimensionale; come si sono sviluppate le diverse interfacce interattive di presentazione della versione digitale, a seconda delle differenti destinazioni: le mostre sugli Aztechi a Londra e in Germania nel 2002; il web, a partire dal 2004; fino al Festival Ars Electronica di Linz nel 2006; perché sono stati preferiti software open source (siamo in Finlandia!) che hanno portato all'elaborazione di strumenti di visualizzazione e annotazione utilizzabili sia da singoli utenti sia da gruppi e comunità (social software).

La mappa digitalizzata di Città del Messico, nella sua versione attuale, consente una visione estremamente ravvicinata; è un'immagine densa, cliccabile in una quantità di punti significativi, arricchita di contenuti testuali, immagini, filmati, parole chiave, link. Interessante la ricerca condotta sulle cronache e le leggende legate a luoghi storici: alcune di esse (fra cui La Quemada, La Plaza del Volador, La Cruz de los Ajusticiados) sono state interpretate da attori e i brevi filmati, che si attivano in corrispondenza dei luoghi, costituiscono una rete di voci narranti che aggiungono una dimensione, oltre che multimediale, anche narrativa.

Il decennale lavoro sulla mappa è basato sulla convinzione che l'oggetto virtuale derivato dalla digitalizzazione di un originale deve possedere delle proprietà di senso sue proprie: proprietà che sono radicate nell'originale assente, comprendono i punti di vista della tecnica usata per rappresentarlo e connettono esperienze e interpretazioni successive e in corso.

Questo nuovo oggetto digitale deve, anche, raccogliere il feedback degli utenti, non solo dei singoli studiosi, ma anche del pubblico più vasto, ponendosi come una risorsa culturale disponibile e ampliabile, che “consente la documentazione e la reinterpretazione dell’eredità tangibile e intangibile (vivente)”.

Da ultimo vorrei aggiungere che la mappa di Città del Messico 1550 è esplorabile con profitto anche come una sorta di installazione artistica e comunicativa, una emittente di informazioni multimediali, in grado di intrattenere chi la interroga. Fino a gennaio 2007 la mappa digitale è esposta presso il Museum of Design di Helsinki, in occasione della mostra *The Two Faces of Mexico*.

Antonella Sbrilli

INTRODUCTION

The design and research work in the Digital Facsimile of the Map of Mexico 1550 project comprises three major areas. The first area concerns the study of the form and key material aspects of the item, in order to facilitate its transfer into the digital domain. A simple digitization is not enough: the virtual artifact created must possess its own sense-making properties. In this area, the design and research brings together diverse disciplines such as art history, computer science, digital design, and photogrammetry.

The second area focuses on interface development with an emphasis on the possibility of showing the map alongside other material artifacts in a museum exhibition. In this area the design and research brings together disciplines such as computer science, digital design, and human computer interaction.

The third area of design and research is about open content development. This area of the projects bridges knowledge from archaeology, art history, digital design, narrative, and semantics.



1. BACKGROUND: THE MAP OF MEXICO 1550

The map that is the subject of discussion is thought to be the work of the noted Spanish cosmographer Alonso de Santa Cruz and it is one of only two known maps that give a fairly accurate picture of the city of Mexico and its surrounding regions in the mid 16th century. The map also gives information about the ethnography and the flora and fauna of the region.

The population is shown performing a variety of activities, such as wood-cutting, canoeing, hunting, and fishing.

The approximately 150 glyphs on the map, representing human and animal heads, feet, hands, circles and stars, refer to name places. These glyphs have, and continue to be a subject of investigation by scholars in the fields of art history, archaeologists, linguistics, and Mesoamerican studies, among others. (Larsson, Díaz-Kommonen 2002, p. 492).

Among the objectives of the project has been the accurate transference of the representation of the Map in spite of radiometric and volumetric properties that, through the passage of time, have bestowed on the artifact an almost three-dimensional topography. Figure 2 depicts how such topography exists in the original Map of Mexico 1550 (Nuikka, Díaz-Kommonen, Haggren 2004).

2. DESIGN OF DIGITAL OBJECT

2.1 FROM MATERIAL OBJECT TO DIGITAL FACSIMILE

The project to create the Digital Facsimile of the Map of Mexico 1550 has been realized as a collaborative endeavor between the University of



Fig. 2 | Glyph depicting the name-place of Mexicalzingo

Helsinki, Media Lab, the Helsinki University of Technology, Department of Photogrammetry, and the University of Uppsala Library, that is the keeper of the original item. The project, which started in 1997, continues to the present (Díaz 1998).

The artifact was created using similar photogrammetry techniques as in terrain mapping: the map was stereo-photographed and the shape of the parchment surface was measured from the images.

In order to get high-resolution images the map size of 114 cm x 78 cm was photographed in pieces, which were afterwards joined to an image mosaic. As the map surface was more likely a curved surface than a plane it was assumed that the images in a 2D mosaic would be distorted. Therefore the map was recorded with a stereo photography. Stereo images allowed a reconstruction of an elevation model of the map surface and when the model was defined, the geometric distortions caused by topography could be removed from the images before mosaicking.

The elevation model consisted of 3D coordinate points, spaced at 4 mm. By using these points, a triangular mesh was generated and the image



Fig. 3 | 3D digital reconstruction of the Map of Mexico 1550. The image illustrates the topography found in the material artifact

mosaic was draped over it. A textured 3D surface model of the map was produced as a result of these procedures (Nuikka, Díaz-Kommonen, Haggren 2004).

2.2 ARTIFACT DESIGN AND DIGITAL FACSIMILE

Artifacts are result and synthesis of human activity and directed action. In digital design, artifact is a 'place-holder' encompassing the internal structure of the item itself as well as the environment in which it operates (Díaz-Kommonen, Haggren 2006).

As an artifact, the Digital Facsimile denotes a digital representation of the original object of high quality, in terms of resolution, color, volume and shape accuracy (Díaz 1998 and Díaz-Kommonen, Salgado 2003). It also provides an experience that would not be possible with the original without detriment to its integrity: the facsimile allows for extreme close-up examination and operates as an open system that can accommodate multiple discursive perspectives, or points of view.

Since its inception, the concept has focused on open, people-oriented, development that is platform independent. This has allowed the artifact to survive the tempests and storms prevalent in the Information Technology (IT) development cycles. Also, because the data is independent from the interface, it has been possible to develop diverse types of interfaces targeted to different audiences. Finally, the intensive data acquisition strategy presupposed for such a product also ensures that there will be enough for future generation products.

3. INTERFACE DESIGN

3.1 INTERFACE DESIGN AND EXHIBITION OF THE MAP OF MEXICO 1550

Modified versions of the interface have been created for each of these events. With each version of the interface, we have sought to create a good fit with the environmental conditions of each specific site.

The interactive application of Digital Facsimile participated, in lieu of the original, in the massive Aztecs exhibition held at the Royal Academy of Arts in London in 2002-2003. The facsimile traveled with the exhibition to its new venues first at the Martin-Gropius Bau in Berlin and then at the Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn, Germany.

During September 2006 the Map was exhibited in the Media Lab Helsinki Campus exhibition at the Ars Electronica Festival in Linz, Austria. A new web-based interface designed around the capabilities of the ImaNote tool was used at this time. The installation also featured the use of a new interaction device. A 130.2 cm × 97.2 cm Smartboard allowed a single user to manipulate a large digital representation of the map. An additional projection system displayed the interaction of the user with the map to the audience in the exhibition hall.

In October 2006 the map is featured in Helsinki as part of *The Two Faces of Mexico*, an exhibition about Mexican culture at the Design Museum in Helsinki. This exhibition makes use of a very large projection of the Map to display the activity of a single user with the web-based application.

3.1.2 A STAND-ALONE INSTALLATION

The stand-alone installation was the first interactive tool created specifically for the Aztecs exhibition at the Royal Art Academy. It was designed as a single user application and employed a touch screen for both display and interaction.

This version displayed a 16,516 x 11,195 watermarked pixel map in which 64 x 64 tiles drawn in OpenGL, were used to manage the some 800 megabytes of data involved. Smaller versions of the map were included to enable smooth zooming between overview and detail views.

At this time, the foundation of an interactive structure for all subsequent versions was laid down. Such deep structure was built around the notion of navigation of information space via access to multiple levels of magni-



Fig. 4 | Digital Facsimile of the Map of Mexico at the Aztecs exhibition in the Martin-Gropius Bau Museum in Berlin

fication. From the beginning we have employed a combination of touch screen and overview-zoomable interface (Hornboeck, Bederson, Plaisant 2002). The metaphor that informed the process was one of data being literally fed through the hand to the eye of the user.

3.1.3 *DISPLAYMAP TOOL AND IMANOTE*

Diverse variations of the interface have been developed, depending on the environment in which the Map is to be displayed. The task of porting the stand alone application into a new version delivered through the WWW began in the year 2004. The DisplayMap Tool was the first tool developed using such a strategy. The work at this point was informed by developments of the on-line map collections of the American Memory project at the Library of Congress in Washington D.C. Key differences, however, have been in the choice to develop Open Source software that is freely available and does not require the use of special plugins. Also, the new software still makes use of the overview-zoomable interface components for navigation.

During the Spring of 2005, the Systems of Representation (SysRep) group at Media Lab began working on ImaNote with the Learning Environments (LE) group. ImaNote (Imanote) is a generalized tool that can be used not only to display the Map of Mexico but also to annotate any map or image. Functionality now includes being able to add “notes” that are saved on the client-side. These notes display, among other things, text messages, links to multimedia resources on the web, and tags (or keywords). There is a search facility to locate notes according to tags entered and it is possible to load multiple images.

ImaNote can be used by a single person or, as social software, can be used by groups, or communities who desire to share and publish their content (Nuikka, Díaz-Kommonen, Haggren 2004).

3.2 *ARTIFACT, INTERFACE, AND EXPERIENCE*

Artifact is not the single object but rather a field of gathering. It brings together the substance, meaning, and structuring of human activity with the environment, or world, in which human agency unfolds.

The map can be experienced in a multitude of ways. In our research, initially the focus was on the individual experience of a single user such as a researcher. As the Map began touring in exhibition venues, the focus

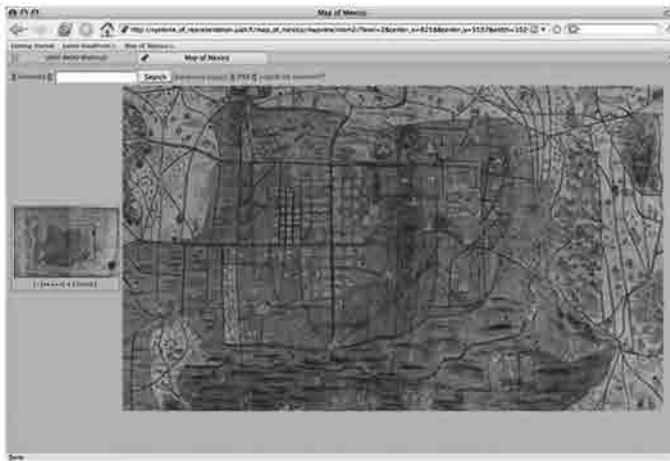


Fig. 5 | The Map of Mexico 1550 displayed using Image and Map Annotation Notebook software, ImaNote

expanded to on both the individual and social experience in public settings, such as museums and gallery spaces as well as on networked environments like the WWW.

The individual experience can be public or private. In a public space, for example, a single user can be interacting with a version of the Map that only s/he can view.

The social experience can happen in several ways including physical as well as virtual public spaces. In a public space, there can be a single user interacting with a version of the map and this interaction can be displayed in multiple devices, such as for example, a large video screen. When there is more than one person in front of the map, the other persons who are not touching the screen might simply enjoy the sight, or actively give suggestions of how to use the application. In both of these cases, the viewers can be actively participating enjoying and navigating the map, with the rhythm of the one that is actively interacting (Díaz-Kommonen, Salgado 2003).

The social experience can be instantiated in the virtual domain, through the WWW. Using the ImaNote software that we have described, groups of people or communities who share an interest in the Map can create annotations and partake of their experience with the map.

4. OPEN CONTENT DEVELOPMENT

Like in a traditional facsimile, the design concept includes a Commentary (or Content) section that enables the user to deepen her knowledge about the artifact. In the Map of Mexico 1550 facsimile, the objective of this section is to also provide a needed “voice” to the visual artifact.

At the moment there is an anthology of legends containing a sample of seven legends that have been researched and re-interpreted using digital media. This work was done in collaboration with the program on Interactive Design at the Universidad Iberoamericana de Ciudad de México. This anthology of legends has been licensed using the Creative Commons license (Díaz-Kommonen 2005).

4.1 *THE CHRONICLES AND LEGENDS*

Though it is expected that the content associated with the map will increase to include a growing corpus of historical material, at the moment, the initial narratives included focus in particular on the Chronicles and Legends pertaining to the historical center of the city.

Like myths, these Chronicles and Legends are stories that are partly based on historical truth and oral narratives. Through the passage of time, and with the interaction with other traditions, these narratives have become part of the collective consciousness of Mexican culture.

Some of them illustrate the existence and customs of the indigenous population of the city. Others narrate idiosyncratic events in the lives of the well-to-do Spanish elite. Of particular interest is the dramatic quality and how they are tied to the local urban spaces of the city. Through these aspects, they offer a possibility for alternative views of history to emerge. This networked, quasi-architectural narrative gathers a part of the soul of the city and it is worthy of study, exhibition, and preservation.

CONCLUSION

This essay provides an overview of the Digital Facsimile of the Map of Mexico 1550 project. The different stages, as well as some of the trans-disciplinary aspects of the process of designing and creating an artifact of digital cultural heritage are described. The objective has been to develop a design methodology for creating digital artifacts that enable documentation and reinterpretation of both tangible and intangible (or living) he-

ritage.

* Nata in Porto Rico da genitori venezuelani, Lily Diaz-Kommonen insegna all'University of Art and Design di Helsinki e dirige il gruppo di ricerca Sistemi di rappresentazione presso il Media Lab della medesima Università. Nel 2002 ha pubblicato *Art, Fact and Artifact Production*, Ilmari Design Publications, Helsinki e ha ricevuto il premio Nabi Digital Storytelling, dall'Art Center Nabi di Seoul (Corea) e Unesco.

Lily Diaz-Kommonen
Professor, Systems of Representation
Media Lab
University of Art and Design Helsinki
135C Hämeentie SF 00560
Helsinki, Finland
diaz@uiah.fi

SOURCES

Díaz 1998

Lily Díaz, *Digital Archaeology: Connecting Historical Narratives and Digital Environments*, "Leonardo, Journal of the International Society for Art and Technology", vol. 31, no. 4, The MIT Press, Cambridge (MA) 1998, pp. 283-287.

Díaz-Kommonen 2005

Lily Díaz-Kommonen, *Digital Narrative and Collaborative Design in the Chronicles and Legends of the Historic Center of Mexico City*. *Design Perspectives, Envisioning Design for the 21st Century*, Proceedings of the First International Conference held at the Universidad Iberoamericana de Ciudad de México, October 26-28, 2005.

Díaz-Kommonen, Haggren 2006 (forthcoming)

Lily Díaz-Kommonen, Henrik Haggren, *Semantic Descriptions of Digital Surrogates*, paper presented in the Symposium on Digital Semantic Content across Cultures, Paris, Louvre 4-5 May 2006 (forthcoming).

Díaz-Kommonen, Salgado 2003

Lily Díaz-Kommonen, Mariana Salgado, *Interface Design and Usability Testing in the Digital Facsimile of the Map of Mexico 1550*, in *Discovering New Media*, ed. by A. Botero e H. Rantavuo, Working Papers F26, University of Art and Design Helsinki, Helsinki 2003, pp. 16-21.

Hornbøck, Bederson, Plaisant 2002

K. Hornbøck, B. Bederson, C. Plaisant, *Navigation Patterns and Usability of Zoomable User Interfaces with and without an Overview*, *ACM Transactions on Computer Human Interaction*, vol. 9, no. 4, December 2002.

Imanote

ImaNote, distributed through Savanna.

Larsson, Díaz-Kommonen 2002

Lars-Olof Larsson, Lily Díaz-Kommonen, Catalogue Entries, in *Aztecs*, Thames & Hudson Ltd., London 2002.

Nuikka, Díaz-Kommonen, Haggren 2004

Milka Nuikka, Lily Díaz-Kommonen, Henrik Haggren, Photogrammetric Reproduction of the Map of Mexico 1550, in Proceedings of the XXth Congress of the International Society of Photogrammetry and Remote Sensing, Istanbul, Turkey 12-23 July 2004.

Alcuni siti di riferimento segnalati dall'autrice per informazioni relative a una selezione di leggende messicane e all'interessante Digital Library Project sulle Relaciones Geográficas de America.

ENGLISH ABSTRACT

This essay provides an overview of the Digital Facsimile of the Map of Mexico 1550 project. The project to create the Digital Facsimile of the Map of Mexico 1550 has been realized as a collaborative endeavor between the University of Helsinki, Media Lab, the Helsinki University of Technology, Department of Photogrammetry, and the University of Uppsala Library, that is the keeper of the original item. The project, which started in 1997, continues to the present. The map that is the subject of discussion is thought to be the work of the noted Spanish cosmographer Alonso de Santa Cruz and it is one of only two known maps that give a fairly accurate picture of the city of Mexico and its surrounding regions in the mid 16th century. The map also gives information about the ethnography and the flora and fauna of the region.

Among the objectives of the project has been the accurate transference of the representation of the Map in spite of radiometric and volumetric properties that, through the passage of time, have bestowed on the artifact an almost three-dimensional topography.

The map can be experienced in a multitude of ways. In our research, initially the focus was on the individual experience of a single user such as a researcher. As the Map began touring in exhibition venues, the focus expanded to on both the individual and social experience in public settings, such as museums and gallery spaces as well as on networked environments like the www.

L'agone per la Webgloria

GoogleFight, un metamotore contrastivo per l'antropologia della Rete

Massimo Manca

Immaginate questa scena – è così scolpita nell'immaginario che davvero non vi sarà difficile. Di fronte a un pubblico trepidante per l'incerto esito, ma in fondo già consapevole della decisione ultima del Fato, scendono in campo gli eroi Achille ed Ettore. Ettore si difende piuttosto bene, in modo da pagare il suo tributo alle ragioni del *kleos*, ma alla fine è costretto a piegarsi al volere della Moira, stabilita per lui fin dalla fondazione del tempo, e a soccombere. Dove si svolge questa scena? Facile, direte voi: geograficamente, siamo a Troia; letterariamente, siamo nel ventiduesimo libro dell'*Iliade*. Sbagliato: siamo su *Google*.

Come gli umanisti che vagavano per l'Europa a caccia di manoscritti, anche i neofilologi della Rete hanno i loro problemi di *recensio*. Si calcola che il *World Wide Web* indicizzabile contenga oggi circa 10-15 miliardi di pagine, in progressione, almeno per ora, geometrica. Ciò, come noto, pone il grande problema del reperimento delle informazioni e fa sì che chi detiene l'accesso alla loro selezione sia oggi più importante dello stesso autore: l'archivista conta più del libro (Borges direbbe che è sempre stato così); se oggi il Senato romano dovesse decretare la *damnatio memoriae* di un imperatore, invece di scalpellarne via il nome dagli archi di trionfo chiederebbe agli *staff* dei *search-engine* la rimozione dall'archivio, perché ciò che non esiste sui motori di ricerca non esiste *tout-court*. Questi strumenti più o meno automatizzati, concepiti per orientarsi nel *mare magnum* dell'informazione, nel corso degli anni sono stati tutti più o meno tutti soppiantati da *Googlez*. Non è questa la sede per parlarne diffusamente³, ma in effetti, il fatto che *Google* sia *cool* e ormai sempre più pervasivo ha fatto sì che la maggior parte dei motori di nuova concezione vi si ispiri direttamente (un esempio adatto agli umanisti: *Cruscle*, il motore di ricerca dell'Accademia della Crusca) o vi si appoggi come motore primario sfruttandone alcune caratteristiche o rifinendone la visualizzazione, fino ad arrivare a veri e propri *gadget* come *Berlusgoogle*, motore specializzato nelle ricerche su Silvio Berlusconi. Uno di questi motori 'scherzosi', *GoogleFight*, offre spazio per qualche riflessione di interesse per un filologo.



GoogleFight è un doppio metamatore di ricerca. Se si desidera controllare le occorrenze di due stringhe di testo, con i motori consueti occorre lanciare due ricerche successive. *GoogleFight* permette invece di lanciare due ricerche simultanee su *Google*, presentando la collazione in forma grafica. Il processo di ricerca è molto coreografico, accompagnato com'è da un'animazione in cui due omini combattono fra loro⁴.

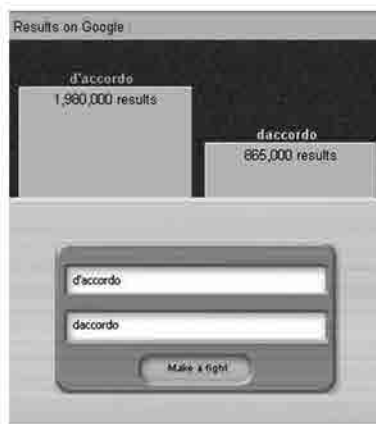
Al termine della ricerca, viene visualizzata la stringa “vincitrice”, che presenta cioè il maggior numero di occorrenze. Per esempio, se si cerca “Luminar” contro “Internet e umanesimo” al termine si ottengono circa 400.000 risultati per la prima stringa contro circa 17.000 della seconda. Diamo qui una schermata d'insieme della pagina principale:

La presentazione dei risultati in forma non solo numerica, ma di istogramma, permette un'agevole comparazione degli ordini di grandezza. Benché *GoogleFight* sia nato come *variatio* ludica sul tema di *Google*, questo suo aspetto non secondario non deve impedire di scorgervi una certa utilità nel tentativo sempre approssimato di ricercare un *kosmos* nel *chaos* del Web. L'idea giocosa originale alla base del progetto è il confronto di



stringhe semanticamente differenti: Dio contro Satana, Robbie Williams contro Britney Spears, Pepsi contro Coca Cola, Cicerone contro Catilina, Bizantini contro Turchi, etc. I *GoogleFighter* sono sempre alla ricerca di match originali, che creino un “effetto di senso” fino a ottenere l’onore di essere inseriti nel *tab* “classics”, ed è inoltre possibile seguire *in fieri* le richieste che vengono proposte al metamotores, che tiene in memoria le ultime venti *query* e diversi confronti preselezionati.

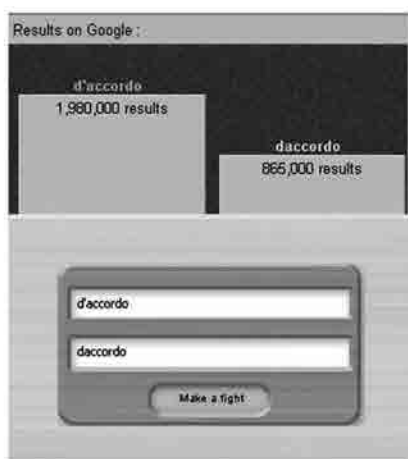
Fin qui, come nello spirito di *GoogleFight*, abbiamo giocato. Al filologo, tuttavia, potrebbe interessare, accantonata la “battaglia semantica”, l’esame delle varianti grafiche. Il *Web*, essendo una forma scritta estremamente eterogenea, che contiene le lingue e i registri linguistici più disparati, è un serbatoio preziosissimo per chi voglia rendersi conto dello *status* linguistico attuale o voglia seguirne gli sviluppi. Nel momento in cui scrivo, è il nove dicembre 2006. Ho appena lanciato su *GoogleFight* la ricerca contrastiva di “d’accordo”, con l’apostrofo, contro “daccordo”, tutto attaccato. La seconda forma è errata, ma una certa esperienza di insegnante liceale (e le cose non cambiano troppo all’università) mi dice che sta soppiantando la prima. Ecco il responso di *GoogleFight*: vince “d’accordo” con un po’ più del doppio delle occorrenze; guardando però il bicchiere mezzo vuoto, possiamo dire che, in Rete, ogni due-tre volte, “d’accordo” segue la *scriptio continua*; se consideriamo che nel *Web* non esistono solo siti di carattere amatoriale, ma anche di carattere accademico o comunque professionale, come quello che ospita questo lavoro, in cui esistono *referee* ed *editor* e dunque l’ortografia è ben controllata, possiamo immaginare che, al di fuori di queste aree protette, l’italiano dell’uso abbia ormai preso l’abbrivio verso la crasi. Invito chi mi legge – nel frattempo sarà passato del tempo – a provare a rifare l’esperimento (o a provare d’altronde contro



daltronde, “mah” contro “mha”, “beh” contro “bhe”, “aut aut” contro “out out”. Di qui a dieci anni è facile ipotizzare che, almeno per il caso che ho esaminato, la colonna di destra avrà superato quella di sinistra (a dire il vero “out out” stravinca già, non per semplice insipienza degli scriventi, che pure esiste ed è ben attestata nei quotidiani, ma perché è il nome di un gruppo *techno*).

Non necessariamente la variabilità coinvolge evidenti (per ora) errori di ortografia. Si può per esempio cercare “pronuncia” vs. “pronunzia”. Il grafico conferma chiaramente la sensazione istintiva che la seconda opzione sia ormai *lectio difficilior* riservata a una scrittura ‘intenzionale’, affettata o comunque percepita come arcaizzante. Ancora più fine, e un buon *divertissement* da docente universitario, è cercare la “*variatio* accademica”, cioè allografie che individuano spesso diverse “scuole”; Teodorico vs. Teoderico, Ulfila vs. Vulfila (e Wulfila; purtroppo *GoogleFight* non permette confronti a tre), Aristotele vs. Aristotile, etc. È un peccato che la lingua italiana non segni gli accenti, perché sarebbe davvero interessante iscrivere al *GoogleFight Club* Èdipo vs. Edipo, Giàsone vs. Giasòne, Capanèo vs. Capàneo vs. Capanèo...

La filologia, come è noto, presenta sempre dei pericoli, il computer anche, e prima di fare convolare a nozze l'uno e l'altra è opportuno stipulare patti prematrimoniali ben precisi. Il problema di strumenti come *GoogleFight* è che è necessaria una accurata pianificazione delle ricerche per evitare l'anfibolia sempre in agguato e ogni sorta di interferenza nei risultati. Per esempio, una ricerca classica su Internet, scherzosa, ma anche antropologicamente piuttosto interessante, è “sex” vs “religion”, che in questo



momento mi dà il seguente esito: circa 400.000 attestazioni per “sex” e la metà per “religion”. Provo a lanciare la stessa ricerca, ma in italiano, “sesso” vs. “religione”, ottenendo dati differenti (“sesso” circa 2.000.000 e “religione” ben undici milioni; lascio eventuali deduzioni maliziose al lettore). Provo poi a lanciare la stessa ricerca in francese, “sexe” vs. “religion”, ottenendo il risultato un po’ controintuitivo che la laica e sensuale Francia pare essere sul Web piuttosto ascetica e pia. In realtà, *GoogleFight* non è sensibile all’accento, e dunque ingloba in “religion” i risultati di tutte le lingue in cui “religione” si scrive con questa sequenza grafica, compreso l’inglese, che in Internet pesa moltissimo; ma anche la prima ricerca, quella in inglese, è in realtà falsata dal medesimo problema, per cui, in realtà, “sex” sopravanza “religion” ben di più di quanto non appaia. *GoogleFight*, che non è in grado di disambiguare, non è lo strumento adatto per questa ricerca, e può essere usato solo quando i significanti non siano soggetti a confusione. Se ciò non è possibile, occorre tornare all’uso di *Google*, che permette di filtrare i risultati limitandoli a determinate lingue. E così, in francese, *sexe* compare all’incirca 5.000.000 di volte, *religion* circa 1.500.000, *et voilà, l’honneur de la Patrie est sauvé*.

Si noti ancora che una semplice comparazione lessicale interlinguistica può portare assai facilmente a conclusioni errate, poiché termini analoghi in lingue diverse, anche se sono effettivamente corrispondenti e non ‘falsi amici’ come “morbido” vs. *morbid* (“malsano” < *morbus*), difficilmente coprono la medesima estensione semantica. Per stare agli esempi precedenti, “sesso” in italiano ha una connotazione più neutra, laddove l’inglese *sex* tende a restringersi alla sfera strettamente erotica e lasciare il passo a *gender* in campo sociologico; “religione” corrisponde certo a *religion*, che però è affiancato a ‘quasi sinonimi connotativi’ come *cult* o *church* in modo piuttosto differente rispetto alla relazione che in italiano passa fra “religione”, “culto”, e “chiesa”, e il latino *religio* sarebbe ancora un’altra cosa. Occorre dire che tutte queste cautele ‘a priori’, e molte altre si possono apprendere facilmente ‘a posteriori’ facendo un po’ di esperimenti con il metamatore. Qualche “battaglia contrastiva” è sufficiente a dare un’idea dei problemi che si presentano a chi voglia seriamente affrontare



ricerche di affinità o opposizione semantica o lessicale, e per serendipità, come spesso accade cercando in Rete, ci si imbatte spesso in scoperte interessanti, secondo modalità che prima di Internet sarebbero state inconcepibili.

NOTE

1. La medaglia ha il suo rovescio e, come dice *Spiderman*, che di reti se ne intende, da grandi poteri derivano grandi responsabilità, tanto che *Google* è stato in effetti denunciato per aver permesso la pubblicazione di filmati che documentavano atti di bullismo (e che proprio in conseguenza della pubblicazione su *Google* sono divenuti di dominio pubblico e poi perseguiti); è un po' come dare al termometro la colpa della febbre o, come si usava talora in età prescientifica, curare l'arma al posto del ferito.

2. Difficilmente un navigatore dell'ultima ora avrà sentito nominare *Altavista* (dal 2013 è stato sostituito dal motore di ricerca *Yahoo*), *Lycos*, *HotBot*. I navigatori di più vecchia data si sorprenderanno invece forse di sapere che ancora esistono (*Lycos* si è tristemente ridotto a motore di ricerca per anime gemelle; *Altavista* ha clonato l'interfaccia minimalista di *Google* con poche speranze di poter rosicchiare un po' di share dal rivale, ma mantenendo una certa popolarità fra il pubblico degli *indocti* grazie al suo traduttore automatico *Babelfish*, reso celebre dagli esercizi oulipiani dedicatigli da Eco (*Babelfish* nel 2012 venne assorbito da *Yahoo*). Ha inoltre ispirato onomasticamente gli autori di *Astalavista* (di cui non diamo il *link* diretto perché è opportuno connettersi opportunamente catafratti dal punto di vista della sicurezza informatica), motore di ricerca più o meno legale al servizio di hacker, cracker e phreaker. *Hotbot*, che pareva il più promettente, è stato inglobato da *Lycos*, con cui condivide la *balba senectus*.

3. Sui motori di ricerca, e *Google* in particolare, si veda Elisa Bastianello, *Google it! La ricerca on-line*, "engramma" 46, marzo 2006.

4. Sullo stesso principio opera <http://www.googlebattle.com/>, ma con grafica molto inferiore.

“... fin dalla mia giovinezza mi son grandemente dilettrato delle cose di architettura”

Recensione a: Andrea Palladio, *L'antichità di Roma. 1567*, presentazione di Francesco Paolo Fiore, Il Polifilo, Milano 2006

Daniele Pisani

L'antichità di Roma costituisce con ogni probabilità la prima opera letteraria di Andrea Palladio edita a stampa. Pubblicata sia a Roma che a Venezia nel 1554, essa riscuoterà nei due secoli successivi un enorme successo editoriale, con almeno una novantina di ristampe (spesso all'interno di compilazioni), prima di venire eclissata dalla fama dall'*opus magnum* dell'architetto vicentino; di recente, con la ripubblicazione all'interno del volume con i palladiani *Scritti sull'architettura* curata da Lionello Puppi e ora con l'edizione a cura di Francesco Paolo Fiore, *L'antichità di Roma* viene riproposta all'attenzione degli studiosi.

La genesi del libro non è mai stata chiarita. Non è noto quando e dove Palladio si sia dedicato alla sua redazione, non è noto se Palladio si sia dedicato all'impresa per volontà propria, su altrui suggerimento o su richiesta dell'editore; non è noto neppure l'editore per cui, nel 1554, l'opera venne per la prima volta pubblicata (Vincenzo Lucrino a Roma o Mattio Pagan a Venezia?).

Quanta Roma fuit, ipsa ruina docet: tale è, come ben illustra il proemio *Alli lettori*, il *topos* che fa da premessa a *L'antichità di Roma*. Gli antichi romani – sostiene Palladio – hanno “molti più nobili e grandi edifici fabbricati in Roma [...] che non si veggono oggi chiaramente in piedi”; eppure è ancora possibile dare conto della grandezza dell'antica Roma; il compito che Palladio si accolla è di farlo “con quanta più brevità ho potuto”. In effetti, nell'edizione del 1554 *L'antichità di Roma* conta non più di 32 pagine in ottavo.

La struttura adottata da Palladio per organizzare il materiale in un discorso è però composita e, con il procedere delle pagine, si fa più confusa. Dopo un primo paragrafo che ha come oggetto la storia di Roma

(*Dell'edificazione di Roma*) vi è una serie di paragrafi dedicata non solo a tipi di edifici (mura, porte, vie, ponti, acquedotti, terme, circhi, teatri, anfiteatri, fori, archi trionfali, "colonne memorande"...), ma anche a tipi di luoghi (ad esempio colli, "clivi", prati) o a luoghi ed edifici specifici (Velabro, Campo Marzio, Isola Tiberina, Campidoglio...); a questo si aggiungono, nella parte conclusiva, paragrafi su caratteristiche (*Del numero del popolo romano; Della ricchezza del popolo romano*), eventi (*Di alcune feste e giuochi che si solevano celebrare in Roma*), cariche (*De' sacerdoti, delle vergini vestali, vestimenti, vasi e altri instrumenti fatti per uso delli sacrifici e suoi institutori*), istituzioni (*De' trionfi e a chi si concedevano e chi fu il primo trionfatore e di quante maniere erano*) e costumi (*Della buona creanza che davano ai figliuoli; Della separazione de' matrimoni*) dell'antica Roma; quindi, alcuni incongrui accenni alla Roma coeva (*Del palazzo papale e di Belvedere*), una *Recapitulazione dell'antichità* che sola si spiega come l'innesto – e chissà, poi, perché non depennato, o integrato nel discorso – di fonti non rielaborate, e infine la chiusa dell'opera intera con un paragrafo di argomento tutt'altro che centrale (*Quante volte è stata presa Roma*) nell'economia del discorso che, tuttavia, consente a Palladio di volgere uno sguardo sul nuovo ruolo assunto dalla città come capitale della Cristianità ("E benché sia stata tante volte presa e guasta, nondimeno è ancora in piedi, essendogli in essa la sedia del santissimo vicario del Signor nostro Giesù Cristo").

L'antichità di Roma è, pertanto, un testo dalla debole articolazione argomentativa; a tratti, si pone anzi come un centone, come la raccolta disordinata di un materiale a cui Palladio non sembra in grado di dare forma. Rispetto alla *Descrizione delle chiese di Roma*, che egli pubblica sempre presso Lucrino e sempre nel 1554, *L'antichità di Roma* si distingue nella struttura perché aspira a porsi come qualcosa di diverso e di più complesso che una guida per i visitatori dell'Urbe. Eppure, le sue manchevolezze sono palesi; resta ancora aperta la questione fondamentale: se esse siano da ricondursi alla stesura giovanile, frettolosa e/o occasionale dell'opera. Rispetto agli studi condotti da Palladio sulle antichità romane, testimoniati ad esempio dai suoi disegni, sussiste comunque uno iato innegabile; dell'enfatica dichiarazione programmatica, contenuta nel proemio, di aver inteso superare le precedenti trattazioni sull'argomento grazie a uno studio sui manufatti condotto in prima persona ("Anco ho voluto vedere e con le mie proprie mani misurare il tutto"), *L'antichità di Roma* presenta in altri termini assai scarse tracce. La distanza rispetto ai *Mirabilia urbis Romae* forse non è così marcata come parrebbe a prima vista; e la dichiarazione – contenuta nel proemio delle edizioni del 1554 e scomparsa nella

versione del 1567 – secondo cui *L'antichità di Roma* avrebbe tratto spunto dal desiderio di replicare a “un certo libretto intitolato *Le cose maravigliose di Roma*, tutto pieno di strane bugie”, nel “desiderio d'intendere veramente l'antiquità”, sembra porsi come una mera petizione di principio.

Per queste stesse ragioni, *L'antichità di Roma* sembra un'opera scritta lungi da Roma. I riferimenti puntuali ai manufatti, che testimoniano come Palladio li abbia visti e studiati, non mancano; ma il loro carattere estemporaneo suggerisce che Palladio li abbia integrati in un discorso organizzato – e organizzato, a prima vista, più per interesse personale che in vista di una pubblicazione – sulla base di fonti a stampa, che è l'autore stesso a elencare nel proemio: autori tanto antichi – Dionigi di Alicarnasso, Livio, Plinio, Plutarco, Appiano Alessandrino, Valerio Massimo, Eutropio – quanto moderni – Biondo Flavio, Fulvio, Fauno e Marliano. A ulteriore conferma di una stesura lungi da Roma, e forse – come già proponeva Lionello Puppi – assai precedente rispetto alla data di pubblicazione, vi è poi il fatto che Palladio sembra ignorare alcuni dei principali, e ben più evoluti, studi compiuti nei primi anni cinquanta nell'ambiente culturale romano – nel 1551 viene pubblicata la prima pianta in proiezione ortogonale di Roma, quella di Leonardo Bufalini; tra il 1552 e il 1553 vedono la luce gli studi condotti da Antonio Labacco e Pirro Ligorio sulle antichità di Roma. Se a questo si aggiunge che Palladio – come rammenta Fiore – nel 1554 è un architetto già affermato, che con Giangiorgio Trissino ha già compiuto quattro viaggi di studio a Roma, che proprio nel 1554 è per la quinta volta a Roma insieme a Daniele Barbaro, con il quale collabora ormai da anni all'edizione commentata e illustrata del trattato vitruviano, che nel 1555 risulta (stando alla *Seconda Libreria* di Anton Francesco Doni) aver già “scritto et disegnate molte et bellissime cose pertinenti a tutte le sorte di ediftii”, e che nel 1556 Barbaro annuncia come imminente la pubblicazione di “un libro sulle case private composto e disegnato da Palladio”, i limiti de *L'antichità di Roma* non possono non condurre a suggerire una redazione giovanile e a distanza da Roma; a quest'ultima, infine, conducono anche alcune clamorose sviste, come quella relativa alla forma del Colosseo, che, così si afferma, sarebbe “di fuori [...] di forma rotonda, e di dentro di forma ovata”.

Del resto, Paolo Gualdo – primo biografo di Palladio – pone sì in relazione la pubblicazione de *L'antichità di Roma* con il quinto viaggio compiuto dall'architetto a Roma, ma tra il viaggio e la pubblicazione del libro stabilisce un rapporto di pura concomitanza temporale (“Andò [Palladio a Roma] per la quinta volta con alcuni gentiluomini veneziani amici suoi,

dove pure si diede a rivedere, misurare e considerare la bellezza e la grandezza di quei meravigliosi edifici e stampò anco a quel tempo un libretto di esse Antichità”). L’unica valida alternativa all’ipotesi di una redazione giovanile de *L’antichità di Roma* sembra quella – si veda ad esempio il recente contributo di Lionello Puppi, *Palladio. Introduzione alle architetture e al pensiero teorico* – secondo cui Palladio avrebbe assemblato nei pochi mesi della residenza romana appunti stesi precedentemente. In entrambi i casi, ovunque Palladio si sia dedicato alla scrittura, *L’antichità di Roma* costituisce in primo luogo uno spiraglio sulla formazione di Palladio, ossia di quella faticosa *Bildung* su cui negli anni avanzati egli tanto insisterà, come nella dedica dei *Quattro libri*: “Fin dalla mia giovinezza mi son grandemente diletto delle cose di architettura, onde non solamente ho rivolto con faticoso studio di molt’anni i libri di coloro che con abbondante felicità d’ingegno hanno arricchito d’eccellentissimi precetti questa scienza nobilissima, ma mi son trasferito ancora spesse volte in Roma et in altri luoghi d’Italia e fuori, dove con gli occhi propri ho veduto e con le proprie mani misurato i fragmenti di molti edifici antichi, i quali, sendo restati in piedi fino a’ nostri tempi con meraviglioso spettacolo di barbara crudeltà, rendono anco nelle grandissime ruine loro chiaro et illustre testimonio della virtù e della grandezza romana”.

Le conoscenze che Palladio mostra di possedere a proposito della storia degli antichi all’epoca della stesura de *L’antichità di Roma* paiono generiche. A un certo punto, ad esempio, egli sembra lasciar trapelare una preferenza per l’ordinamento politico repubblicano (Giulio Cesare, sostiene infatti, “occupò l’impero e la libertà a un tratto”); si tratta però di una considerazione isolata, che altrove non trova conferma alcuna, sebbene l’argomento non sia estraneo agli interessi di Palladio, che più tardi, come noto, avrebbe redatto un discorso sull’esercito romano proprio come introduzione alla versione in volgare di Francesco Baldelli dei *Commentari* di Cesare. L’interesse per il trionfo, che ricorre di continuo, sembra a sua volta essere debitore della *Roma triumphans* di Biondo Flavio, piuttosto che di considerazioni personali.

Persino lo sguardo che Palladio rivolge all’architettura non conduce a una considerazione dell’antico sostanzialmente diversa – o più ricca – rispetto a quella dell’antiquaria quattrocentesca. L’occhio di Palladio sembra quello non di un architetto, ma di uno studioso. Forse non a caso, tra le fonti egli non annovera né Vitruvio né Alberti; a segnare implicitamente la distanza rispetto a *L’antichità di Roma*, nel *Proemio ai lettori* dei *Quattro libri* Palladio nominerà invece proprio Vitruvio e Alberti come le proprie

principali fonti. Il testo è infarcito di *topoletterari* (le porte, afferma ad esempio Palladio, “erano tutte fatte di sassi quadrati all’antica”, traduzione letterale della formula *ex lapide quadrato*); ma soprattutto le competenze specifiche, ‘professionali’ dell’architetto non intervengono a offrire un contributo alla visione dei manufatti antichi. A distanziare Palladio dagli antiquari quattrocenteschi è, invece, il rivolgimento nel frattempo avvenuto, che si palesa nel distacco con cui all’architetto vicentino risulta ormai possibile osservare e considerare le rovine degli antichi. Attenuata sembra ormai essere l’angoscia per l’inarrestabile scomparsa delle testimonianze antiche; sopita l’ansia di compulsarle, raccoglierle e salvarle; perduto il carattere esemplare, di modello assoluto, incarnato negli sparuti ruderi distribuiti nei sette colli.



“Una presenza incombente nella cultura occidentale”

Recensione a: Claudio Franzoni, *Tirannia dello sguardo. Corpo, gesto, espressione nell'arte greca*, Einaudi, Torino 2006

Claudia Daniotti

Che l'arte greca sia stata considerata per secoli un deposito pressoché inesauribile da cui trarre per frammenti forme, moduli, misure, gesti, posture, espressioni è con tutta evidenza il presupposto fondante senza il quale non si dà alcun ragionamento intorno alla tradizione artistica e culturale dell'Occidente. Non c'è snodo o tappa della cultura artistica europea che, dall'età romana fino almeno al XIX secolo, abbia potuto sottrarsi al confronto – diretto o mediato, di accoglimento o rifiuto – con l'antichità classica. Il tentativo di comprendere le ragioni di questo “secolare potere dell'arte greca su quella occidentale” non può che partire dalla considerazione del fatto che nell'arte greca la storia della nostra cultura ha cercato, visto e trovato ogni cosa e il suo contrario; di più, ha interpretato in modi diametralmente opposti, se non antitetici, non solo la greicità nel suo complesso (se di una entità unitaria è mai possibile parlare), ma anche le singole opere d'arte fatte via via oggetto specifico di attenzione critica.



Se è ben vero che la polarità apollineo-dionisiaco è da tempo ermeneuticamente acquisita alla nostra, moderna interpretazione dell'arte classica, è altrettanto vero che la cifra caratteristica di quell'arte è stata di volta in volta riconosciuta nelle due opposte dimensioni di "tensione ideale e pura celebrazione della realtà". L'arte greca, particolarmente quella di età classica – nella sua presunta perfetta idealità, ormai da tempo smentita nella sua fissità sovratemporale e perfezione immutabile per essere riconosciuta come prodotto, e quindi testimonianza, di carattere storico – appare ai nostri occhi tanto vicina e accessibile (dal punto di vista estetico, emotivo, morale, formale) da convincerci che essa sia da noi anche perfettamente comprensibile e compresa. Ma allora, come spiegare le ambiguità e le difformità interpretative che segnano, sul lungo corso, il nostro rapporto con essa? Siamo sicuri di guardare alle opere antiche secondo le modalità corrette per intenderle? Come essere certi che la grammatica dei sentimenti che in quelle opere si concentrano e che permettono all'osservatore di leggerle sia rimasta, tra i greci antichi e noi oggi, inalterata? Ancora e soprattutto, in quali forme e in quale misura, secondo quali dinamiche e con quale intreccio, i modelli comportamentali, la pratica e la convenzione gestuale, le categorie emotive hanno inciso sull'elaborazione dell'arte greca? In conclusione, in quali termini definire oggi la "nostra posizione rispetto all'arte della Grecia classica"?

Da questo sostrato complesso e problematico prende le mosse *Tirannia dello sguardo*, ultimo risultato di un'attenzione puntuale e prolungata che Claudio Franzoni dedica da anni a questi temi (si veda, a titolo d'esempio, il recente saggio *Danzare i gesti* pubblicato in *Engramma*). Serrata e insieme capace di concedersi utilmente allo sconfinamento verso terreni limotrofi, l'indagine intorno allo spazio emotivo del mondo classico, e alla sua rilevanza ai fini della costruzione delle opere figurative, procede secondo un "tracciato per forza non rettilineo o a senso unico". Non prima però di aver dichiarato un altro importante assunto metodologico: lo sguardo vergine e immediato non ci è dato, la storia della tradizione in cui siamo inevitabilmente immersi e coinvolti non ci consente il confronto diretto con le opere antiche, saltando d'un balzo i secoli che ci separano dall'età di Fidia; l'unica strada percorribile è quella di "tenere aperti tutti gli strati perché, piaccia o meno, noi scorgiamo il più lontano di essi [...] solo attraverso gli altri che stanno in mezzo".

Se il corpo è immagine e precipitato formale che condensa, esprime ed esterna emozioni e sentimenti, il gesto non può che essere il grande protagonista di un percorso che si interroga in modo tutt'altro che scontato

sull'inesauribile galleria di posture e convenzioni gestuali che le testimonianze iconografiche, scultoree e vascolari, antiche mostrano e documentano. Di estremo interesse è la fitta serie di considerazioni svolte da Franzoni intorno alle problematiche suscitate, appunto, dalla ricorrenza di gesti assolutamente identici in contesti storici e culturali del tutto diversi fra loro e, d'altro canto, l'occorrenza di gesti lievemente oscillanti o minimamente variati rispetto a un 'gesto base' riconoscibile. Rimeditando quanto sostenuto da Aby Warburg – che esista un polarismo per cui significati anche opposti possano tradursi nello stesso gesto e che, di caso in caso, sia il contesto determinante per la comprensione del senso – Franzoni avanza l'ipotesi che l'ambiguità del linguaggio gestuale, e quindi la sua polarità, stia non nei gesti in sé ma nella loro traduzione verbale o iconografica: la complessità dei gesti, in altre parole, deve misurarsi con la parzialità semplificante del linguaggio. Nel momento in cui viene scritto o figurato, un gesto non è più quel determinato gesto preso dalla realtà, ma, appunto, la *rappresentazione* di quel gesto; e questo apre all'indagine di Franzoni un ulteriore terreno di riflessione che ruota intorno alla scelta del momento gestuale da fermare davanti agli occhi dell'osservatore. Ciò che noi vediamo rappresentato nelle pitture vascolari, nelle sculture e nei rilievi, argomenta Franzoni, non è quasi mai un momento preciso riportato dalla quotidianità nella finzione artistica, ma – come nel celeberrimo aneddoto di Zeusi e delle fanciulle di Crotona – una ricomposizione per selezione e assemblaggio degli elementi più significativi ed eloquenti di una determinata azione: "L'istante perfetto (il *kairòs*) di queste immagini, insomma, è in sostanza artificiale".

Le figure che animano queste composizioni sono anche, come noto, frutto di quel processo di personificazione che induce a dare un corpo a concetti astratti, ad aspetti paesaggistici e naturalistici, a stati d'animo. Questa necessità di dare forma visibile a ciò che ne è privo si spiega considerando la centralità che, nella Grecia antica, ha l'azione del vedere, dell'osservare, del percepire e dell'acquisire attraverso la vista. È allo sguardo, gesto per eccellenza, che Franzoni dedica una parte cospicua e importante del proprio scritto, vero secondo nucleo del saggio, riconsiderando e precisando secondo questa prospettiva un'ampia serie di materiali iconografici che, illuminati dal rapporto circolare "guardare/vedere/essere guardati" permettono all'autore di parlare di una vera e propria "tirannia dello sguardo" dominante nella cultura greca. Il primo tramite e veicolo di percezione, comprensione e costruzione della realtà, anche sociale, sono gli occhi, e solo attraverso una formulazione e dimensione visiva passano anche le emozioni. Il pensiero non può che andare al coro delle fanciulle

tebane dei *Sette* (v. 103): assediate da un nemico invisibile che, nascosto dalle mura, si rivela solo attraverso il clangore delle armi, lo scalpito degli zoccoli dei cavalli, il luccicare degli scudi, esse danno realtà all'immaginazione sfrenata proprio attraverso la vista: "Questo rumore... l'ho negli occhi!".

Appello degli storici italiani sulla proposta di legge contro il negazionismo

Redazione di Engramma

Il Ministro della Giustizia italiano, Clemente Mastella, su sollecitazione di Angela Merkel e Brigitte Zypries, rispettivamente Cancelliere e Ministro della Giustizia del governo tedesco che al momento presiede l'Unione Europea, ha annunciato la propria intenzione di presentare, nel Consiglio dei Ministri che si terrà in concomitanza del Giorno della Memoria (27 gennaio), un disegno di legge che trasformi in reato legalmente perseguibile la negazione della Shoah. In questione non è il reato di istigazione a delinquere, già previsto dai nostri codici: si tratta di un disegno che, così come è stato presentato, mira propriamente a criminalizzare anche le ipotesi di ricerca, le ricostruzioni e le interpretazioni di dati storici.

La negazione della Shoah è già reato in numerosi paesi (Francia, Germania, Austria, Belgio, Polonia, Romania, Lituania, Slovacchia). In Austria uno storico, David Irving, ha di recente scontato una condanna per il reato di 'negazionismo'. In Francia da qualche mese la comunità armena ha ottenuto che sia reato, legalmente perseguibile, anche negare l'olocausto degli armeni avvenuto nel corso del XX secolo. Nel caso in cui la proposta di legge annunciata da Mastella dovesse venire approvata dal Parlamento italiano, l'Italia non farebbe così che accodarsi ad altri paesi europei, partecipando a una pericolosa tendenza più generalmente diffusa.

Con rara tempestività e con una netta presa di posizione, 150 intellettuali italiani hanno firmato un appello contro la proposta di legge di Mastella; firmatari dell'appello sono storici autorevoli, di diversa intonazione ideologica, tra cui Marcello Flores (a cui si deve l'iniziativa), Franco Cardini, Roberto Chiarini, Ernesto Galli della Loggia, Paul Ginsborg, Carlo Ginzburg, Mario Isnenghi, Claudio Pavone, Enzo Traverso. Contro la persecuzione penale del negazionismo, gli storici si dicono "preoccupati che si cerchi di affrontare e risolvere un problema culturale e sociale certamente rilevante [...] attraverso la pratica giudiziaria e la minaccia di reclusione e condanna", sostituendo queste "a una necessaria battaglia culturale, a una pratica educativa, e alla tensione morale necessarie per fare diventa-

re coscienza comune e consapevolezza etica introiettata la verità storica della Shoah”.

L'appello dichiara (punti 1 e 2) che una lotta al negazionismo condotta per via legali sarebbe non solo inefficace, ma controproducente: sancendo una “verità di Stato in fatto di passato storico”, oltre a “minare la fiducia nel libero confronto di posizioni e nella libera ricerca storiografica e intellettuale”, essa offrirebbe, infatti, ai negazionisti “la possibilità di ergersi a difensori della libertà d’espressione”. L'appello stigmatizza inoltre (punto 3) l'enfaticizzazione dell'idea “della «unicità della Shoah», non in quanto evento singolare, ma in quanto evento incommensurabile e non confrontabile con ogni altro evento storico, ponendolo di fatto al di fuori della storia o al vertice di una presunta classifica dei mali assoluti del mondo contemporaneo”. Gli storici firmatari dell'appello paventano che l'insistenza sull'unicità e l'incomparabilità della Shoah induca a giudicare astoricamente quel fatto storico. Si tratta, in altri termini, di ribattere al negazionismo non con le persecuzioni e la censure preventive di stato ma in termini di impegno culturale e politico.

La redazione di Engramma approva e sottoscrive integralmente l'appello degli storici italiani.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
progetto grafico di Silvia Galasso
editing a cura di Laura Carullo
Venezia • aprile 2018

www.engramma.org

55

marzo 2007

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 55

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE
mariaclara alemanni, elisa bastianello, maria bergamo, emily verla bovino, giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli, giacomo cecchetto, silvia de laude, francesca romana dell'aglio, simona dolari, emma filipponi, anna fressola, anna ghiraldini, laura leuzzi, nicola noro, marco paronuzzi, marina pellanda, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson

COMITATO SCIENTIFICO
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. 55 | marzo 2007

©2018 Edizioni Engramma

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

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

Tel. 041 2571461

www.engramma.org

Bartezzaghi | Bergamo | Cengiarotti | Centanni | Dalla Pietà | Pedersoli
Pisani | Viero

Vero Falso Finto. Sul metodo della ricostruzione storica

SOMMARIO

- 1 | Considerazioni intorno ad alcune recenti edizioni di Michel de Certeau
GIUSEPPE CENGIAROTTI
- 13 | Carlo Ginzburg e Hayden White
DANIELE PISANI
- 29 | Combinazioni segrete e figure di parole.
STEFANO BARTEZZAGHI
- 45 | Quid amabo? Metafisica e oltre
MOSÈ VIERO
- 49 | Niente a che vedere con Dioniso?
MONICA CENTANNI, ALESSANDRA PEDERSOLI
- 53 | Ottavia: tragedia per melodramma
GIACOMO DALLA PIETÀ
- 55 | Nympha reloaded
ALESSANDRA PEDERSOLI
- 57 | Tracce di Alessandro il Grande a Venezia: nota di aggiornamento bibliografico
MARIA BERGAMO
- 59 | Haud incompta latinitas!
IACOBUS DALLA PIETÀ CURAVIT

Considerazioni intorno ad alcune recenti edizioni di Michel de Certeau

Michel de Certeau, *Storia e psicoanalisi tra scienza e finzione*, [*Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, 1987] tr. it. Bollati Boringhieri, Torino 2006

Michel de Certeau, *Le lieu de l'autre. Histoire religieuse et mystique*, Gallimard Seuil, Paris 2005

Giuseppe Cengiarotti

La psicoanalisi si struttura su un processo che costituisce il cuore della scoperta freudiana: il ritorno del rimosso. Questo 'meccanismo' mette in gioco una concezione del tempo e della memoria, essendo la coscienza al tempo stesso maschera ingannatrice e traccia effettiva di avvenimenti che determinano l'articolazione del presente. Se il passato (che ha avuto luogo e preso forma a partire da un momento decisivo nel corso di una crisi) viene rimosso, esso ritorna – ma in forma surrettizia – all'interno del presente da cui è stato escluso. Questo movimento di deviazione/ritorno trova rappresentazione in un esempio caro a Freud, che incarna l'inganno della storia stessa: dopo essere stato assassinato, il padre di Amleto ritorna, ma sotto la forma di fantasma, su un'altra scena, ed è soltanto allora che egli diviene la legge cui suo figlio obbedisce.

Così Michel de Certeau formulava il tema commissionatogli da Jacques Le Goff, Roger Chartier e Jacques Revel nel 1978 per un volume sulle trasformazioni in atto nella disciplina storica (*La Nouvelle Histoire*, Retz, Paris 1978). Di qui dunque le "due strategie del tempo" che governano la relazione tra psicoanalisi e scrittura della storia, i cui intrecci sono trattati nel volume *Storia e psicoanalisi tra scienza e finzione*, che raccoglie una serie di contributi di Michel de Certeau finora inediti in Italia, non solo *La storia: scienza e finzione*, ma anche l'importante *L'assente della storia* o i saggi su Foucault: *Il riso di Michel Foucault*, *Il sole nero del linguaggio*, *Microtecniche e discorso panottico: un qui pro quo*, *Storia e struttura*. Completano la raccolta *Psicoanalisi e storia* (da cui ho tratto la citazione inaugurale), *Il 'romanzo' psicoanalitico*, *Storia e letteratura*, *L'istituzione dell'immondo: Luder e Lacan: un'etica della parola*.

La raccolta dedicata al “luogo dell’altro” è suddivisa in tre sezioni: *Ecrire l’histoire, Figures du religieux, Mystique et alterité*, che rispecchiano alcuni degli interessi dell’autore. Infatti, se l’oggetto privilegiato del lavoro di storico si concentra nell’ambito religioso tra XVI e XVII secolo, de Certeau ha scosso l’ambiente degli studiosi con impegnative riflessioni sullo statuto della disciplina culminate ne *La scrittura della storia* del 1975 (tr. it. Jaca Book, Milano 2006, ma la prima edizione italiana è del 1977), di cui qui vengono ripresi alcuni temi nella prima sezione. Tra le “figure del religioso” troviamo analisi di Carlo Borromeo e dei Gesuiti, di Saint-Cyran e dei Giansenisti, ma anche dei caratteri della Riforma in Francia. Al riguardo, un ulteriore testo di riferimento è senz’altro *La fable mystique*, di cui è in preparazione una nuova versione italiana (*Fabula mistica: la spiritualità religiosa tra il XVII e il XVIII secolo*; la prima era stata edita da Il Mulino nel 1987).

Si tratta di una produzione densa, che spazia in diversi ambiti e che richiede una riflessione approfondita, da svolgere con ben altra ampiezza di quella consentita qui. È però necessario almeno ricordare il carattere poliedrico della produzione di questo anomalo studioso, “figura ancora poco nota (e trascurata) del panorama culturale parigino degli ultimi trent’anni”², che ora l’editoria italiana viene finalmente proponendo.

Scrivendo dunque Michel de Certeau in apertura di *La scrittura della storia*: “Intendo per storia questa pratica (una ‘disciplina’), il suo risultato (il discorso), o il loro rapporto sotto forma di una ‘produzione’. Certo, il termine di storia nell’uso corrente connota, di volta in volta, la scienza e il suo oggetto – la spiegazione che si dice, e la realtà di ciò che è avvenuto o avviene”. Perché “lo spessore e l’estensione del ‘reale’ non sono mai designati e provvisti di senso se non in un discorso... Può anche darsi che, se ci si attiene al discorso e alla sua fabbricazione, si afferri meglio la natura delle relazioni che essa mantiene con il suo altro, il reale. Il linguaggio non ha per statuto di implicare, ma di porre come altro da sé, la realtà di cui parla?”³. Come nota Silvano Facioni, “‘Faglia’, ‘cesura’, ‘limite’, ‘rottura’, ‘assenza’: come una piramide che si regge sulla punta, il lessico storiografico di Michel de Certeau è appeso (non fondato) all’idea che scrivere la storia significhi raccontare un vuoto, vale a dire raccontare la sua inafferrabilità”⁴.

Nel saggio di apertura di *Storia e psicoanalisi*, ossia *La storia: scienza e finzione*, si legge: “La storiografia occidentale è in perenne lotta contro la finzione”; e ancora: “Per mezzo della critica dei documenti, lo studioso

elimina l'errore della fabula". Ciò però dà luogo a qualcosa di paradossale, perché è come se "cercasse di eliminare il falso piuttosto che stabilire il vero, quasi che gli fosse concesso di produrre la verità soltanto determinando la menzogna". Si tratta di una sorta di dimostrazione in negativo che procede all'asserzione di una 'realtà' mediante la confutazione e l'eliminazione di tutto quanto, nella ricostruzione storica, sia riconoscibile come 'finzione', "il discorso tecnico capace di individuare gli errori che determinano la finzione si ritiene autorizzato a parlare in nome del reale". Da una parte si tratta di "rendere plausibile qualcosa come vero dimostrando un errore e, al tempo stesso, nel far credere qualcosa come reale smascherando il falso". Mi pare che l'espressione "al tempo stesso" stia alla base della riflessione sull'intreccio tra tempo logico e cronologico (Freud parlava in questo senso di "momento") che impregna la *Kulturwissenschaft*. Ma seguiamo le implicazioni della prospettiva di de Certeau, secondo il quale, sulla base di questa doppia determinazione:

[Si] suppone dunque che ciò che non è falso debba per forza essere reale. Analogamente, nei tempi passati, argomentando contro i 'falsi' dèi si faceva credere all'esistenza del dio vero. Il medesimo processo si ripete fino alla storiografia attuale. È semplice: dimostrando degli errori, il discorso fa passare per reale ciò che si oppone a essi. Per quanto logicamente illegittimo, il ragionamento 'fila' e 'fa filare le cose'. A partire da questo momento, la finzione viene confinata nel regno dell'irreale, mentre al discorso tecnicamente predisposto per determinare l'errore viene attribuito il privilegio supplementare di rappresentare il reale. I dibattiti fra 'letteratura' e storia permetterebbero di illustrare agevolmente tale suddivisione⁵.

La problematicità del rapporto tra "scienza e finzione" – che ha anche stimolato le recenti indagini di Carlo Ginzburg (vedi, in questo stesso numero di *Engramma*, il contributo di Daniele Pisani) – si configura come un effetto di questo approccio alla peculiare forma di scrittura che è propria dello storico e che impone una analisi del "discorso" della storia stessa. Scrive de Certeau:

Questa mobilitazione della storiografia sui limiti che specificano e relativizzano il suo discorso si riconosce anche sotto la forma, più epistemologica, dei lavori consacrati ai modi di differenziazione tra scienze. Anche in questo caso, Michel Foucault ha valore di segno... Egli mostra come la storia venga ritagliata (e si definisca) in funzione di una combinazione sincronica di discorsi che si contraddistinguono reciprocamente e che rimandano a regole comuni di differenziazione. Indipendentemente dalle

posizioni personali dell'autore, la sua opera descrive e accelera il movimento che porta la storia a diventare un lavoro sul limite⁶.

Lo storico, infatti, “vuole restaurare un dimenticato e ritrovare degli uomini attraverso le tracce che hanno lasciato. Comporta anche un genere letterario suo proprio: il racconto”⁷. In questa prospettiva, che pone con forza il nesso storia-struttura, de Certeau evidenzia il carattere visuale delle narrazioni di Foucault, riconoscendo in esse “il sole nero di ‘teorie’ che cominciano a stagliarsi all’orizzonte”, facendo in tal modo riemergere “ragioni dimenticate che baluginano in questi specchi” e che si vanno a comporre in una forma “il cui valore è di essere non una prova ma un’occasione di stupore”⁸.

Questa modalità ha influenzato più di recente anche l’operazione interpretativa di Georges Didi-Huberman – uno storico dell’arte che dialoga fittamente con gli storici puri – il quale, come dichiarato in *Devant le temps*, la fa dialogare con le più note tendenze della storiografia francese recente, dalle prime *Annales* alla nouvelle histoire, pervenendo per questa via alla figura, a lungo misconosciuta in Francia, di Aby Warburg⁹. E proprio l’ammirazione espressa nei confronti dell’opera di Michel de Certeau da Didi-Huberman induce a svolgere qualche riflessione più generale che investe anche i giudizi espressi da Carlo Ginzburg a proposito del “Linguistic Turn” e il rapporto tra storia e finzione: lo storico italiano rivolge infatti le sue critiche soprattutto nei confronti di Hayden White, ma il profilo di Michel de Certeau ricorre sottotraccia in diverse occasioni, specie in riferimento a *La scrittura della storia* (che è stato ripubblicato in Italia lo scorso anno). A proposito di questo modo di interlocuzione di sponda, viene in mente il giudizio di Salvatore Settis in merito a una recensione del 1946 a Jean Seznec, *La sopravvivenza degli antichi dei* in cui Benedetto Croce “tirando su Seznec, ha in mente in realtà tutti i ‘warburghiani’”¹⁰. Qui dunque Ginzburg prenderebbe di mira White per criticare de Certeau¹¹. Già in *Rapporti di forza* veniva stigmatizzato anche Foucault¹², figura di riferimento decisiva per de Certeau accanto a Lacan¹³.

Al riguardo credo occorra aggiungere che, se è vero che l’apporto di questo studioso alla disciplina storica ha anche a che vedere con la cultura materiale (per esempio ne *L’invenzione del quotidiano*, del 1974), il vero perno è costituito proprio dal rapporto con Foucault e Lacan ovvero con quelle “due strategie del tempo” compresenti nella “scrittura della storia” sulla base della “Ichspaltung”. Su questo ritengo verta l’impasse e su que-

sto è infatti centrata la necessità di una “temporalité à double face”, posta da Didi-Huberman in contrasto con altre letture.

Nel corso tenuto al Collège de France nel 1981-1982 Foucault dichiarava: “Quel che fa sì che le analisi di Lacan siano così interessanti e importanti dipende, precisamente, dal fatto che, dopo Freud, Lacan è stato il solo, mi pare, ad aver voluto ricentrare la questione della psicoanalisi proprio attorno al problema dei rapporti tra soggetto e verità... Facendo riemergere tale questione, credo che Lacan abbia effettivamente provocato la riapparizione, e proprio all’interno della psicoanalisi, della più antica tradizione, della più vecchia interrogazione, della più remota inquietudine di quell’*epimeleia heautou* che ha rappresentato la forma più generale della spiritualità”¹⁴. De Certeau si domanda come lo storico possa “servirsi della psicoanalisi” dal momento che in molti casi “l’uso dei concetti psicoanalitici rischia di diventare una nuova retorica. Essi vengono trasformati allora in figure di stile”. In tal caso “sono soltanto oggetti decorativi” che “non servono che a designare o a coprire pudicamente quello che lo storico non comprende”. Essi danno luogo a una “letteratura dell’ellissi, arte di presentare i residui, o percezione di un problema, sì; ma non certo analisi freudiana”¹⁵.

Per quanto riguarda in particolare il rapporto della storiografia con la psicoanalisi, ricordo che, presentando nel 1975 il volume di Alain Besançon *Storia e psicoanalisi*, Sergio Moravia osservava che in Italia “studi (teorici e/o pratici) sulla possibilità di impiegare tecniche psicoanalitiche nello studio degli eventi e dei documenti storici si può dire che manchino completamente”, a differenza di quanto avvenuto in altri ambiti, se “il lavoro, pur tutt’altro che omogeneo, svolto da studiosi come E. Kris ed E.H. Gombrich, M. Robert e C. Mauron, D. Fernandez e F. Orlando è giunto a risultati di sicuro rilievo”¹⁶. In Francia il quadro non si presenta in modo molto diverso, se “l’exception notoire que constitue l’oeuvre de Michel de Certeau ne saurait atténuer cette impression globale: l’école historique française a suivi, en toute – mauvaise – logique, les leçons de l’école psychologique française. Elle a donc adopté, sans discussion précise des concepts eux-mêmes, une position de rejet tacite, voire de ressentiment irrationnel, à l’égard de cette nouvelle ‘science humaine’ qu’était la psychanalyse”¹⁷. A giudizio di Didi-Huberman ciò che impoverisce anche talune delle tendenze più produttive della storiografia novecentesca – tra cui la “storia della mentalità”, la “lunga durata” o la stessa psicologia storica – è dunque la mancanza di una “théorie du psychique”, che sarebbe capace di superare gli approcci di matrice positivista e dare invece luogo, come ha scritto

anche Roger Chartier, ad una “histoire culturelle du social” in luogo di una “histoire sociale de la culture”: la locuzione francese è propriamente un calco di quella warburgiana come per l'appunto ha fatto Warburg con la *Kulturwissenschaft*. Vengono in mente alcune riflessioni svolte da Paola Zambelli ne *L'ambigua natura della magia*, laddove, riferendosi proprio al Le Goff di *Faire l'histoire*, dichiara che “è certamente utile aggiornarsi alle problematiche dell'histoire des mentalités e di una sua più recente variante, l'“historical anthropology”, ma il nuovo approccio disciplinare andrà strettamente collegato alla storia della filosofia e alla intellectual history più che a un ‘al di là della storia’, ovvero ‘all’etnologia e alla sociologia’, e non alla psicoanalisi”¹⁸.

Meno critico rispetto ad Arnaldo Momigliano, spesso evocato dall'ultimo Ginzburg, anche Giuseppe Ricuperati ha di recente affrontato la questione del rapporto tra realtà e finzione così come quello con la fonte letteraria negli studi storici, ribadendo che “la sfida del Linguistic Turn costringe lo storico a una serie di operazioni che meritano di essere richiamate, perché è anche un nuovo rapporto con la memoria a essere investito”, un invito a ricercare le “memorie parallele” in vista di “una nuova storia culturale, che ripensi la stessa memoria tenendo conto degli apporti della psicoanalisi, della cultura di genere, dell'antropologia e della letteratura”¹⁹. Mi pare utile seguire qualcuna delle indicazioni contenute in questo volume e allargare lo sguardo sul “bord de la falaise” svolgendo qualche riflessione in merito ad alcune delle prospettive offerte da Georges Didi-Huberman, di cui è stato recentemente tradotto in italiano l'importante studio su Aby Warburg *L'immagine insepolta*.

Tuttavia, già in *Devant le temps*, apparso nel 2000²⁰ (di imminente traduzione in Italia per i tipi della Bollati Boringhieri), lo studioso francese ricostruiva lo stato degli studi storici rifacendosi a tanti contributi – alcuni di essi ricordati dallo stesso Ricuperati nella miscellanea citata – e auspicando per la disciplina una rivoluzione copernicana analoga a quella realizzatasi nel campo psicoanalitico con il “ritorno a Freud” di Jacques Lacan. Proprio di qui doveva prendere corpo la prospettiva warburghiana, recuperando in tal modo una figura negletta dalla scuola francese. Al cuore dell'analisi sta infatti – in evidente collegamento con de Certeau – una riflessione sulle diverse modalità della temporalità in rapporto all'immagine. In una prospettiva dialettica, così come è stata formulata da alcuni pensatori non accademici, Walter Benjamin, Carl Einstein e appunto Aby Warburg, la questione viene intesa alla luce della “pensée de l'anachronisme”, la quale a sua volta implica quella del *montage*, dunque una stra-

tificazione di tempi diversi che coesistono in una forma: il “momento” (logico, non solo cronologico) di cui parlava Freud.

I tempi interattivi si configurano come sintomi, ossia elementi rivelatori di un “campo”, capaci di smontare le sue diverse dimensioni, in ritmi eterogenei. Da qui deriva l'esigenza di criticare, proprio attraverso l'anacronismo, una concezione unideterminata e lineare ancora prevalente nella concezione della storia. La “part maudite” di Didi-Huberman sarebbe proprio un nuovo modello di temporalità²¹. Egli intende l'*imago* (*Bild*) – sempre rispetto a una cosa (*Ding*) inafferrabile, “perduta da sempre”, direbbe Lacan. Ed è in questo filone della storiografia contemporanea che si innesta l'apporto, determinante, di Michel de Certeau, il primo che ha verificato sul campo proprio della disciplina storica (nello specifico la storia religiosa) la portata e l'efficacia ermeneutica di un tale metodo.

NOTE

1 In questo senso rimando alle introduzioni di Silvano Facioni (in de Certeau [1975] 2006) e di Luce Giard, *Un viaggio fuori dalle rotte* inserita in de Certeau [1987] 2006. L'urgenza di un rapporto fecondo con la psicoanalisi matura in de Certeau alla luce delle ricerche compiute sulla mistica cinque-seicentesca (vedi sezione terza di *Le lieu de l'autre, Mistica e alterità*). I cinque capitoli che la compongono muovono infatti dalla questione de *L'espace du désir ou le 'fondement' des Exercices spirituel* per dipanarsi in una serie di studi su *Montaigne: 'Des Cannibales', Politique et mystique. René d'Argenson (1596-1651), Les magistrats devant les sorciers du XVII siècle* (in cui viene discussa l'opera di Robert Mandrou) e *Mystique*.

2 Cfr. Tarizzo 2003, p. 132.

3 de Certeau [1975] 2006, p. 27. L'opera è articolata in quattro parti: *Produzioni del luogo, Produzione di un'archeologia religiosa, Sistemi di senso: lo scritto e l'orale, Scritture freudiane*, ognuna delle quali meriterebbe una discussione approfondita.

4 In de Certeau [1975] 2006. Infatti, “la frattura tra passato (l'oggetto della storia) e presente (il lavoro dello storico) diviene dunque il luogo in cui la storia non smette di trovare il presente nel suo oggetto e il passato nelle sue procedure”.

5 de Certeau [1987] 2006, p. 52.

6 de Certeau [1987] 2006, p. 52, dove discute Barthes, pp. 52-53: “Se infatti la storiografia può far ricorso alle procedure semiotiche per rinnovare le proprie pratiche, essa stessa si offre a loro come oggetto, in quanto costituisce un racconto o un discorso specifico”.

7 de Certeau [1987] 2006, p. 46. A proposito di Foucault osservava che “le sue ‘narrazioni’, come amava chiamarle, raccontano il modo in cui appaiono e si affermano nuove problematiche. Esse assumono spesso la forma della rivelazione, un po' come nei romanzi polizieschi” (*Il riso di Michel Foucault*, in de Certeau [1987] 2006, p. 126). Ne evidenzia anche “il loro carattere visuale; esse sono costellate di illustrazioni e incisioni, e il testo è scandito da scene e immagini: la *Storia della follia* si apre con l'immagine della Nave dei folli, *Le parole e le cose* con *Las Meninas* di Velázquez, *Sorvegliare e punire* con il racconto del supplizio di Robert-François Damien, e via dicendo”.

8 de Certeau [1987] 2006, p. 127.

9 L'ampia ricerca dell'autore, che si è condensata in una produzione assai rilevante e cospicua, lo

ha posto prima davanti all'immagine (*Devant l'image*) e poi davanti al tempo: *L'image survivante*, il volume dedicato a Warburg (Didi-Huberman 2002), congiunge queste due modalità della spazialità e della temporalità, analogamente a quanto fece Giorgio Agamben già in *Infanzia e storia*. Qui lo storico dell'arte si rivolge allo storico puro per auspicare una nuova modalità di approccio alla fonte e mette in atto le modalità sopra indicate, servendosi di un autore che ha fornito una nuova prospettiva, poco seguita, specie dalla storiografia francese, anche quella delle *Annales*. Il volume si articola in momenti, sempre scanditi dalla *image*: "image-fantôme", "image-pathos", "image-symphôme". Nel primo, che articola la "survance des formes et impuretés du temps", discutendo il *Nachleben* lo pone a confronto con Tylor e con Burckhardt; nel secondo, che individua le "lignes de fracture et formules d'intensité", confrontandolo con Nietzsche, discute "le cycle des contre-temps" nel *Dynamogramm* e nella *Pathosformel* per pervenire al confronto con Darwin. Nel terzo, *Fossiles en mouvement et montage de mémoire*, troviamo il confronto con Freud e poi con Binswanger, che l'autore privilegia, a scapito di un confronto con Jung, attraverso una concezione del sintomo semmai vicina a Lacan. Si trova qui la discussione di Vischer, Carlyle, Vignoli e viene problematizzato il nesso con Cassirer che possiamo intendere come matrice dell'"exorcisme du Nachleben" ravvisato successivamente in Panofsky e Gombrich. La figura del montaggio culmina nell'analisi conclusiva del progetto *Mnemosyne*. Lo studioso di "intellectual history" può senz'altro giovare di un lavoro che impone un confronto con la warburghiana "Kulturwissenschaft", intesa come modalità di una nuova percezione della storicità rispetto alla "Kulturgeschichte".

10 Salvatore Settis, *Presentazione*, in Seznec [1940] 1990, p. XXI.

11 Mi pare importante almeno accennare al fatto che il tema della "finzione della storia" costituisce l'ultimo capitolo de *La scrittura della storia* ed è una analisi de "la scrittura di 'Mosè e il monoteismo'". Partendo dal "discorso di frammenti, o il corpo del testo", la questione viene posta nei termini di uno "scrivere nella lingua dell'altro, o la finzione", implicante *La tradizione della morte, o la scrittura*, per giungere a *Il romanzo della storia* attraverso "il qui pro quo, o la commedia del 'proprio'". Sul carattere metaforico e sul rapporto tra proprio e improprio rimando ad Agamben 1978.

12 In proposito rimando alle note di Mauro Bertani nella post-fazione a Michel Foucault, *Il discorso, la storia, la verità*, tr. it. Einaudi, Torino 2001, in cui stigmatizza una sorta di mito dell'alterità nel cui segno sono state accomunate figure tra loro diverse (penso a Rella 1978, ma anche a definizioni come questa tratta da Massimo Cacciari: "Non è possibile liberare alcuna voce 'festosa della soggettività incondizionata', come avviene in Deleuze – né è possibile determinare l'inconscio (se esso è davvero comprensibile soltanto nel complesso delle sue trasformazioni) come Linguaggio in generale, come avviene in Lacan", cosicché "definitive ci paiono le critiche di F. Rella sia all'interpretazione lacaniana che a quella Deleuze-Guattari" (Cacciari 1975, p. 184). Lo studioso argentino José Burucúa, autore di *Historia de las imágenes e historia de las ideas: la escuela de Aby Warburg* (Centro Editor de América Latina, Buenos Aires 1992), ha evidenziato per l'appunto il nesso tra le aperture compiute da Michel Foucault e la nuova interpretazione "nietzscheana" di Warburg, soffermandosi anche sulla questione della magia (De Martino) per arrivare al tema della ninfa (Burucúa 2005, p. 14).

13 Il rapporto con l'insegnamento di Jacques Lacan e l'uso fattone da de Certeau nella pratica storiografica di per sé richiede, specie in Italia, un aggiustamento di rotta rispetto a letture fuorvianti non fondate su un effettivo confronto con i materiali del Seminario, ancora oggi solo molto parzialmente edito (cfr. qui Lacan: *un'etica della parola*, in de Certeau [1987] 2006, pp. 209-233). Pare plausibile una costellazione di riferimenti riconducibili a figure quali Blanchot ("Qualcuno che considero semplicemente il cantore delle nostre lettere"), Bataille, Klossowski, Hyppolite, Koyré e soprattutto Kojève. Se, come è stato detto, "la lettura svolta da de Certeau è tutta incentrata sull'impossibilità di trarre delle conclusioni su Lacan" e "sul carattere paradossale del suo insegnamento e sull'impossibilità di una maestria – e quindi di una scuola – lacaniana", "d'altronde de Certeau utilizza categorie di impronta lacaniana nelle sue raffinate analisi dei mistici cristiani del Cinque e del Seicento" (Tarizzo 2003, p. 132). A giudizio di Silvano Facioni, "come illustrato dal lungo percorso compiuto insieme all'insegnamento di Lacan... sarà nella scissione fra il soggetto e la lingua che dovrà essere cercato il senso profondo dell'incontro tra la pratica storiografica e i precipitati più significativi del 'ritorno a Freud' compiuto da Lacan" (*Introduzione*, in de Certeau [1975] 2006, p. XXVIII). Se nel caso di Foucault la edizione dei corsi al Collège de France è avanzata, molto più a rilento procede la pubblicazione dei Seminari lacaniani nella edizione stabilita da Jacques-Alain Miller. Segnalo infine la recente lettura

“nietzschiana” di Lacan proposta da Galimberti 2005 (vedi la recensione pubblicata in Engramma).

14 Foucault [1982] 2003, pp. 26-27 (lezione del 6 gennaio 1982). Dal canto suo, Lacan ha notato che Foucault “a montré sa parfaite information du sens tout spécial, du point clé que constitue ce retour à Freud par rapport à tout ce qu’il en est actuellement du glissement, du décalage, de la profonde révision de la fonction de l’auteur, de l’auteur littéraire spécialement” (Lacan 2006, pp. 188-189).

15 de Certeau [1975] 2006, p. 298 (*Quello che Freud fa della storia*).

16 Besançon 1975, pp. 8 e 7.

17 Didi-Huberman 2000, p. 47. Cfr. tuttavia Mannoni 1972.

18 Zambelli 1996, pp. XI-XII.

19 Ricuperati 2005, pp. 120-121.

20 Didi-Huberman 2000; nel saggio di apertura (*Ouverture. L’histoire de l’art comme discipline anachronique*) la questione viene affrontata allargando lo sguardo dalla disciplina della storia dell’arte in senso specifico alla storia generale (ricordo che la struttura del volume è scandita in due tempi: *Archéologie de l’anachronisme* che viene raffigurata ne “l’image-matrice”, “image-malice” e *Modernité de l’anachronisme* con “l’image-combat” e “l’image-aura”).

21 Didi-Huberman 2002, in particolare p. 183, che vale la pena citare ampiamente: “On ne s’étonnera pas que Warburg ait toujours manié ensemble les concepts de *Dynamogramm* et de *Polarität*. Il s’agissait, au fond, d’explorer toutes les façons possibles de donner forme à une tension contradictoire: comme si les images avaient précisément, selon Warburg, la vertu – peut-être la fonction – de conférer une plasticité, intensité ou réduction de l’intensité, aux choses les plus affrontées de l’existence et de l’histoire”. Dopo aver citato il manoscritto del 1927 *Allgemeine Ideen*, commenta: “De ce dynamogramme, l’historien se doit donc de retracer les séquences diversifiées de polarisations extrêmes et de ‘dépolarisations’”: “Le dynamogramme antique advient dans la tension maximale” (*das antikische Dynamogramm... in maximaler Spannung*), mais il est capable aussi de se ‘dépolariser’, de traverser, par exemple, des phases d’ambivalence latente non polarisée’ (*unpolarisierte latente Ambivalenz*). Inoltre, si veda anche p. 306: “Près de nous, Lacan a cherché dans la notion de chaîne significative une réponse au double réquisit du symptôme et des formations de l’inconscient en général: elle conjugue effets de masque et effets de vérité, forces de transformation et forces de répétition, déplacements incessants et empreintes indestructibles... comme une immédiateté charnelle (un seul instant) douée de profondeur épique (une longue histoire)”.

BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO

Agamben 1978

Giorgio Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino 1978

Besançon 1975

Alain Besançon, *Storia e psicoanalisi*, tr. it. Guida, Napoli 1975

Burucúa 2005

José Burucúa, *The Lord of Images: An Interview with José Burucúa on Aby Warburg in Argentina*, “Intellectual news” 15, Winter 2005, pp. 12-15

Cacciari 1975

Massimo Cacciari, *Krisis. Saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein*, Feltrinelli, Milano 1975

de Certeau [1975] 2006

Michel de Certeau, *La scrittura della storia*, [1975] tr. it. a cura di Silvano Facioni, Jaca Book, Milano 2006

- de Certeau [1987] 2006
Michel de Certeau, *Storia e psicoanalisi tra scienza e finzione*, [1987] tr. it. Bollati Boringhieri, Torino 2006
- Didi-Huberman 2000
Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Les Editions de Minuit, Paris 2000
- Didi-Huberman 2002
Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Editions de Minuit, Paris 2002
- Foucault [1982] 2003
Michel Foucault, *Ermeneutica del soggetto. Corso al Collège de France (1981-1982)*, tr. it. Feltrinelli, Milano 2003
- Galimberti 2006
Umberto Galimberti in *La casa di psiche. Dalla psicoanalisi alla pratica filosofica*, Feltrinelli, Milano 2005
- Lacan 2006
Jacques Lacan, *Le Séminaire livre XVI. D'un Autre à l'autre*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Seuil, Paris 2006
- Mannoni 1972
Octave Mannoni, *La funzione dell'immaginario*, tr. it. Laterza, Roma-Bari 1972
- Rella 1978
Franco Rella, *Il mito dell'altro*, Feltrinelli, Milano 1978
- Ricuperati 2005
Giuseppe Ricuperati, *Apologia di un mestiere difficile. Problemi, insegnamenti e responsabilità della storia*, Laterza, Roma-Bari 2005
- Seznec [1940] 1990
Jean Seznec, *La sopravvivenza degli antichi dei. Saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nell'arte rinascimentali*, [1940] tr. it. Bollati Boringhieri, Torino 1990
- Tarizzo 2003
Davide Tarizzo, *Introduzione a Lacan*, Laterza, Roma-Bari 2003
- Zambelli 1996
Paola Zambelli, *L'ambigua natura della magia. Filosofi, streghe, riti nel Rinascimento*, Marsilio, Venezia 1996

Carlo Ginzburg e Hayden White

Riflessioni su due modi di intendere la storia

Daniele Pisani

La recente pubblicazione di *Forme di storia*, una raccolta di scritti di Hayden White curata da Edoardo Tortarolo, offre al tempo stesso lo spunto per riconsiderare la riflessione dello storico americano, reintroducendola all'interno del dibattito italiano, e per confrontare le sue posizioni con quelle di Carlo Ginzburg, che ne *Il filo e le tracce* polemizza aspramente con White.

Forme di storia contiene dieci saggi di White, accomunati da una sostanziale omogeneità tematica e coerenza teoretica: uno inedito e nove pubblicati in un arco di tempo piuttosto esteso, compreso com'è tra il 1978 e il 2004; tutti i saggi sono, comunque, successivi rispetto alla pubblicazione della principale opera di White, *Metahistory*, del 1973 (tradotta in italiano come *Retorica e storia* nel 1978).

1. VERO FALSO FINTO

Per tentare di rendere conto del pensiero di cui *Forme di storia* si fa tramite, si tenterà qui di seguito di farne coagulare alcuni dei principali motivi intorno alle critiche che Ginzburg gli rivolge, e, quindi, di andare alla radice della divergenza di convinzioni e intenti manifestata dai due storici a riguardo del *proprium* della storia.

Il saggio in cui lo storico italiano affronta e critica di petto la concezione della storia sostenuta da White è *Unus testis. Lo sterminio degli ebrei e il principio di realtà*, pubblicato nel 1992 e, quindi, ne *Il filo e le tracce* (due letture dell'ultimo lavoro di Carlo Ginzburg sono in Engramma 52). Ginzburg inserisce l'analisi dell'opera di White all'interno di un discorso che, nel contesto della riflessione sull'Olocausto, si interroga sul senso e i limiti del fare storia. Lo spunto è offerto dalla tesi, negazionista, di Robert Faurisson, secondo cui i campi di sterminio nazisti non sarebbero mai esistiti. Su di essa Ginzburg non entra nel merito; la enuncia sbrigativamente e la innalza a caso estremo di un atteggiamento assai più comune, diffuso e pericoloso. *Versus Faurisson*, Ginzburg fa appello a Pierre Vidal-Naquet,

e in tal modo introduce il problema del carattere narrativo proprio della storia. “Ero convinto – afferma Vidal-Naquet, citato da Ginzburg – che esisteva un discorso riguardante le camere a gas, che tutto doveva passare attraverso le parole, ma che al di là, o per meglio dire al di qua di questo, c’era qualcosa di irriducibile che, in mancanza di meglio, continuerò a chiamare realtà. Senza questa realtà, come si fa a distinguere tra romanzo e storia?”. Realtà: è contro il suo ap problematico accantonamento che Ginzburg muove, con Vidal-Naquet, il proprio sdegno e volge la propria argomentazione. Senza il suo privilegiato rapporto con la realtà, la storia a suo giudizio si riduce a una narrazione tra le tante.

Nell’economia del discorso, i campi di sterminio consentono a Ginzburg di porre un problema di natura generale – l’aderenza alla realtà e l’accertamento della verità come il *proprium* della storia – a proposito dell’argomento per antonomasia su cui non si può procedere con *nonchalance*: l’Olocausto. Quindi, non appena interrotta la citazione da Vidal-Naquet, Ginzburg finalmente nomina il proprio vero bersaglio polemico: “Negli Stati Uniti la domanda sulla differenza tra romanzo e storia scaturisce di solito dall’opera di Hayden White”. Le pagine a seguire del saggio di Ginzburg sono, non a caso, dedicate a un’aspra critica del pensiero di White.

Tramite una rilettura – che qui non è possibile seguire passo per passo – dell’interpretazione che White offre del pensiero di Croce, Ginzburg arriva a equiparare la posizione di White a quella di Roland Barthes. *Le fait n’a jamais qu’une existence linguistique*: estrapolata tanto dal suo contesto originario che dalla sua ripresa da parte di White, Ginzburg affigge la formulazione di Barthes come condanna inappellabile al pensiero dello storico americano. Affermare che il fatto e la realtà non posseggano altro che un’esistenza linguistica, che essi vengano cioè costruiti soltanto nel discorso e che essi esistano soltanto nel discorso significa infatti, per Ginzburg, ‘derealizzare’ la realtà, ossia la materia stessa della storia; oppure, per dirla in altri termini, significa aprire le strade all’illimitata capacità del linguaggio di manipolare indefinitamente gli eventi del passato, di crearli come di negarli.

Se, ora, si torna al contesto in cui è inscritta l’argomentazione di Ginzburg, il suo significato si chiarisce immediatamente: Faurisson – questo è quanto Ginzburg, senza mai dirlo, suggerisce implicitamente al lettore – non costituisce che l’esito estremo di un modo di concepire la storia di cui de Certeau, Barthes, Foucault e soprattutto White costituiscono i

teorizzatori. Insomma: Hayden White, secondo Ginzburg, risulta essere responsabile delle aberrazioni di un Faurisson.

Solo a questo punto Ginzburg riprende la critica che White stesso muove all'ipotesi di Faurisson; certo, White – come riporta Ginzburg – la ritiene “moralmente offensiva e intellettualmente sconcertante”; ma, secondo lo storico italiano, la critica di White è impossibilitata a cogliere le ragioni per cui la tesi di Faurisson è “menzognera”. Nel pensiero relativistico di White, infatti, qualsiasi posizione avrebbe diritto di esistenza a patto di essere efficace; “Possiamo concludere – chiosa Ginzburg – che se la narrazione di Faurisson dovesse mai risultare *efficace*, White non esiterebbe a considerarla vera”. Per Ginzburg, allora, il pensiero storico di White conosce il proprio punto debole – e il proprio carattere foriero di pericoli – nella convinzione che di un medesimo evento sia lecito offrire diverse costruzioni altrettanto valide e compatibili con la realtà, e quindi altrettanto tollerabili (non a caso, egli cita criticamente l'affermazione di White secondo cui “dobbiamo fare i conti col fatto che nella documentazione storica non troviamo nessun elemento che ci induca a costruirne il significato in un senso anziché in un altro”); ma, non manca di affondare il colpo Ginzburg riprendendo un argomento già avanzato da Arnaldo Momigliano, “quando le divergenze intellettuali e morali non sono collegate in ultima analisi alla verità, non c'è niente da tollerare”.

Nell'ostilità a White, del resto, gli argomenti di Ginzburg sono in misura cospicua sostanziati su quelli già più volte esposti da Momigliano, soprattutto in *The Rhetoric of History and the History of Rhetoric: On Hayden White's Tropes* del 1981 (poi edito in italiano come *La retorica della storia e la storia della retorica: sui tropi di Hayden White*, in *Sui fondamenti della storia antica*): “La ragione fondamentale – vi affermava Momigliano – del mio disaccordo con Hayden White (un amico che ammiro e dal quale ho sempre da imparare) riguarda il futuro piuttosto che il passato. Temo le conseguenze del suo approccio alla storiografia perché egli ha eliminato la ricerca della verità come compito fondamentale dello storico”. Nel prendere le distanze da White, non a caso, Ginzburg ricorre più di una volta alle argomentazioni – ma quasi anche all'*auctoritas* – di Momigliano. Con questi condivide in primo luogo il timore per l'indistinzione tra finzione e storia imputata a White, al cui relativismo viene contrapposta una concezione della storia come disciplina scientifica volta ad appurare la verità (unica per principio). Per dirla con Momigliano, infatti, “ciò che infine ha distinto la scrittura storica da ogni altro tipo di letteratura è il fatto che essa è, nel suo complesso, sottoposta al controllo dei dati”.

Quella che in Momigliano è una perplessità nei confronti dell'impianto epistemologico di White si tramuta però, con Ginzburg, in una critica *tout court*. Il limite della storia à la White consisterebbe nel suo labile rapporto con la realtà, ossia con la verifica di quanto effettivamente avvenuto. L'accento che lo storico americano porrebbe sul fatto che la storia è tale soltanto all'interno di una narrazione, che al di fuori della narrazione il nudo fatto è muto e che il medesimo fatto è inseribile all'interno di più costellazioni e quindi anche di narrazioni altrettanto valide e impossibilitate a escludersi vicendevolmente sarebbe, così, del tutto inaccettabile – come dimostrerebbe esemplarmente proprio l'esito di quelle premesse nella tesi di Faurisson. Occorre, invece, insistere sulla realtà: la storia non è una narrazione di fantasia, ma lo studio del passato, fondato sul meccanismo della "prova", volto ad appurare quanto avvenuto e *wie es eigentlich gewesen*. Contro White, che insiste sul carattere narrativo della storia e pertanto sul diritto di cittadinanza di qualsiasi narrazione storica, l'argomento che Ginzburg impugna, accanto e insieme alla "realtà", è la "verità"; seguire le orme di White significherebbe, invece, ritrovarsi in un mondo dove tutto può essere indifferentemente vero o falso e dove l'unico criterio di valutazione è l'efficacia narrativa della ricostruzione proposta.

2. STORIA COME NARRAZIONE

Occorre a questo punto osservare più da vicino il pensiero di Hayden White e chiedersi se e sino a che punto la critica di Ginzburg colga nel segno. È sufficiente l'incipit dell'*Introduzione a Forme di storia* a manifestare l'incompatibilità delle posizioni dei due storici: "Non ritengo – afferma White – che la 'storia' sia una disciplina scientifica [...]. Neppure ritengo che possa mai diventare una scienza, né debba impegnarsi in questo senso"; di più: "Il progetto di trasformare la storia [...] in una scienza [...] ebbe come effetto di sottrarre al 'discorso della storia' la sua originaria funzione sociale di attribuire al fatto un significato". La storia, allora, come un discorso con la funzione di *attribuire al fatto un significato* – questa sola convinzione racchiude *in nuce* i motivi dell'opposizione di Ginzburg al pensiero di White: in primo luogo, la riduzione della storia a un discorso; in secondo luogo, l'assegnazione alla storia del ruolo di produttrice di senso, con l'implicazione che la realtà in sé e per sé ne sarebbe priva.

I due momenti, nel pensiero di White, sono strettamente connessi. Per quanto la disciplina storica sia riluttante a riconoscerlo, egli afferma, le narrazioni storiche sono "costruzioni verbali" che, in quanto tali, presentano maggiori analogie con la letteratura che con la scienza. Il compito

dello storico consiste allora nel “far emergere una storia plausibile da una congerie di fatti che, nel loro stato primitivo, non hanno alcun senso”. Il problema è, però, che “nessun insieme dato di eventi storici casualmente registrati può costituire una storia in sé; al più, gli eventi possono offrire allo storico elementi per una storia. Gli eventi sono *trasformati* in una storia attraverso la soppressione o la subordinazione di alcuni di loro e la sottolineatura di altri” e attraverso l’impiego di “tecniche che normalmente ci aspetteremmo di trovare nell’intreccio di un romanzo o di un pezzo teatrale” (si può qui osservare, a margine, come proprio la critica che Ginzburg rivolge in *Unus testis* a White sia strutturata su una studiata architettura retorica che si articola su procedimenti di allusioni per omissione – di *praeteritio* – più che sulla controdeduzione dialettica). È in virtù di ciò che di un medesimo evento è possibile offrire diverse versioni. Dal momento che “gli eventi storici non hanno valore intrinseco”, può infatti avvenire – come, del resto, di sovente avviene – che su di un determinato fenomeno sia possibile raccontare più storie, senza che in astratto sia possibile scegliere tra l’una e l’altra. Anzi: “Per essere giudicato storico, un evento deve essere passibile di almeno due narrazioni riguardanti il suo accadimento”.

La domanda, a questo punto, è scontata: tutte le possibili versioni di un dato evento sono altrettanto valide? E nel caso in cui non lo siano, come è possibile stabilire la maggiore o minore validità di una rispetto a un’altra? White è consapevole di offrire, a tale riguardo, il fianco alla critica; e prova a prevenirla: “Come si debba configurare una specifica situazione storica dipende dall’abilità dello storico di far corrispondere una specifica struttura d’intreccio a un complesso d’eventi storici cui egli desidera attribuire un significato di tipo particolare. Questa è essenzialmente un’operazione letteraria, cioè di costruzione fantastica, e chiamarla così nulla toglie allo *status* delle narrazioni storiche in quanto forniscono un certo tipo di conoscenza”. Una narrazione storica è, in altri termini, da preferirsi rispetto a un’altra in virtù della sua capacità di rivelarsi adeguata rispetto a una determinata serie di eventi. L’adeguatezza, dal canto suo, consiste nella capacità da parte di uno storico: 1. di dar senso a una nuvola di eventi di per sé irrelati e in quanto tali insignificanti; 2. di riuscire a intrecciare tali eventi in una narrazione letterariamente consona alla costellazione di eventi prescelta. *La civiltà del Rinascimento* di Jacob Burckhardt, allora, è un’opera esemplare, a prescindere dal fatto che, su base documentaria, buona parte delle affermazioni che vi compaiono sarebbe ormai da aggiornare, quando non da precisare e correggere.

Senza una riflessione sul linguaggio è per White impossibile comprendere il senso del fare storia: “Il linguaggio non è mai un complesso di forme vuote in attesa di essere riempite da un contenuto fattuale e concettuale o di essere associate a referenti preesistenti nel mondo”; anche la storia, pertanto, “può essere soltanto una costruzione del linguaggio e un fatto del discorso”. Parte del messaggio che essa veicola può, inoltre, passare soltanto attraverso uno specifico uso della lingua: le narrazioni storiche “riescono ad attribuire significati a complessi di eventi passati grazie alle somiglianze metaforiche di eventi reali e strutture convenzionali delle nostre costruzioni di fantasia. Attraverso la costituzione di un complesso di eventi organizzati in modo tale da far emergere una storia comprensibile, lo storico attribuisce a questi eventi il significato simbolico di una struttura di intreccio comprensibile”. Non solo, per White, a qualsiasi narrazione storica sono immanenti un intreccio, una costruzione, una morale; ma “c’è un elemento poetico in ogni resoconto storico sul mondo”.

3. FATTO ED EVENTO

L’interesse di White è, pertanto, tutto incentrato sulla storia come atto di interpretazione e di scrittura; la convinzione – già crociana – che tra ricerca storica e storia propriamente detta sussista una netta linea di demarcazione configura quest’ultima come un’operazione di costruzione. Alla riflessione di White rimane in tal modo estranea la ricerca preliminare (quella archivistica, ad esempio); a risultare escluso dal campo visivo di White è, così, proprio quello che per Ginzburg costituisce lo specifico del mestiere dello storico: l’incontro con il documento e, tramite esso, con il ‘fatto’ nella sua concretezza. Dove per White sta una serie di macerie, che il mondo chiama ‘fatti’, e che lo storico è chiamato a significare e a condurre – narrandoli – innanzi ai suoi contemporanei (“Non *viviamo* storie, anche se diamo alle nostre vite un significato presentandole retrospettivamente sotto forma di storie”), per Ginzburg stanno delle monadi intangibili; e dove per White la storia si configura come un’interpretazione ineludibilmente soggettiva (i complessi eventi che lo storico configura, allora, non sono “immanenti agli eventi stessi; esistono solo nella mente dello storico che vi riflette”; quindi, “ciò che il discorso storico produce sono *interpretazioni* di qualsiasi informazione e conoscenza del passato a disposizione dello storico”), per Ginzburg la storia aspira a definirsi come una pratica che proceda obiettivamente, per operazioni verificabili, ancorata tramite l’impiego della “prova” al “reale”.

Il ‘fatto’ nella sua concretezza (il fatto in quanto “reale” e “vero”) è la principale posta in palio della contesa tra i due storici. A tale riguardo, White introduce un’importante distinzione: quella tra fatto ed evento. Lo fa in un saggio (*Teoria letteraria e scrittura storica*, del 1999) in cui pare quasi rispondere alle obiezioni che Ginzburg gli muove. “Sembra, pertanto – così White formula una delle critiche che gli vengono più spesso rivolte –, che non ci si possa più appellare ai fatti per giustificare o criticare una data interpretazione della realtà. Ciò che potrebbe contare come fatto sarebbe comunque infinitamente rivedibile”. E risponde che la sua teoria “colpisce il concetto stesso di fattualità e, in particolare, la pretesa degli storici a proposito della verità fattuale non solo delle loro affermazioni su particolari eventi, ma del loro intero discorso”. Questo non significa che nulla esista al di fuori del linguaggio, ma che il carattere letterario della narrazione storica è una questione assai più complessa e meno neutrale di quanto gli storici di professione non siano soliti pensare; la propria teoria, conclude White, “non elimina le differenze tra fatto e fantasia ma ridefinisce le relazioni tra loro all’interno di qualsiasi discorso dato. Se non esiste nulla di simile ai fatti nudi e crudi ma solo eventi in diverse descrizioni, allora la fattualità dipende dai protocolli descrittivi usati per trasformare eventi in fatti [...]. Gli eventi accadono, laddove i fatti sono costituiti da una costruzione linguistica [...]. I fatti sono una funzione del significato assegnato agli eventi, non sono dei dati primigeni che determinano quali significati un evento possa avere”.

Dal punto di vista di White, Ginzburg confonde così i fatti con gli eventi; e la critica che quest’ultimo gli muove origina da questa confusione. Per White gli eventi sono obiettivi e verificabili, ma insignificanti; nel momento in cui vengano inseriti in una narrazione, essi assumono un significato e, proprio in tal modo, diventano fatti, ossia tasselli di una costruzione che è già logica e al tempo stesso retorica e linguistica. Di conseguenza, l’insistenza da parte di Ginzburg sui fatti non ha ragione di esistere: perché se si tratta di eventi, essi sono nulla, mentre se si tratta propriamente di fatti, sono già stati significati nel processo di interpretazione che si è compiuto. Parafrasando Goethe, si potrebbe dire che quanto sostiene White è che ogni sguardo sulla realtà – sui fatti – è già teoria.

4. STORIA E FILOSOFIA DELLA STORIA

Momigliano osservava che “il contrasto fra ciò che facevo e ciò che White supponeva che facessi era veramente troppo grande”, esattamente quanto

“la differenza fra la storia che noi storici pratichiamo e la Metastoria che i teorici ci attribuiscono”. Se il fatto è l’oggetto della *querelle* tra White e Ginzburg, occorre osservare che alle divergenze sul suo statuto corrisponde, in effetti, non soltanto un diverso modo di professare il medesimo mestiere, ma quasi un mestiere diverso.

La prospettiva di Ginzburg è quella di chi pratica la storia come mestiere; quella di White è quella di chi guardi di lontano gli storici all’azione. Di qui alcune nette differenze: come afferma White stesso, definendo la *metahistory*, “per scrivere la storia di una qualsiasi disciplina accademica o anche di una scienza, si deve essere pronti a porsi domande *su* essa di tipo diverso da quelle che ci si pone quando la si pratica. Si deve cercare di superare o scavare nei presupposti che reggono un dato tipo di ricerca e porre le domande che possono essere date per scontate nella sua pratica: tutto questo al fine di determinare perché questa specifica ricerca sia stata progettata per risolvere proprio un certo ordine di problemi e non altri”. Colui che riflette sulla storia, sostiene White, è così propenso a porsi domande che chi la pratici non può permettersi di porsi; tra queste domande, la principale concerne forse la natura del passato: “Il discorso storico è possibile solamente presupponendo l’esistenza del passato come qualcosa di cui si possa parlare in modo significativo. Questa è la ragione per cui gli storici normalmente non si interessano della questione metafisica se il passato esista realmente né di quella epistemologica se lo si possa conoscere veramente, ammesso che esista davvero. L’esistenza del passato è un presupposto necessario del discorso storico e il fatto che sia in realtà possibile scrivere storie è una prova sufficiente del fatto che possiamo conoscerlo”.

Quello che, di conseguenza, entra in gioco nella *querelle* è un diverso apparato di competenze e di strumenti; se gli oggetti su cui si appunta l’interesse dei due storici sono non di rado i medesimi (l’Olocausto, ad esempio), il modo con cui questo avviene è talmente differente nei due casi che risulta spesso difficile addirittura stabilire un confronto. White ha facilità a organizzare discorsi teorici e astratti, che tuttavia mai si posano sulle cose sino a sentirne l’attrito (può così giungere sino al punto da equiparare, già nella *Prefazione a Metahistory*, storia e filosofia della storia; l’unica distinzione tra di esse sarebbe “nell’enfasi, non nel contenuto”); Ginzburg rifugge invece dall’articolazione di un pensiero teorico e si impone di dedicarsi alla risoluzione di ‘casi esemplari’. Nessuno dei due, d’altro canto, sembra disposto a mettersi in discussione sul campo dell’altro: White a verificare nell’esercizio pratico della disciplina la validità delle proprie

asserzioni teoriche; Ginzburg a sviluppare gli spunti o gli accenni polemici in un vero e proprio discorso teorico, di cui sia possibile discutere ed eventualmente criticare le conclusioni.

Questo comporta che entrambi tendano ad avere buon gioco nel cogliere le manchevolezze della posizione altrui; e che ciò nonostante vi sia sempre qualcosa che, vista la parzialità di ciascuna delle posizioni, sfugge loro: i rispettivi discorsi, poi, si articolano su piani diversi che, non di rado, non riescono a incontrarsi. Quando, ad esempio, White sostiene che “se gli storici dovessero riconoscere l’elemento di fantasia nelle loro narrazioni, questo non significherebbe degradare la storiografia a ideologia o propaganda”, e che “riconoscerlo servirebbe da efficace antidoto alla tendenza degli storici a cadere vittima di preconcetti ideologici che non riconoscono come tali ma che percepiscono come la percezione ‘corretta’ di ‘come le cose veramente sono’”, egli afferma qualcosa che, dal punto di vista di Ginzburg, è mero relativismo. Allo stesso modo, quando Ginzburg insiste – come ne *Il filo e le tracce* – sulla “verità” e la “realtà” come gli obiettivi della ricerca storica, egli si fa sostenitore di una posizione che White riconduce a “preconcetti ideologici” e taccia di ingenuo positivism: “In tutte le rappresentazioni dei fenomeni storici – afferma, infatti – vi è un’insormontabile relatività”; e, anzi, “tutte le storie sono di fantasia”. Dal punto di vista di White, Ginzburg è pertanto uno di coloro che trasformano “in feticcio la nozione di fatto storico per evitare l’accusa che le storie [...] siano in ultima analisi poco più che ‘fantasie’”. Per Ginzburg, probabilmente, proprio come un feticcio deve invece essere inteso il concetto di narrazione a cui fa riferimento White: proprio come un feticcio, a tal punto invasivo da precludere la possibilità di vedere che la storia non è solo e soltanto narrazione, di vedere come, cioè, essa tragga la sua specificità dal suo, pur problematico, tentativo di costituire in un discorso fatti che, così si suppone, siano effettivamente avvenuti, e per di più nel modo in cui sarebbero davvero avvenuti.

In effetti, se un limite vi è nella recente posizione di Ginzburg è che – predisposta a una difesa ad oltranza dei concetti di verità e di realtà, messi in discussione da relativismo e negazionismo – essa manca di un’adeguata elaborazione teorica; persino i concetti di verità e di realtà, su cui egli tanto insiste, in ultima analisi sono lasciati nel vago – mai definiti esattamente, mai discussi nella loro essenza, nelle loro relazioni reciproche e nella loro attingibilità. Malgrado essi stiano al centro della riflessione di Ginzburg, proprio l’assenza di una seria considerazione della loro natura è sintomatica della sua difficoltà: e non tanto perché sviluppare discorsi

teorici non è nelle sue corde, ma perché facendolo egli abbandonerebbe il terreno che è proprio del suo ambito disciplinare. Detto in altri termini: colui che pratica il mestiere dello storico, così come esso viene inteso dalla comunità scientifica di cui Ginzburg è membro eminente, sembra non poter riflettere sul senso del proprio operare a meno di deporre i propri ferri del mestiere. Quel che ne consegue è che l'ultimo Ginzburg attacca il proprio bersaglio polemico più per principio che nella sostanza. D'altro canto, egli ha dalla propria parte il *know-how* di chi pratica il mestiere, riflettendo sulle operazioni che compie e sul loro senso.

Il pensiero di White, in fondo, non sembra meritare l'ostilità che gli riserva Ginzburg. Certo, le categorizzazioni cui White ricorre sono non di rado semplicistiche (si pensi ad esempio alla nozione di 'modernismo', sotto cui in *Forme e storia* viene fatta passare, quasi fosse un tutto omogeneo, tutta quanta la produzione culturale del primo Novecento – e non solo); le sue argomentazioni, poi, risultano talvolta costruite tramite il montaggio di temi e motivi distanti e che andrebbero affiancati e comparati previa assunzione di ben altre precauzioni; e, soprattutto, egli insiste unilateralmente sul carattere narrativo della storia, accentuandone l'innegabile natura letteraria a scapito, però, di una adeguata interrogazione sulla specificità della narrazione storica (e quindi sui requisiti extra-letterari e sui limiti delle narrazioni storiche). Ma, nel complesso, il suo discorso non solo sembra tenere, ma anche rivelarsi tutt'altro che rivoluzionario. Che, ad esempio, "la storia avrà dunque il diritto di rivendicare il suo posto fra le conoscenze veramente degne d'impegno solo nella misura in cui essa ci consentirà, invece di una semplice enumerazione, senza nessi e quasi senza limiti, una classificazione razionale e una progressiva intelligibilità", è affermazione non di White ma di un Marc Bloch; ed è un dato di fatto accettato dalla comunità scientifica. Quello che, piuttosto, fa difetto a White è la renitenza a scendere di scala: a verificare – come fa invece sempre Ginzburg – nel caso specifico e concreto la tenuta (e quindi i limiti) delle proprie spesso condivisibili convinzioni. White non si scontra mai con le piccole, grandi difficoltà che Ginzburg affronta nella pratica quotidiana e che non è affatto disposto a sottovalutare, e tanto meno a trascurare e a negare.

La critica, da parte di Ginzburg, secondo cui la storia così come concepita da White, attenuando il proprio rapporto con la verità, aprirebbe a una illimitata proliferazione di mere interpretazioni in ultima analisi equivalenti – ossia indimostrabili e inconfutabili – è pertanto una critica di per sé corretta, ma a patto che, innanzi tutto, riconosca a White i giusti meriti.

Come giustamente osserva Tortarolo, “se c’è un obiettivo polemico [in White], questo non è certamente lo storico che è convinto di essere in grado di rappresentare la realtà del passato, ma piuttosto lo storico che si illude di farlo senza porsi il problema della forma da dare alla propria rappresentazione del passato e si illude che la subordinazione passiva al documento sia la soluzione alla questione di come utilizzare le fonti e più in generale di trovare un ordine, raccontabile, nel caos del passato”. In tale convinzione è difficile non dare ragione a White. Che, poi, una posizione come la sua possa condurre, per derive progressive, ad aberrazioni sarà vero, ma comunque tutta da dimostrare è la responsabilità diretta dei presupposti teorici sugli esiti storiografici: White, poi, esprime idee diffuse e in ampia misura accettate nelle scienze umane; le sue convinzioni sono condivisibili anche in ambito storico e comunque non facilmente liquidabili; attribuirgli, inoltre, le responsabilità di sviluppi altrui – leggi Faurisson – rischia di tramutarsi nella costruzione della figura del ‘cattivo maestro’; Ginzburg, infine, non si chiede mai dove condurrebbe – e se, anzi, sia possibile – un rifiuto totale delle tesi di White.

Vi è, del resto, più di una ragione per credere che, per Ginzburg, White costituisca una sorta di capro espiatorio da sacrificare sull’altare della riflessione, per lo storico angosciosa, sulla deontologia professionale: su di lui, infatti, egli fa ricadere una serie di accuse di cui l’accusato non è in prima persona responsabile, e che avrebbero inoltre potuto essere fatte ricadere su altri; di più, e sintomaticamente: di alcune delle critiche che Ginzburg rivolge a White sarebbe egli stesso – in quanto autore, tra l’altro, di quello che è spesso ritenuto il suo capolavoro: *Il formaggio e i vermi* – passibile. Se, ora, ci si interroga sulle ragioni di una tale animosità, la risposta non può che essere ipotetica. A nostro giudizio, essa è da ricercare in una sorta di regolamento di conti che, da ultimo, Ginzburg è intento a compiere nei confronti di una parte cospicua della propria stessa produzione storiografica – quella precedente alla metà degli anni ottanta. Le tracce di questo regolamento di conti non mancano nell’opera dello storico. Nell’*Introduzione a Miti emblematici spie* (1986), ad esempio, Ginzburg parlava di un crescente “agonismo largamente interiorizzato”, osservando: “Il mio antagonista interno è diventato molto più forte che in passato. Una volta egli mi poneva delle obiezioni che riuscivo generalmente a superare, in un modo o nell’altro – nel peggiore dei casi, ignorandole. Ma mentre lavoravo a *Spie* credo di aver provato per la prima volta una sensazione che negli anni successivi è diventata via via più precisa: non sapevo se parteggiare per me o per il mio avversario. Non sapevo se volevo ampliare l’ambito della conoscenza storica o restringerne i confini;

risolvere le difficoltà legate al mio lavoro o crearmene continuamente di nuove”. Le parole di Ginzburg paiono premonitrici: la scelta compiuta in seguito a tale dichiarazione sarà quella di restringere i confini all’ambito della conoscenza storica; o meglio: di far corrispondere a un allargamento dell’ambito tematico da indagare – Ginzburg si è nel frattempo interessato a disparati argomenti – un arroccamento metodologico nel *proprium* della disciplina. In altri termini, pare quasi che Ginzburg, dopo aver contribuito con la microstoria (e quindi proprio con *Il formaggio e i vermi*) ad ampliare i confini disciplinari, abbia avvertito i rischi e i pericoli connessi a una tale operazione; e abbia compiuto un passo indietro. “Proprio Ginzburg – osserva non a caso proprio White in un’intervista rilasciata il 5 novembre scorso a “Il manifesto” –, un uomo molto colto, che ha una concezione della verità storica profondamente biblica e che si appella alla verità storica, ha scritto cose di pura fantasia, come *Il formaggio e i vermi*, un libro che nega ogni aspetto di finzione e che si presenta come un testo storico ma che è, in realtà, una storia fantastica, costruita sulla base di due sole pagine di documenti dell’Inquisizione”.

La veemenza della critica a White forse non è estranea a questa inversione di tendenza nel percorso intellettuale di Ginzburg. E, questo, tanto più in quanto White mette in discussione proprio quanto Ginzburg è oggi intento a racchiudere all’interno della cittadella della disciplina: la realtà come l’oggetto della storia, la verità come il suo obiettivo, la prova come il suo precipuo strumento. Questo non significa che le critiche che Ginzburg rivolge a White siano per principio sbagliate e infondate; il problema di fondo che egli pone e il timore che esprime nei confronti dei pericoli che riconosce in alcune attuali derive della ricerca storiografica sono, anzi, del tutto condivisibili; troppo spesso i suoi strali cadono però fuori bersaglio.

D’altro canto, osservati dall’esterno, pare quasi che sia a White che a Ginzburg – arroccati in posizioni contrastanti, a contendersi sugli stessi problemi da prospettive che non riescono a integrarsi e a dialogare – faccia difetto la capacità di mettere in discussione il proprio punto di vista. In fondo, essi suggeriscono la necessità di un profondo ripensamento della storia. Ma un ripensamento che sia all’altezza della consapevolezza di quanto problematico sia lo statuto della storia sembra poter provenire soltanto dalla dialettica tra le loro posizioni. Che questa impresa, poi, sia possibile non è detto – per saperlo, occorrerebbe infatti intraprenderla.

5. STORIA E PROGETTO

In cosa può consistere un profondo ripensamento della storia? A suggerirlo è quella responsabilità etica che Ginzburg implicitamente assegna, come compito, allo storico – e la cui mancanza imputa a White e a coloro che aderiscono alla sua teoria. A parere di Ginzburg, come si è visto, il relativismo di White è colpevole di aprire a indefinite rivisitazioni e revisioni – tra cui egli annovera, come caso esemplare, quelle compiute da Faurisson a riguardo dell'Olocausto. Ora, se in prima istanza la critica di Ginzburg appare condivisibile, occorre notare come essa presenti un limite decisivo, speculare – ma in quanto tale identico – a quello che imputa a White: essa, infatti, non si chiede in nome di cosa occorra limitare la proliferazione delle interpretazioni. Se la teoria della storia enunciata da White, con la sua insistenza sul carattere intrinsecamente narrativo della narrazione storica e la sua tendenziale equiparazione di quest'ultima alla narrativa tout court, non si pone il problema di come escludere dalla disciplina interpretazioni aberranti (ed è, in definitiva, costitutivamente impossibilitata a farlo), la posizione di Ginzburg inclina implicitamente verso un arroccamento su certe (quali? e perché mai necessariamente più valide?) letture del passato: in altri termini, tende a privare la storia della propria facoltà di dubitare di se stessa, di passare sempre di nuovo al vaglio le proprie costruzioni, di provarsi sempre – per dirla con Walter Benjamin – a “passare a contropelo la storia”. È, allora, innegabile che uno studioso come Faurisson impieghi a fini aberranti e grotteschi una tale facoltà; ed è altrettanto evidente come, in generale, questo impiego sia foriero di pericoli; ciò malgrado, tale facoltà è la premessa dell'inesausto processo di autocritica che, nel caso migliore, la storia continuamente esercita su se stessa. Non ogni revisione delle letture consolidate è, insomma, di per sé revisionista.

A ben vedere, l'indefinita proliferazione delle interpretazioni e l'aprioristica chiusura nei loro confronti sono il frutto di una medesima latitanza: quella della storia come *progetto*. L'assenza di un progetto conduce White ad assegnare la medesima validità a innumerevoli narrazioni, e Ginzburg a rifiutarne alcune per principio – lasciando inesplicito il principio stesso a cui si appella, in nome di una indiscussa idea di “verità”, vagheggiata ma mai chiarita. La critica che White rivolge a quegli storici che del fatto fanno un ‘feticcio’ è la medesima che, tra i tanti, alcuni dei più acuti storici marxisti hanno rivolto a una concezione della storia (quella dello Storicismo ottocentesco, con la sua pretesa di appurare una volta per tutte la verità sul passato) votata, in nome del fatto, a giustificare e a mantenere

lo *status quo*; ma in White manca del tutto l'intonazione etica o politica, ed è proprio questa mancanza a rendere trascurabile – indifferente – la scelta tra un'interpretazione e un'altra. Si produce, in tal modo, un'implicita abdicazione al ruolo intellettuale proprio dello storico: il mezzo – l'insistenza sulla possibilità di offrire del passato letture diverse – si è fatto un mezzo senza fine – intendendo fine la potenzialità della storia di aprire prospettive altre sul passato, *ergo* sul presente, ma non prospettive qualsiasi, bensì: capaci di scardinare i presupposti condivisi, i fondamenti non detti su cui il presente riposa. La teoria della storia esposta da White sembra, così, indebolita da due opposte manchevolezze: da un lato, dal fatto di trascurare *in toto* la specificità della storia (e qui giungono a proposito le critiche di Momigliano e Ginzburg), e, dall'altro di aprire le porte – dopo essersi preclusa la possibilità di porre argini – a qualsiasi re-interpretazione del passato. La critica da parte di Ginzburg del “relativismo” di White, così, coglie nel segno nel momento in cui espone il timore di una storia in cui *qualsiasi* interpretazione abbia diritto di cittadinanza, ma eccede nel momento in cui pare trascurare come la pluralità di interpretazioni sia non solo una ricchezza ma, pure, la premessa a nuove ricerche, la premessa, tra l'altro, del diritto dello storico – Ginzburg compreso – di dissentire e di proporre una nuova chiave di lettura (cosa che Ginzburg ben sa; non a caso, di recente egli si è schierato tra gli storici italiani che si sono opposti alla proposta di legge di Mastella sulla penalizzazione del negazionismo della Shoah).

Paradossalmente, proprio lo stesso si può però dire anche di Ginzburg. La difesa ad oltranza dei “fatti”, con il suo implicito rifiuto della storia come produttrice di nuove prospettive (“interpretazioni narrative”, per dirla con White) sul passato, conduce anch'essa a un'abdicazione al ruolo intellettuale dello storico: la responsabilità etica che conduce Ginzburg ad arroccarsi sui fatti è svuotata di ogni significato dal fatto di essere anch'essa un mezzo senza un fine – di essere orientata a proteggere le conoscenze acquisite (che spesso coincidono con il dettato dei vincitori), ma non necessariamente in nome della loro fecondità (stando a Ginzburg, che esse siano o meno feconde sembra anzi, a rigore, una domanda illecita).

I potenziali rischi che si annidano nelle due posizioni, contrastanti, di White e Ginzburg inducono così a formulare, dubitativamente, un compito per lo storico, oggi – quello di interrogarsi sul *proprium* della storia, a partire dalle seguenti, eluse domande: può lo storico rinunciare ad assumersi responsabilità di tipo etico? può un'autentica responsabilità etica evitare di prendere posizione nei confronti del presente? e come può farlo

in mancanza di un progetto? Come ricorda Ginzburg nella postfazione a *Il ritorno di Martin Guerre* di Natalie Zemon Davis (anch'essa ripubblicata ne *Il filo e le tracce*), "principio di realtà e ideologia, controllo filologico e proiezione nel passato dei problemi del presente s'intrecciano, condizionandosi reciprocamente, in tutti i momenti del lavoro storiografico". Una tale, inesausta dialettica – come osserva Ginzburg – tende a inficiare una concezione della storia, come quella di White, portata a trascurare gli attriti con il "principio di realtà"; nella stessa misura, tuttavia, essa destituisce la storia di ogni pretesa di attingere immediatamente e asetticamente a "verità" e "realtà".

Combinazioni segrete e figure di parole.

La “Metametrica” di Caramuel e l'impossibile storia dell'enigmistica I

Stefano Bartezzaghi

Potentior lingua calamus

Juan Caramuel y Lobkowitz, *Metametrica*, 1663

PREMESSA (SUI GIOCHI DI PAROLE)

Ma, forse, il legislatore, indagando i fenomeni celesti denominò *Era* l'*aer* in modo nascosto, ponendo l'inizio alla fine: lo comprenderesti, se ripetessi più volte il nome di *Era* (*Cratilo*, 404 C).

L'equivalenza *Era* = *aer* è arcaica, precede Platone, ed è forse l'esempio più antico di ricombinazione di lettere. Il suo carattere ciclico gli consente di generare *aer* dalla ripetizione continua di *Era* (e-r-A-e-r-A-e-r-A-e-r), e viceversa: appartiene dunque a una mitologia del nome del dio, scaturigine combinatoria, causa ed effetto. Il nome divino e il nome dell'elemento sembrano dare vita l'uno all'altro, come succede al giorno e alla notte in un indovinello pure arcaico:

Sono due sorelle: la prima genera l'altra ma,
pur avendola generata, è a sua volta generata da questa,
così che, pur essendo sorelle consanguinee,
sono contemporaneamente sorelle e madri.

Il semplice esempio *Era* = *aer*, che Platone riprendeva dalla più antica tradizione sapienziale, sostanzia uno schema di mutamento linguistico che verrà dopo qualche secolo chiamato “anagramma” (in questo caso, anagramma moderato: spostamento di lettera, o metatesi), e dopo due millenni considerato parte di un settore minore, la subcultura detta “enigmistica”.

Le motivazioni, nel passaggio dalla creazione alla ricreazione, non potevano variare maggiormente: la riflessione linguistico-filosofica che si spinge all'interno della sfera del sacro (e che almeno nel caso della mistica cabalistica ne è parte fondativa) ha visto i suoi strumenti tramutarsi negli attrezzi di un bricolage, di un hobby novecentesco di moderate virtù umoristiche.

Quelli che chiamiamo giochi di parole sono in realtà forme e schemi di mutamento linguistico, alcuni dei quali (come le metafonie, le metatesi, le crasi) si riscontrano comunemente nell'evoluzione delle lingue (non a caso l'esempio platonico appare all'interno di una speculazione di tipo etimologico, o paraetimologico): parrebbe corretto pensarle come potenzialità contenute nella lingua, che giungono all'atto per via entropica, per esempio nel contatto fra parlanti di lingue differenti. Quando simili dispositivi sono impiegati con consapevolezza allora la creatività passa a caratterizzare non più il linguaggio come struttura ma direttamente, in funzione soggettiva, il suo utente: abbiamo l'onomaturgia (invenzione di parole), la glossolalia (invenzione di lingue), il gioco di parole (invenzione di combinazioni di parole). Tali schemi di mutamento, articolati e perfezionati a partire da quelli che la lingua mette in opera da sé nella sua evoluzione, sono:

l'*anagramma* (permutazione moderata o caotica delle lettere di un sintagma: *Era* = *aer*; *Marco Antonio* = *antico romano*);

il *palindromo* (rilettura invariante da destra verso sinistra: *In girum imus nocte et consumimur igni*);

la *sciarada* (saldatura di due sintagmi in un terzo: *amo / re* = *amore*);

il *rebus* (illustrazione visiva degli elementi nominati nella risegmentazione di un sintagma standard: *AU da C esce netta* = *audace scenetta*);

l'*acrostico* (parola formata dalle sole lettere iniziali delle parole di un sintagma: *Iesus Nazarenus Rex Iudeorum, I.N.R.I.*),

per non menzionarne che i più noti ed euristicamente fecondi³.

L'antichità ha conosciuto e frequentato molti di questi schemi. Il loro carattere trasmutativo – in linea di principio, peraltro, semanticamente immotivato (e dunque irrazionale) – li ha costantemente messi in relazione alle potenziali funzioni criptiche del linguaggio, e questo spiega perché li si incontri perlopiù all'interno del discorso mistico, dell'oracolare, del magico, del misteriosofico fino all'alchimistico e al cabalistico (la prima attestazione di *anagramma* si ha nell'onirocritica di Artemidoro): di volta in volta sono stati considerati come espedienti semiotici per mettersi in comunicazione con un altrove opaco (la divinità, l'inconscio) ovvero arguzie e artifici volti a ottenere lo stupore dell'uditorio.

PREMESSA SECONDA (SULL'ENIGMISTICA)

Un ragguaglio ulteriore andrà fatto sull'enigmistica: almeno per intendersi sul significato di questa parola così fortunata da fare sembrare non solo la sua espressione linguistica ma anche il suo contenuto e il suo referente molto più antichi di quanto non siano.

Per non rischiare anacronismi andrà stabilito che l'enigmistica è nel suo complesso un fenomeno prettamente italiano e novecentesco. La parola è nata nell'ultimo decennio del XIX secolo, ed è entrata nel lessico italiano nel 1901: ancora nel 1897 il capolavoro dell'etnologia dell'indovinello italiano, composto da Giuseppe Pitrè, parla di "enigmatica"⁴. Questo riguardo all'espressione. Quanto al contenuto molte sono state le dilatazioni in senso cronologico, geografico e concettuale che la parola ha subito negli anni. Ma il suo senso proprio corrisponde a un fenomeno di costume: una disciplina, una sorta di sport dell'intelligenza, un'atletica della mente e del linguaggio, organizzata attorno a quattro famiglie di giochi – rebus, cruciverba, crittografie ed enigmi poetici – che a loro volta sono tributarie di un repertorio di schemi di metamorfosi verbale, come l'anagramma, la sciarada, il palindromo, l'incrocio di parole sugli assi orizzontale e verticale.

Di tutta questa materia, divertente per i suoi appassionati e insignificante per tutti gli altri, perfettamente o quasi perfettamente ignorata da ogni storia della cultura e persino da ogni storia del giornalismo italiano, merita inoltre evidenziare ciò che già il nome parrebbe suggerire: la presenza unitaria dell'enigma e delle sue articolazioni minute e direi quasi meccaniche che sembrano celarsi dietro alla desinenza -istica.

L'enigma impone la coesistenza di un testo esplicito e di un testo, o messaggio, occulto. L'enigma senza soluzione, ammesso che l'espressione non sia un paradosso autofago, è totalmente escluso dall'orizzonte enigmistico. Nei termini del quadrato della veridizione di Greimas⁵ abbiamo una menzogna (qualcosa che appare ma non è) che copre un segreto (qualcosa che è, ma non appare).

L'enigma enigmistico ha codificato – proprio a partire dal 1901 – le forme in cui può avvenire il nascondimento. Nel testo enigmistico i due piani del linguaggio si trovano entrambi organizzati secondo un regime di ambiguità sistematica: l'ambiguità semantica dell'enigma e l'ambiguità – per così dire – sintattica della combinatoria. Nessun elemento, di principio,

nel testo enigmistico può avere un senso univoco: qualora non intervenga ambiguità semantica avremo una peculiare forma di ambivalenza che riguarda gli elementi alfabetici che compongono l'enunciato: questa ambivalenza si ottiene attraverso procedimenti combinatori che, come nell'anagramma, trasformano un enunciato in un altro enunciato. Dico l'anagramma, ma forse la tipologia più chiara è quella dell'acrostico, poi complicata nei quadrati e nei cruciverba: nell'acrostico ogni lettera appartiene a due letture, l'orizzontale e la verticale. Ecco dunque le due forme di ambiguità: quella semantica, che riguarda il senso associativo, che abbina contenuti a espressioni; e quella sintattica, che riguarda il senso direzionale, il percorrimto e alla fine l'organizzazione spaziale del testo.

Come già accennato, prima che questo sistema si fosse cristallizzato e venisse codificato e inteso incontestabilmente come gioco, le singole strutture da cui si è generato avevano già attraversato una storia nei casi più recenti plurisecolare, e nei casi più antichi plurimillennaria: avevano esercitato varie funzioni nella scrittura, nella letteratura, nella filosofia, nella magia, nell'alchimia, nell'arte, nel folklore: non sempre in forma di enigma e quasi mai sotto le vesti di gioco.

Siamo arrivati al paradosso storiografico dell'enigmistica, che è dovuto a un'alternativa: o si cercano i precedenti impieghi delle singole strutture – e allora si produrranno storie che sono collane di aneddoti, un rebus di Leonardo, un enigma di Galileo, una battuta di Voltaire, una leggenda su Sator Arepo Tenet Opera Rotas –; oppure si cerca di descrivere una mentalità metastorica da cui questi giochi discendono – e allora si farà la storia della letteratura combinatoria, o la storia dei manierismi formali: comunque sarà la storia di qualcosa di molto più ampio dell'enigmistica.

CARAMUEL

Prima che nel 1981 padre Giovanni Pozzi ne facesse uno degli eroi, se non il massimo eroe, del suo ampio repertorio sulla *Parola dipinta*⁶, le storie dell'enigmistica non mostravano di conoscere l'opera e neppure il nome di Juan Caramuel y Lobkowitz (1606-1682): e nemmeno dopo il 1981 Caramuel si è meritato molto più di qualche cenno distratto.

Naturalmente persino agli enigmisti non è sfuggito che il Seicento fra le altre cose è stato il secolo in cui, per usare la metafora di padre Pozzi, si è assistito alla "fioritura" delle forme combinatorie e ludiche i cui semi erano stati gettati nelle stagioni di quello che Ernst Robert Curtius

ha chiamato “manierismo formale”⁷: in particolare nelle epoche in cui – come nell’Ellenismo e nel Rinascimento – il pensiero combinatorio ha incrociato la mistica, formando con ciò la base teorica di ogni possibile cabalismo. Della fioritura secentesca, secondo Pozzi, proprio il libro della *Metametrica*⁸ di Caramuel costituisce il punto culminante, per ampiezza e approfondimento, almeno riguardo alla sezione della poesia iconica.

Ma il silenzio degli enigmisti attorno a Caramuel non è dovuto solo alla mancata o all’insufficiente conoscenza dell’autore: silenzio e ignoranza dipendono entrambi da una ragione che li precede. Malgrado l’abilità tecnica, l’inventiva grafica, i meriti leggermente teratologici della forsennata ricerca di Caramuel, lo scoglio di un pregiudizio da cui gli enigmisti stessi non sono immuni ha impedito sinora che Caramuel venisse considerato, come indubbiamente meriterebbe, un precursore dei più modesti esercizi combinatori odierni.

La storiografia enigmistica tradizionale – orientata ad aumentare il prestigio culturale del suo oggetto – privilegia regolarmente le vicende legate allo sviluppo dell’enigma e dell’indovinello – visti come forme a modo loro poetiche –, rispetto alla parte sintattica e combinatoria, che più si apparenta alla dimensione del gioco di parole. In questo, gli enigmisti confermano una gerarchia già indagata da Sigmund Freud nella sua psicogenesi del motto di spirito, o nel tradizionale privilegio accordato dalla retorica ai tropi rispetto ai metaplasm, che possiamo ritrovare anche nella trattatistica del concettismo, da Paolo Giovio a Emmanuele Tesoro o Balthasar Gracián e che possiamo congetturare corrisponda anche a un dato di senso comune.

È il primato del significato sul significante: o se preferiamo il primato che sul senso direzionale viene accordato al senso associativo, all’arguzia concettosa, al *point*, all’*agudeza* come meccanismo di moltiplicazione e concentrazione delle associazioni. Dobbiamo arrivare molto vicino ai nostri giorni perché il lavoro sul significante di Caramuel possa trovare una nuova considerazione: ed è illuminante il fatto che l’abbia trovata soprattutto nella parte iconica della sua produzione: “Accompagnando la disposizione grafica con opportune incasellature, l’autore ottiene effetti visivi notevoli e ci dà il seguito più bello di tavole poetiche dell’intera produzione secentesca”, scrive Pozzi. La peculiare bellezza visiva dell’opera di Caramuel testimonia della necessità che il pensiero combinatorio trovi una forma di presentazione che, prima ancora che gradevoli, renda accettabili le sue vertigini, tra l’infinito delle possibilità e il nulla del senso.

ANAGRAMMI, PALINDROMI, LABIRINTI

La *Metametrika* è composta da trentadue libri, ognuno intitolato con un diverso riferimento ad Apollo e ognuno costituito da paragrafi detti Muse. È un repertorio vasto e disordinato di figure metriche e di artifici poetici, da cui non sono esclusi acrostici, anagrammi, palindromi, rebus, nella cui trattazione Caramuel sembra sempre oscillare fra arguzia concettosa e abilità combinatoria.

Dell'anagramma dice che se è arguto va lodato anche se ha uno o due difetti, e l'importante è che non ne abbia tre: i meriti dell'associazione arguta vanno a detrimento dell'esattezza della combinatoria. Del palindromo, invece, nell'*Apollo retrogradus* dice che è difficile al punto che spesso bisogna rinunciare alla velleità di dargli un senso: e qui la combinatoria prevale sul senso associativo. Del resto questa polarizzazione tra anagramma e palindromo è un vero e proprio evergreen dell'enigmistica. Si tratta di due forme di permutazione del medesimo patrimonio alfabetico, e ci sono tipi di palindromo che sono anche anagrammi: ma malgrado questo le due strutture si contrappongono sin dalle loro origini più o meno leggendarie. Per quanto concerne le origini, l'anagramma sarebbe stato inventato dal poeta di corte Licofrone, in onore del re Tolomeo Filadelfo, e avrebbe confermato più volte, nel corso della storia delle sue reinvenzioni, il carattere encomiastico, religioso verso Dio e santi o profano verso re, potenti, donne amate. Il palindromo sarebbe stato pure inventato sotto Tolomeo Filadelfo, ma da Sotade, un poeta nient'affatto cortigiano, ma invisato al re fino alla sua condanna a morte, tacciato di perversione e omosessualità anche da Marziale e presunto inventore della pornografia.

In termini meccanici l'opposizione fra i due procedimenti va da un massimo a un minimo di libertà: l'anagramma consente al suo esecutore qualsiasi mossa di permutazione, mentre il palindromo è assolutamente vincolante, richiedendo una perfetta reversibilità.

In quanto all'ethos retorico, l'anagramma mira a un rapporto enciclopedico fra termine definito e termine definente: dal caos della permutazione delle lettere, l'anagrammista estrae un'equivalenza ben proporzionata e razionale fra i due termini; il palindromo invece perviene a una frase spesso di significazione vaga, di pertinenza dubbia, non correlata ad alcunché e che di conseguenza spesso risulta avere vaste potenzialità esoteriche.

L'anagramma è l'ordine estratto dal caos; il palindromo è la reversibilità in odore di perversione, il rovescio che pareggia il diritto, la coincidenza



JOANNEŒ CARAMUEL DE LOBKOWITX
*Magister et Prof. Phil. P.D. in Univ. Campari. in Pflavia viro
 Anno 1684.*

degli opposti9. Tradizionalmente, dunque, il palindromo è assegnato alle pertinenze diaboliche: gli stessi inferi sono un mondo rovesciato. Caramuel ne era conscio e aveva composto un'epistola sul tema: "I versi reversibili lettera per lettera sono inventati e composti dal Diavolo?". La sua risposta è negativa: dal momento che i palindromi esistono, allora possono essere composti anche dall'uomo.

La differenza fra anagramma e palindromo ripete quella fra senso associativo e senso direzionale: nell'anagramma abbiamo due enunciati composti dalle stesse lettere di cui uno tende a essere la definizione dell'altro, nel palindromo abbiamo due enunciati, perfettamente identici, che si ottengono mutando il senso della lettura. Il percorrimto sostituisce la pertinenza semantica.

Quando Caramuel sente indebolirsi la tenuta semantica si rivolge tipicamente alla metafora del labirinto: dice per esempio che i retori imitano gli architetti, costruendo labirinti verbali fatti con discorsi intricati, e dei palindromi senza senso dice: "Se non fosse oscuro ed esposto alle deviazioni, non sarebbe un labirinto; perciò hai bisogno di un filo, a meno che tu non ti sia proposto di andare errando per non tornare mai alla luce". Chiama proprio labirinti anche alcune delle sue composizioni.

Il gioco combinatorio sulle cui potenzialità Caramuel insiste finisce per esplicarsi in termini figurativi, bidimensionali quando non tridimensio-

nali, dai labirinti alle poesie cubiche. La successione dei capitoli della *Metametrica* è preceduta da una serie di tavole che più attirano le attenzioni di padre Pozzi. Queste ultime, nella loro maggioranza, sono strutture combinatorie a disco che consentono di combinare diversi elementi della frase oppure labirinti verbali in cui un componimento vede evidenziate alcune lettere che si dispongono ordinatamente e simmetricamente in un riquadro e compongono un messaggio che è possibile leggere in diverse direzioni. Il più delle volte questo messaggio è un breve palindromo, come *iure merui, ama fama, sua laus* o – in parole singole – *aerea, suus*, il che raddoppia il numero delle sue letture.

Lo stesso principio è operante in un enigma figurato pubblicato all'inizio del XX secolo da Sam Loyd, un inventore di giochi americano: ispirato dalle avventure di Alice, il quiz proponeva una vignetta in cui, mentre il famoso gatto dello Cheshire sparisce sul suo ramo, Alice si chiede: "Era un gatto quello che ho visto?". La frase è ripetuta in un rombo, partendo dai bordi, e il quiz richiede al lettore di calcolare quante volte si possa leggere. Anche qui è presente un trabocchetto, perché in inglese la frase è palindroma: *Was it a cat I saw?* e ciò raddoppia il numero delle combinazioni possibili.



Il caso della vignetta di Sam Loyd può ispirare qualche riflessione sulla genesi di simili divertimenti. È altissimamente improbabile – anche se naturalmente non è dato escluderlo – che Sam Loyd conoscesse l’opera di Caramuel: si tratta peraltro di un’ipotesi abbastanza oziosa e superflua, perché l’idea di una simile combinatoria è disponibile nelle potenzialità del linguaggio. Segnalo che nella storia delle strutture enigmistiche non ve n’è una le cui origini non siano controverse: la storia dell’anagramma è la storia delle continue reinvenzioni dell’anagramma; la storia del rebus è la storia delle continue reinvenzioni del rebus. Quando si può individuare un caso prototipico, come per le parole crociate, è solo perché quello è l’esemplare da cui si può far risalire il successo del gioco: in nessun modo possiamo parlare di “prima idea delle parole crociate” ma piuttosto di “realizzazione da cui sono conseguite le altre”. È un campo in cui la poligenesi è la regola: e Caramuel probabilmente apprezzerrebbe la conclusione per cui le idee fondative di ogni combinatoria sono, a loro volta, parti di una meta-combinatoria, e perciò possono essere generate indipendentemente da eventuali precedenti, con rassomiglianze anche stupefacenti.

Ecco una tavola di Caramuel che raffigura un cilindro su cui possono scorrere quattro aggettivi, quattro sostantivi, quattro verbi e quattro altri sostantivi e che consente la composizione di duecentocinquantasei frasi corrette.

Non solo è la più semplice raffigurazione possibile della coppia saussuriana paradigma/sintagma. Cilindri del genere sono stati prodotti e messi in commercio, negli anni ottanta, e consentivano la formazione di frasi appartenenti a gerghi come il politichese o il linguaggio delle telecronache calcistiche (ricordo che ne fu prodotta anche una versione in braille). È possibile che li avesse progettati qualche lettore di Caramuel, o almeno di padre Pozzi: ma ancora una volta si tratta di un’ipotesi superflua. L’idea è insita nella combinatoria, o nella meta-combinatoria, delle idee sul linguaggio: la forma cilindrica ne consente la realizzazione più economica ed efficace, potremmo dire “elegante” con termine mutuato dalla matematica più che dalla moda.

Non è ancora venuto il momento di chiudere questa digressione, perché il cilindro di Caramuel ci ricorda inevitabilmente i *Cent mille milliards de poèmes* di Raymond Queneau (Gallimard, Paris 1961). I punti di contatto fra i due autori sono – per quanto bizzarro ciò possa sembrare – più di uno: i saggi biografici su Caramuel ci dicono che fra le vie esperite da questo poligrafo c’era quella di applicare alla teologia leggi matematiche,

come Queneau avrebbe poi tentato di fare con la storia; Caramuel inoltre si cimentò con il problema del moto perpetuo, come molti degli autori ottocenteschi recensiti da Queneau nella sua ricerca sui *fous littéraires*. Simultaneamente paragonabile a Queneau e a un personaggio queniano, Caramuel indulgeva proprio come il Queneau dei *Cento mila miliardi di poesie* a estenuanti conteggi del numero di permutazioni consentite da una certa combinatoria, nel numero di volumi necessario per trascriverle, nell'ampiezza della biblioteca necessaria per contenerle, nel numero di secoli necessario per leggerle, fino al costo di stampa di una simile edizione: ciò che nel caso di Caramuel Pozzi spiega come l'esigenza di rendere visibile la molteplicità vertiginosa degli esiti e:

Il concetto di infinità cosmica che vi è implicito, poco importa quale sia il tenore del messaggio linguistico; questo infatti è spesso puramente occasionale, usato tanto bene che male a fine encomiastico, sia religioso sia profano; e altrettanto spesso celebrativo di inezie, con enunciati che sfiorano il non-senso, certo a sottolineare che lo scopo vero del messaggio sta unicamente nella produttività del modulo.

PADRE POZZI E CARAMUEL

Padre Pozzi di enigmistica non sa e non vuole sapere: se ne disinteressa apertamente, e si distanzia platealmente anche dallo stesso oggetto del





suo studio, quando lo ascrive – proprio sulla soglia introduttiva della *Parola dipinta* – alla “non brillante categoria dei giochi di pazienza, come li definisce il triste ossimoro”, e parla di “immensa chincaglieria verbale”.

Nel ritratto – sintetico e articolato al tempo stesso – che Pozzi rende di Caramuel il punto di partenza non è la capacità combinatoria, l’attitudine alla manipolazione verbale, il virtuosismo enigmistico: ma la sua mentalità e la sua cultura che, al pari di quella degli altri membri dell’”internazionale ecclesiastica” che percorrevano l’Europa del Seicento con “funzioni politiche, pastorali ed erudite”, si fondava su:

Un complesso di conoscenze che, pur cedendo a preferenze settoriali (come nel caso di Caramuel la morale), si sostanziava di una specie di pansofia, tesaurizzante, nei limiti della convenienza, le novità del moderno naturalismo con le anticaglie del pitagorismo, della mnemotecnica, della cabala, dell’ermetismo e del lullismo. La dottrina legata a catena è uno dei tratti che li distinguono. Il Caramuel la possedette in modo spettacoloso. Il vantaggio ch’egli annetteva (“Chi si trova in possesso di un solo anello possiede tutta la catena”) si fondava sulla persuasione che le unità di ogni disciplina fossero intercambiabili; e che perciò l’enciclopedia si potesse facilmente dominare mediante il controllo delle combinazioni.

Logica e matematica sono “concepite come arti della conversione”, e lo stesso gioco di parole – con la sua capacità associativa e il suo dinamismo combinatorio – sembra uno strumento per collegare piani diversi del discorso, discipline diverse.

È un'idea proto-strutturalista del sapere, di cui metafora fondativa è il proteo, il verso in cui si possono permutare i membri: il sillogismo è il proteo della dialettica, le scienze sono "tutte analoghe e parallele, e differiscono fra loro solo per i contenuti".

L'operazione di Caramuel è perfettamente consapevole, in tutta la sua oltranza:

[...] Quella che chiamano potenza obbedenziale, fa sì che, Dio permettendo, da ogni creatura se ne possa trarre un'altra, e ogni creatura ne produca un'altra, come appare nei sacramenti della chiesa romana; infatti il pane si converte nel corpo e il vino nel sangue di nostro signore Gesù Cristo, e le parole, benché corporee, producono la grazia soprannaturale, il carattere e le altre qualità incorporee. Cercando io un esempio che potesse illuminare queste tre cose, mi è venuto in mente l'anagramma. Infatti la virtù insita nell'anagramma sa trarre da qualsiasi cosa non importa quale altra: dalla prosa trae poesia, e da una sentenza significativa ne trae un'altra totalmente diversa¹⁰.

L'anagramma diventa addirittura esempio del principio di transmateria- lizzazione universale, sul modello della transustanziazione cristiana.

Questo è anche il principio che sta alla base della metametrica. La di- mensione del gioco è quella del modello: contiene sempre un principio metalinguistico, una capacità di disporsi su livelli differenti, fornendo per esempio matrici logiche, simboliche, metaforiche di comportamento. Caramuel insiste sul carattere astratto della metametrica, in cui il valore dello schema prosodico – detto "idea" – è indipendente dal contenuto verbale – detto "esempio" – che di volta in volta lo può investire: "Chi confonde l'idea con l'esempio, dista assai dal palazzo della metametrica". Nel commento di Pozzi, Caramuel vede ogni verso non in sé, ma come realizzazione (in sé quasi indifferente e comunque provvisoria) dello sche- ma, che è il vero nucleo dell'interesse comunicativo:



Il fatto che la metrica possa divenire il contenuto d'un messaggio verbale attraverso la visualizzazione delle sue permutate, presuppone un processo di astrazione analogo a quello di certa pittura informale quando presenta come pittura il bianco della tela.

Si può altrimenti dire che la pluralità delle voci degli esempi si somma fino a diventare un brusio, il rumore bianco della metametrica. La vastità dell'edificio metametrico ha una spiegazione interiore e una spiegazione esteriore. La spiegazione interiore, la causa efficiente è l'effetto che l'"idea" fa sull'autore: è l'impulso del giocatore ad accanirsi sul gioco, a non smettere di porre in opera il meccanismo che gli dà piacere all'interno della sua mania, traendo "esempi" sempre diversi e sempre indifferenti dalla stessa "idea". La spiegazione esteriore, la causa finale, è l'effetto testuale che la massa di esempi produce nei suoi lettori. La molteplicità dei suoi esiti li rende indifferenti, e rende noi indifferenti a essi: serve alla combinatoria per comunicare se stessa.

SCRIPTA VOLANT

Resta un ultimo punto di interesse, abbastanza stravagante, ed è la passione di Caramuel per l'idea del volo verbale. Se ne accorge anche Pozzi quando scrive:

I caratteri mobili veramente davano l'idea della mobilità del tessuto linguistico: un moto non solo progressivo secondo una direzione obbligata, come avviene nella recitazione e nella lettura normale, e non solo regressivo, come avviene nel palindromo, ma saltuario: mobile cioè nel senso più pieno della parola.

Nel prefisso *meta* è compresa l'idea dello spostamento, e questo si apprezza anche nel titolo completo dell'opera che parla dei diversi andamenti dei versi, che progrediscono, regrediscono, ascendono, discendono quando non volteggiano:

Caramuelis Joannis / Primus calamus / ob oculos ponens / metametricam / quae variis / correntium, recurrentium, ascendentium, descendentium / nec – non Circumvolantium versuum ductibus, / aut aeri incisos, aut buxo insculptos, aut plumbo infusos, / multifformes / Labirinthos / exornat, Romae, Fabius Falconius excudebat anno MDCLXIII superiorum consensu (voll. 2 in 4°).

La stessa idea dinamica del gioco di parole, del motto di spirito, dell'equivoco si ritrova in altri autori: in una pagina di Proust la firma di Gilberte,

mal interpretata come quella di Albertine già morta, si anima nella stanza veneziana dove Proust legge un telegramma. Un motto di Cézanne interpretato da Derrida diviene una sorta di folletto che circola velocemente fra le sue diverse possibili interpretazioni. È l'altro senso di *spirito*: lo spiritello inafferrabile, che crea disordine e ci impone di seguire la sua logica impazzita, in cui la direzione lo definisce meglio della sua stessa identità.

La visione mutevole, metamorfica della poesia porta con sé un principio dinamico. Questo è un piccolo motivo della stilistica del gioco di parole: e ritorna ancora in Caramuel quando - nel capitolo *Apollo Fulminans* - descrive il procedimento retorico della *rapportatio* come una sorta di fuoco di artificio verbale, e lo riassume in una formula di grande bellezza:

Ergo praecedentis Apollinis impetu fluxerunt et refluxerunt carmina; modo surgunt, descendunt, volant, ruunt.

(Dunque con la spinta del precedente Apollo le poesie sono fluite e rifluite; di volta in volta salgono, scendono, volano, precipitano).

CONCLUSIONI

Quest'ultimo punto testimonia delle possibilità almeno illusoriamente dinamiche che sono consentite alla lingua scritta quando viene separata dalla sua funzione più immediatamente referenziale, attraverso la polisemia di un motto (Cézanne), attraverso l'articolazione co-testuale che non consente di sciogliere l'equivoco dovuto a una casuale omonimia (Proust) o attraverso una ricerca accanita nei territori della combinatoria e della pluralità del senso direzionale (Caramuel)¹¹. Quest'ultima ricerca, è ancora padre Pozzi che lo sottolinea, non ha generato alcun esito nella storia letteraria posteriore, e il suo sostanziale accantonamento è stato accompagnato da giudizi di vera e propria ripulsa. Come i manuali consigliano usi moderati per le ordinarie figure retoriche, così ne espurgano il catalogo da figure e schemi che platealmente eludono ogni funzione di complemento ornamentale alla comunicazione poetica, ma la rifondano senza preoccuparsi dei rischi del nonsenso.

L'enigmistica testuale e figurativa di Caramuel era troppo esplicita: di lì in poi la ricerca combinatoria sul linguaggio si sarebbe travestita da gioco di società (l'enigmistica), laboratorio di ricerca letteraria dissimulata da fumisterie e divertissement (Oulipo), materia narrativa in funzione allegorica - e non più strumento di narrazione - (Borges), matrice di racconto (Calvino).

NOTE

- 1 Questo testo rielabora il mio intervento su *Metametrica ed enigmistica: Caramuel letto da Padre Pozzi* al convegno internazionale di studi *L'enciclopedismo e le sue architetture. Juan Caramuel y Lobkowitz (1606-1682)*, Vigevano 14-16 dicembre 2006 (atti in corso di pubblicazione).
- 2 *Anthologia Graeca*, libro XIV, 40; cfr.: Simone Beta, *Poesia enigmistica della decadenza*, in *La decadenza. Un seminario*, a cura di Silvia Ronchey, Sellerio, Palermo 2000.
- 3 Per un panorama più esauriente del catalogo dei giochi enigmistici attualmente praticati, Stefano BarTEZZAGHI, *Lezioni di enigmistica*, Einaudi, Torino 2001; per un'esplorazione sulla loro archeologia, Id., *Incontri con la Sfinge*, Einaudi, Torino 2004.
- 4 Giuseppe Pitre, *Indovinelli, dubbi, scioglilingua del popolo siciliano*, Arnaldo Forni, 1897.
- 5 Julien Algirdas Greimas e Joseph Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris 1979 (tr. it. La Casa Usher, 1986).
- 6 Giovanni Pozzi, *La parola dipinta*, Adelphi, Milano 1981. Quest'opera è un catalogo di poesia figurata a tutt'oggi unico, e ha riportato alla luce la figura di Caramuel, attorno a cui è organizzato tutto il vasto capitolo III.4 "La fioritura secentesca" (vedi in particolare il paragrafo E: "Il Caramuel e la metrica artificiosa", pp. 242-259), da cui provengono le citazioni da Pozzi e le traduzioni di Pozzi da Caramuel citate nel presente lavoro. Di Pozzi vedi anche *Poesia per gioco*, Il Mulino, Bologna 1984.
- 7 Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Francke Verlag, Bern 1948 (tr. it. La Nuova Italia, Firenze 1992); più specificamente dedicato alla letteratura combinatoria, ma anche assai più caotico, è il catalogo di Gustav René Hocke, *Manierismus in der Literatur*, Rowohlt Verlag, 1959 (tr. it. Il Saggiatore, Milano 1965).
- 8 Caramuel, *Caramuelis Joannis / Primus calamus / ob oculos ponens / metametricam / quae variis / correntium, recurrentium, ascendentium, descendentium / nec – non Circumvolantium versuum ductibus, / aut aeri incisos, aut buxo insculptos, aut plumbo infusos, / multiformes / Labirinthos / exornat*, Romae, Fabius Falconius excudebat anno MDCLXIII superiorum consensu (voll. 2 in 4°).
- 9 Cfr. Stefano BarTEZZAGHI, *Incontri con la Sfinge*, Einaudi, Torino 2004.
- 10 Da *Metametrica*, citato e tradotto da Giovanni Pozzi in *La parola dipinta*, Adelphi, Milano 1981, p. 255.
- 11 Con le loro peculiarità i tre casi rientrano rispettivamente nei domini del witz (Cézanne), del lapsus (Proust) e della glossolalia, o invenzione di lingue (Caramuel).

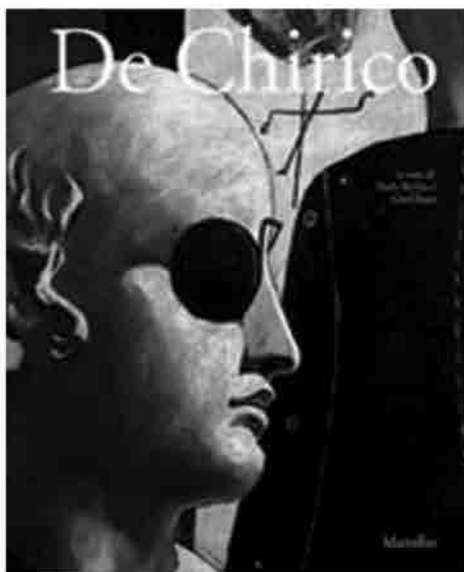
Quid amabo? Metafisica e oltre

Presentazione della mostra: De Chirico, Padova, Palazzo Zabarella 20 gennaio-27 maggio 2007

Mosè Viero

Nelle sale di Palazzo Zabarella si rincorrono centauri, tritoni, Arianne abbandonate, paesaggi definiti da rovine di templi, guerrieri e trofei evocanti atmosfere da poema epico: uno dei grandi pregi della mostra è considerare tutta l'opera di de Chirico e non solo una sua fase, come spesso succede per questo pittore che ha il 'torto' di mettere spesso in discussione il suo stile e i traguardi da esso raggiunti. Questa visione a volo d'uccello permette di sgombrare il campo da equivoci relativi alla totale incoerenza dell'artista, e di osservare che in realtà tutta la sua produzione è pervasa dai medesimi temi: fra di essi, il richiamo alla classicità è forse uno dei più evidenti.

Si parte dalla prima fase della sua pittura, in cui è dominante il richiamo al Simbolismo germanico, complice anche un periodo di studio a Monaco: le opere presenti in questa prima parte di mostra hanno per protagonisti figure mitologiche trattate in modo tale da evocare atmosfere primitive,



una realtà pre-scientifica, oracolare, dominata dal pericolo per le forze sconosciute che dominano il mondo, praticamente opposta all'immagine del mito che davano i contemporanei pittori tardo-accademici.

L'adesione al Simbolismo è però per de Chirico un'avventura che dura pochi mesi: un viaggio in Italia in compagnia del fratello Alberto Savinio (pseudonimo di Andrea de Chirico) e una serie di letture illuminanti, fra cui quella fondamentale di Nietzsche, convincono il pittore ad abbandonare la sterile evocazione di una realtà 'altra'. Chi cerca il senso delle cose nei fantasmi, si auto-condanna all'insuccesso: la vera sfida che l'artista deve inseguire è quella di indagare il mistero nelle cose stesse. Come il superuomo nietzschiano deve riuscire a dare senso alla realtà senza riferirsi a niente che vada oltre la realtà stessa, così l'artista deve cercare il senso senza cadere nella tentazione di evocare realtà parallele. Nasce da questo assunto la pittura un po' impropriamente detta "metafisica", che altro non è se non una sorta di Simbolismo che rinuncia alla componente narrativa a favore di quella 'atmosferica'. I riferimenti al mito si diradano, e quando sono presenti non sono più semplice rimando a una storia ma gioco metaforico. La figura ammantata di Ulisse rimanda all'idea di viaggio, di circolarità, di eterno ritorno. Arianna abbandonata è contemporaneamente celebrazione della malinconia (lo stato d'animo 'poetico' per eccellenza, secondo Nietzsche) e messa in scena dell'insanabile contrasto tra elemento razionale e logico (il filo) ed elemento irrazionale e passionale (la salvezza a opera di Dioniso). Centauri e tritoni diventano personificazioni della contraddizione insita nella realtà, che si vorrebbe interpretabile con la razionalità mentre si presenta ai nostri occhi come un illogico insieme di commistioni e di lotte tra contrari. Anche quando il pittore sente il bisogno di auto-proiettarsi dentro l'opera attraverso l'inquietante figura del manichino-poeta, ribadisce continuamente l'inevitabile cecità 'omerica' di colui che è ispirato dalle Muse: privo di occhi perché dotato di vista soprannaturale.

Quando de Chirico si rende conto della totale incomprensione che lo circonda nell'ambiente artistico e intellettuale italiano, e quando le critiche si concentrano soprattutto sulla sua scarsa abilità 'tecnica', la sua risposta è il ritorno allo studio dei pittori del Rinascimento, inaugurato da un famoso articolo in cui il pittore si fregia del motto "Pictor Classicus Sum".

Ma il "Ritorno all'Ordine" non significa mai il totale abbandono della Metafisica, che resta come una sorta di background su cui si innestano tutte le varie sperimentazioni di questo inquieto personaggio dell'arte del secolo

scorso. La sua esistenza prosegue tra viaggi e ritorni a Parigi, soggiorni in Italia, tentativi spesso poco riusciti di affermarsi nel mercato e di legarsi a qualche corrente o a qualche collega. La classicità torna fino alla fine del suo percorso, sempre come rimando al significato ultimo della Metafisica: un'arte che tentava di far emergere l'enigma insito nella realtà mettendo in scena la sua illogicità e le sue contraddizioni. Un obiettivo che rende abbastanza ridicole alcune accuse che ancora oggi vengono rivolte a de Chirico: la contraddittorietà della sua arte non è un difetto, ma un obiettivo coscientemente inseguito dall'artista. Di fronte a tanti intellettuali che elaborano complessi sistemi di pensiero ma si guardano bene dal metterli in pratica, de Chirico rifulge come ottimo esempio di concretizzazione della "vita filosofica". Una concretizzazione che parte dal mito classico e a esso ritorna, come alla principale fonte di 'metafore visive' dell'intera storia occidentale.

Niente a che vedere con Dioniso?

Recensione di: Massimo Fusillo, *Il dio ibrido. Dioniso e le "Baccanti" nel Novecento*, Il Mulino, Bologna 2006

Monica Centanni, Alessandra Pedersoli

Il mito nella tradizione classica è un "fascio di costanti che si attualizzano in modo diverso": l'immagine che Massimo Fusillo ci propone nell'introduzione al suo ultimo lavoro rende appieno l'idea dell'energia, della vitalità, dell'urgenza, con cui la plasticità dei miti greco-romani, e la loro disponibilità a farsi raccontare, si traduce di epoca in epoca in modo diverso. Ricorda Fusillo che la duttilità della materia mitica, per il fatto che "non è mai esistita una verità unica del mondo antico" e non esiste quindi una versione canonica né un testo sacro di riferimento, è di fatto un portato della libertà del politeismo, in netta contrapposizione alla rigida chiusura del monoteismo come ribadisce Blumenberg nel suo volume *L'elaborazione del mito*. Ma libertà significa soprattutto pluralità di prospettive.

Dioniso è il dio dell'ebbrezza e del teatro, ma è anche il dio che ritorna: ritorna dall'Oriente in Grecia, ritorna a Tebe, la terra di sua madre. Ma la domanda centrale di questo ultimo lavoro di Massimo Fusillo è più precisa: perché Dioniso ritorna, tanto prepotentemente, sulla scena del teatro del XX secolo? Perché il dio dell'ebbrezza, della negazione del *principium individuationis*, della grande illuminazione di Nietzsche, è tornato come figura centrale della cultura del Novecento? Perché Dioniso, molto più del suo doppio Apollo, nel nostro recente passato ha sedotto e incantato la letteratura, il teatro, il cinema?

Il lavoro di Fusillo non è limitato alla registrazione e alla recensione delle diverse riprese del mito o delle variazioni sui grandi temi che lo intersecano: ciò che interessa allo studioso è 'riusare' le categorie del mondo dionisiaco per leggere alcuni fenomeni della contemporaneità e soprattutto per farne emergere i mutamenti nei paradigmi culturali. Cosa c'è – insomma – dietro all'interesse per Dioniso?

Negli anni '60 del Novecento Dioniso fa la sua nuova epifania come "dio del modernismo e della sperimentazione espressiva": Massimo Fusillo ripercorre perciò le messe in scena più significative di *Baccanti*, l'unica tra-



gedia greca pervenuta che ha come protagonista il dio stesso del teatro. L'indispensabile selezione che Fusillo ci propone ha una data di inizio precisa: 2 giugno 1968, New York, East Village. In un garage, "due giorni dopo l'assassinio di Robert Kennedy", Richard Schechner, allievo di Grotowsky, mette in scena con la sua compagnia – il *Performing Group* – una ripresa di *Baccanti* che sarà destinata a fare epoca, con il titolo di *Dionysus in 1969*. L'opera resta in scena sold out per un anno e chiude un mese prima del grande raduno rock di Woodstock. Il mito dionisiaco è terribilmente attuale – sono gli anni della recrudescenza della guerra in Vietnam – e Fusillo sottolinea come, in quel contesto, anche la maschera di Dioniso sia chiamata a ricordare che "la violenza è americana quanto la torta di mele".

Grotowsky e Ian Kott sono ospiti-spettatori-consulenti di eccezione: è proprio il maestro russo a suggerire al giovane allievo di far recitare nudi i suoi attori, artisti che interagiscono col pubblico e arrivano spesso a scambiarsi il ruolo fra loro e con gli stessi spettatori. Lo spettacolo ha uno sguardo di eccezione: un giovanissimo Brian De Palma girerà un video dello spettacolo destinato a diventare un *cult*. Con lo spettacolo newyorkese, quindi, avviene la svolta che decide della fortuna della tragedia nel secondo Novecento. La disamina di Massimo Fusillo prosegue serrata: Wole Soyinka a Londra nel 1973 propone un ibrido tra la mitologia greca,

la cultura yoruba e la simbologia cristiana; Klaus Michael Grüber a Berlino nel 1974 mette in bocca a Penteo brani di Wittgenstein; quindi in anni recenti le esperienze del Teatro del Lemming, di Hall, Terzopulos, Wilms, etc.

Anche in Italia, a partire dagli anni '70, si avvia una stagione di fortuna della tragedia euripidea; Luca Ronconi per ben tre volte ha a che fare con questo Dioniso: con la prima messa in scena nel 1973 a Vienna, nel 1977 con lo spettacolo sperimentale del Laboratorio di Prato (dove si avvale dell'architettura scenica di Gae Aulenti), infine nello spettacolo pop messo in scena per la Fondazione INDA al Teatro Greco di Siracusa nel 2002, protagonista Massimo Popolizio.

Dioniso ritorna in Oriente e seduce anche il teatro giapponese: Suzuki Tadashi allestisce *Baccanti* a Tokyo nel 1981. Dello spettacolo il momento più alto, divenuto celebre, è l'urlo muto di Agave nella straordinaria performance di Shiraishi: "Difficile trovare un incontro altrettanto fecondo fra una delle scene più crudeli del teatro occidentale e la stilizzazione emotiva del kabuki".

Nel 1991 anche Ingmar Bergman, ossessionato dal testo di *Baccanti* (che riemerge anche ne *Il volto del 1958* e ne *Il rito del 1967*) ne allestisce una versione a Stoccolma. Il testo euripideo approda anche al teatro musicale e al cinema (il 'peplum' di Giorgio Ferroni e la rilettura di Jean Rouch tra documentario e fiction), infine alla performance (Hermann Nitsch).

Ma nel XX secolo Dioniso è un mito centrale, che ha pervaso il modo della cultura e della produzione artistica in maniera profonda e feconda. Massimo Fusillo affronta anche le varie forme espressive in cui il mito dionisiaco si irradia, dalla letteratura al cinema. Ne rileva le contaminazioni (in *Morte a Venezia*, da Mann a Visconti; in *Non dopo mezzanotte* di Daphne Du Maurier), la possessione nell'amplificazione dell'accezione distruttiva di Dioniso (nel pensiero e nelle opere di Georges Bataille), ma anche la fascinazione che esercita lo straniero sulla vita di una comunità, grande o piccola che sia (Bulgakov con *Maestro e Margherita*, *Sei gradi di separazione* la commedia di John Guare poi ripresa al cinema da Fred Schepisi). È proprio con la maschera perturbante dello straniero che Dioniso seduce tutti i membri di una famiglia borghese in *Teorema* di Pasolini: il film è apparso proprio nello stesso anno, il 1968, di *Dionysus* in 1969. Il regista friulano (al quale lo stesso Massimo Fusillo ha dedicato un importante studio – *La Grecia secondo Pasolini*) ha rivisitato in più occasioni il mito antico rifacendo direttamente la tragedia greca (*Edipo Re*, *Medea*, *Appunti*

per un'Orestiade africana) ma anche rielaborando la struttura mitica (oltre a *Teorema, Affabulazione e Pilade*).

Le categorie di riemersione del dionisismo proposte da Massimo Fusillo (irradiazione, contaminazione, possessione, fascinazione) offrono quindi una valida guida per la rilettura delle opere della contemporaneità. Dioniso è dio ibrido anche perché dio del teatro: della maschera, della finzione necessaria, della riflessione, della interazione/confusione tra attori e pubblico; questa la bella citazione di Merleau Ponty che Fusillo accoglie a p. 144: “Il dio è presente quando gli iniziati non si distinguono più dalla parte che recitano, quando il loro corpo e la loro coscienza cessano di opporgli la loro opacità particolare e si sono interamente fusi nel mito”.

È la confusione che in tante messe in scena contemporanee di *Baccanti* (ma già nella stessa tragedia euripidea) fa sì che Penteo si confonda in Dioniso e vittima e carnefice, ben oltre la rigida e manichea distinzione dei ruoli, siano coinvolti nello stesso rito catartico che alla fine nell'ebbrezza della 'dolce violenza' nega le parti in commedia.

Animale/umano, maschio/femmina, dio/uomo, mortale/immortale, giovane/vecchio, nativo/straniero, corpo/mente: Dioniso, il dio ibrido che mette in crisi la rigidità di ogni configurazione identitaria, fino alle identità primarie. Anche nel nostro XXI secolo, in questo nostro tempo “di recrudescenza dei fantasmi delle tre religioni monoteiste”, in cui su tutti i fronti, anche sul piano etico, viene portato un “attacco sistematico ai principi illuministi della laicità”, tanto più attuale, tanto più necessario, un ritorno del più umano, del più immanente fra gli dei antichi, il dio in cui, non per caso, sarà ravvisata una prefigurazione di Cristo: una nuova epifania di Dioniso.

Ottavia: tragedia per melodramma

Recensione di: Pseudo-Seneca, *Ottavia*, a cura di Biagio Conte, testo latino a fronte, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 2004

Giacomo Dalla Pietà

Questa edizione dell'*Octavia* ha il pregio di presentare in appendice il testo de *L'incoronazione di Poppea*, melodramma di Gian Francesco Busenello, musicato (si ritiene) da Claudio Monteverdi nel 1643 e rappresentato per la prima volta al Teatro SS. Giovanni e Paolo di Venezia. Il poeta avverte nella prefazione che l'argomento è tratto dagli *Annali* di Tacito, ma naturalmente è la tragedia attribuita a Seneca la fonte di ispirazione prevalente, anche se l'impostazione moralistica sottesa alla tragedia è completamente rovesciata.

Nel prologo del melodramma infatti la Fortuna e la Virtù si contendono la supremazia sugli uomini; ma il loro dibattito è troncato dall'arrivo di Amore, che dichiara la propria superiorità su entrambe nel corso delle vicende umane. Si apre quindi il melodramma, in cui, diversamente dalla tragedia, nessun personaggio (da Ottavia a Nerone a Poppea a Otone, etc.) appare come moralmente ineccepibile, con l'eccezione, forse, di Seneca



che rappresenta (come nella tragedia ispiratrice) un modello irraggiungibile di virtù e che comunque è esposto alle risa e alle critiche degli altri personaggi del melodramma.

Ottavia stessa, che nella *praetexta* è dipinta come vittima indifesa della volontà di Nerone, nel melodramma induce Otone, tradito da Poppea, a uccidere quest'ultima (tentativo che poi fallisce). Nessun personaggio resta innocente: tutti soggiacciono alla forza di Amore che interviene talvolta sulla scena a modificare gli eventi per permettere le nozze finali tra Nerone e Poppea. È probabile, come asserisce Conte, che il poeta secentesco abbia voluto sviluppare quello che nel testo latino è un semplice *topos*, vale a dire il coro anapestico (vv. 806 ss.) che considera quanto l'amore condiziona i destini del mondo: *Quid fera frustra bella movetis / Invicta gerit tela cupido*.

È questa una chiave di lettura intentata: i critici musicali e letterari hanno in genere ravvisato nel melodramma di Busenello-Monteverdi unicamente l'espressione di un crudo realismo di stampo anticlericale e antimonar-chico inserito nell'ambito culturale del tacitismo del secolo XVII. Rientra del resto nelle consuetudini della critica considerare l'*Octavia* una sorta di melodramma *ante litteram* per il suo carattere statico, con toni smorzati e privi del dinamismo delle tragedie autenticamente senecane, per i suoi "pezzi chiusi" in anapesti, a cominciare dal lamento iniziale della protagonista. È singolare il fatto che questa "tramelogedia" di argomento storico abbia costituito il modello per il primo esempio di melodramma a soggetto storico (fino ad allora unica fonte di ispirazione era il mito) che la storia della musica ricordi.

Conte fa sue le posizioni di Rolando Ferri, autore della recente edizione pubblicata a Cambridge, secondo cui l'*Octavia* sarebbe stata composta intorno al 90 d.C. durante il regno di Domiziano. Prova ne sono alcune consonanze linguistiche con le *Silvae* di Stazio. Alla luce di questi parallelismi, è possibile ipotizzare un rapporto tra l'ignoto autore dell'*Octavia* e Stazio che dedica a Polla Argentaria, vedova del poeta Lucano nipote di Seneca, una delle sue *Silvae*. Polla Argentaria raccoglieva intorno a sé un circolo di letterati estimatori di Seneca. È probabile dunque che l'ignoto autore dell'*Octavia*, in cui Seneca appare ancora in una luce positiva (dell'età flavia sono le polemiche dei letterati ufficiali contro lo stile e la persona di Seneca), sia da ascrivere a questo circolo, e che della tragedia in questione fosse a conoscenza Tacito stesso (di qui le consonanze tra l'*Octavia* e alcune pagine dei successivi *Annales*).

Nympha reloaded

Recenti pubblicazioni e riedizioni sul tema della Ninfa: Porfirio, *L'antro delle Ninfe*, a cura di Laura Simonini, Adelphi, Milano 2006; Susanna Mati, *Ninfa in labirinto. Epifanie di una divinità in fuga*, Moretti & Vitali, Bergamo 2006; Giorgio Agamben, *Ninfe*, Bollati Boringhieri, Torino 2007

Alessandra Pedersoli

La Ninfa e le sue epifanie: grazie soprattutto alla riscoperta degli studi warburghiani il tema, già caro a studiosi di diversa formazione disciplinare, è tornato di moda. Numerosi i saggi e i testi sulla ninfa che, negli ultimi anni, sono stati pubblicati o riediti – segno tangibile del fatto che la figura antica della seduzione femminile che periodicamente riappare interessa l'editoria perché, evidentemente, coinvolge nel suo fascino non solo gli studiosi ma anche il pubblico colto italiano.

Nell'estate del 2004 veniva pubblicata la traduzione italiana del bel libro di Georges Didi-Huberman, *Ninfa Moderna. Essai sur le drapé tombé* (Il Saggiatore, Milano 2004, recensito in Engramma n. 37), subito seguita, nella primavera del 2005, dalla raccolta di saggi di Roberto Calasso, *La follia che viene dalle Ninfe* (Adelphi, Milano 2005, recensito in Engram-



ma n. 44), da cui prende spunto il saggio di Antonella Sbrilli, *Le mani fiorentine di Lolita. Coincidenze warburghiane in Nabokov (e viceversa)* (in Engramma n. 43).

Nel 2006 la fortuna della ninfa continua, e pare diffondersi come per contagio. Il felice anno ninfale prende il via con un'importante ristampa: *L'antro delle Ninfe di Porfirio*, curato da Laura Simonini; il testo, già edito da Adelphi nel 1986, viene riproposto in una ritrovata attualità.

A novembre è la volta di Susanna Mati, *Ninfa in labirinto. Epifanie di una divinità in fuga*, Moretti & Vitali, Bergamo 2006 e l'ultimo in ordine di apparizione è il saggio di Giorgio Agamben, *Ninfe* – già pubblicato col titolo *Nymphae* nel numero monografico di "Aut Aut" dedicato ad Aby Warburg (n. 321-322, maggio-agosto 2004, pp. 53-67, recensito in Engramma n. 34).

Tracce di Alessandro il Grande a Venezia: nota di aggiornamento bibliografico

Maria Bergamo

Con tagli diversi, che spaziano dall'interpretazione iconografica al romanzo leggendario, alcune recenti pubblicazioni richiamano l'attenzione su alcuni reperti conservati a Venezia in area marciana, tutti in qualche modo collegati al mito del grande Macedone: nuove indagini e suggestioni testimoniano che il *Nachleben* di Alessandro il Grande perdura nei secoli e nei millenni, trovando di epoca in epoca, e fino ai nostri giorni, nuove stagioni di fortuna.

Il primo numero dei "Quaderni della Procuratoria. Arte, storia restauri della Basilica di San Marco", dedicato alla facciata nord della Basilica di recente restaurata, si apre con il contributo di Mons. Antonio Niero sull'iconografia dei rilievi che ornano la facciata fra i quali, com'è noto, vi è il Volo di Alessandro. L'episodio tratto dal Romanzo di Alessandro ebbe una vastissima diffusione iconografica nella tarda antichità e nel Medioevo: conquistate tutte le terre dell'ecumene, Alessandro si spinge alla conquista dei cieli innalzato in volo su un carro trainato da due grifoni, (*Rom.*



Alex. II, 41). La lastra con il volo di Alessandro, bottino della Quarta crociata del 1204, fu posta in una posizione di rilievo, tra le sculture esterne marciane; sulla linea di altri recenti studi e interpretazioni, mons. Niero dimostra come il valore negativo di *hybris* dell'ascensione celeste rappresentato nei mosaici normanni non appartenga affatto alla tradizione bizantina mutuata dalla repubblica di Venezia: il mito e il culto di Alessandro trovano spazio infatti nella mistica imperiale di glorificazione, e come tale merita una posizione di prestigio nella decorazione esterna della basilica. Niero sostiene una lettura alta, insieme "dotta e devozionale", della figura del primo *kosmokrator* e, ad avvalorare questa ipotesi è la presenza dell'immagine dell'imperatore Macedone tra gli smalti della Pala d'Oro. In questo senso si possono aprire nuove ricerche sul valore liturgico e sacrale della figura di Alessandro Magno assimilato a quello dei grandi imperatori della cristianità: una genealogia antica e nobilissima, nella quale il Doge vuole essere iscritto in quanto erede della tradizione costantinopolitana.

La tomba monumentale di Alessandro era posta nel cuore di Alessandria d'Egitto e per secoli era stata luogo di culto del *Soma* imperiale: la tomba risulta dispersa proprio a ridosso delle prime testimonianze sul culto alessandrino di una 'tomba' di San Marco. La leggendaria *translatio* delle reliquie marciane da Alessandria a Venezia, e l'ipotesi di una identificazione tra il corpo dell'Evangelista e il corpo di Alessandro, è l'oggetto di altre recenti pubblicazioni: sulla scia delle tesi di Andrew Chugg, Gianni Vianello ne *Marco Evangelista. L'enigma delle reliquie*, Napoli 2006 con uno stile romanzato che si avvale però della citazione diretta di fonti e documenti, narra delle vicende della traslazione del corpo del Santo da Alessandria a Venezia. Alla lunga storia della ricerca della tomba alessandrina è dedicato da ultimo l'avvincente saggio di Nicholas J. Saunders, *Alexander's Tomb. The two-thousand-year Obsession to find the Lost Conqueror*, London 2006.

Haud incompta latinitas!

Engrammatis XXV-LV latina versio emendata

Iacobus Dalla Pietà curavit

Post quattuor et quinquaginta nostros commentarios periodicos editos superiorum numerorum latinas epitomas fere singulas nonnullis locis emendatiores reddere, huiusce emendandi operis a numero vicesimo quinto initio facto, visum est (videas: Archivium).

Praeterea non ab re duximus nonnullas singulas scriptiunculas quae his numeris continentur et quae elegantiores iucundioresque visae sunt in unum indicem colligere cui nomen Specimina Latinitatis Nostrae indidimus.

Exoptandum est ut qui paginas nostras Latinas legunt, maiore profectu eas nunc inspicere possint.

Si quando, seriorum aetatum locutionibus usurpatis, ab antiquorum usu in scribendo discessimus, hoc fecimus ea conscientia moti recentiore Latinitatem, sive Renatarum artium aetatis, sive subsequentium temporum, haud semper spernendam esse. Ex qua non pauca discere possumus.

eas ad Archivium Speciminibus Latinitatis Nostrae ditatum



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
progetto grafico di Silvia Galasso
editing a cura di Laura Carullo
Venezia • aprile 2018

www.engramma.org

56

aprile 2007

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 56

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

mariaclara alemanni, elisa bastianello, maria bergamo, emily verla bovino, giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli, giacomo cecchetto, silvia de laude, francesca romana dell'aglio, simona dolari, emma filipponi, anna fressola, anna ghiraldini, andrea lazzari, laura leuzzi, nicola noro, marco paronuzzi, marina pellanda, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson

COMITATO SCIENTIFICO

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. 56 | aprile 2007

©2018 Edizioni Engramma

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

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

Tel. 041 2571461

www.engramma.org

Mazzucco | Querci | Sacco | Sbrilli | Thompson | Zumbo

La Rivista di Engramma n. 56

SOMMARIO

- 7 | MNEMOSYNE ATLAS | Versione inglese del percorso “alpha”:
pannelli A, B, C del Bilderatlas di Warburg
ELIZABETH THOMSON
- 9 | Sul metodo. Il seminario di Aby Warburg del 1928
A CURA DEL SEMINARIO MNEMOSYNE CLASSICA
- 15 | I seminari della KBW. Un laboratorio di metodo
KATIA MAZZUCCO
- 21 | Kienerk, Darwin, Warburg: formule del sorriso intorno al 1900
ANTONELLA SBRILLI
- 31 | “Il progresso nell’abbreviazione”. Un ritratto a macchia di Aby
Warburg
EUGENIA QUERCI
- 41 | Aby Warburg “psicostorico” della cultura, con Nietzsche e Freud
DANIELA SACCO
- 45 | Della recente fortuna editoriale di Aby Warburg
KATIA MAZZUCCO
- 51 | Rassegna bibliografica degli studi critici su Aby Warburg e delle
edizioni delle sue opere
KATIA MAZZUCCO
- 81 | Il mito di Archimede da Cicerone a Walt Disney e oltre
ANTONINO ZUMBO

MNEMOSYNE ATLAS | Versione inglese del percorso “alpha”: pannelli A, B, C del Bilderatlas di Warburg

translated by Elizabeth Thomson

Pubblichiamo a partire da questo numero di Engramma l'edizione inglese dei materiali della mostra MNEMOSYNE. L'Atlante di Aby Warburg (catalogo della mostra, Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi 20 marzo-2 aprile 2004, materiali a cura del Seminario di Engramma, “Quaderni Iuav” 2004, Università Iuav, Venezia 2004).

Il lavoro riprende la struttura critico-interpretativa della mostra veneziana e del suo catalogo on-line (“La Rivista di Engramma” 35, agosto-settembre 2004) e in particolare la proposta di articolazione del Bilderatlas Mnemosyne in 12 sezioni, ciascuna corredata di brevi note esplicative.

Le immagini dei singoli pannelli sono accompagnate da appunti di Gertrud Bing – sulla base delle originali annotazioni originali di Aby Warburg – e corredate da un breve commento del pannello curato dal Seminario di engramma e da un apparato di raccordo delle diverse sezioni e delle tavole in linee tematiche individuate attraverso segnali colorati.

Sul metodo. Il seminario di Aby Warburg del 1928

a cura del Seminario Mnemosyne ClassicA

Presentiamo qui di seguito un frammento di Aby Warburg appartenente alle carte di lavoro per il seminario invernale del 1927-1928 organizzato dalla KBW e dedicato alla metodologia della ricerca per una *Kulturwissenschaft* storico-artistica (WIA III.113.4.1; sui Seminari della KBW e la contestualizzazione di questo frammento si rimanda al saggio di Katia Mazzucco pubblicato in questo stesso numero di Engramma).

Il testo è chiaramente un abbozzo non finito, usato da Warburg come canovaccio per la discussione conclusiva del seminario e accompagnato dalla proiezione di diapositive e da pannelli di fotografie. Pur nella sua incompiutezza, ricorrono nel frammento alcune cifre dello stile warburghiano di esposizione e anche di scrittura, e particolarmente: la struttura organizzata secondo il modulo, ampiamente sperimentato negli scritti editi, di apertura con un interrogativo e di conclusione con una “sentenza”; l’attenzione quasi ossessiva alle sfumature lessicali e terminologiche.

Lo scritto è apparso nel 1991 come appendice a un saggio di Bernd Roeck dedicato al seminario estivo del 1927 su Jacob Burckhardt e concluso da Warburg con il celebre testo dedicato alle figure di Burckhardt e Nietzsche. La traduzione qui presentata tiene presente solo in parte dei frammenti già compresi nella celebre *Intellectual Biography* dedicata da Ernst H. Gombrich ad Aby Warburg. Le traduzioni nell’edizione italiana Feltrinelli si discostano molto dal testo originale, presentandone una versione priva di asprezze, e che sembra risentire molto della traduzione inglese proposta a fronte nell’edizione 1970 della *Biography*. Tenendo conto delle traduzioni correnti della terminologia warburghiana, si è qui scelto di sciogliere il testo solo laddove la comprensione lo rendeva necessario e di tentare di restituirne incompiutezza e densità originali.

ZUR KULTURWISSENSCHAFTLICHEN METHODE. SCHLUSSÜBUNG (1928)

Aby Warburg

Unsere Versuche, auf dem Hintergrund der Antike die Vorgänge innerhalb der Stilentwicklung als kunstpsychologische Notwendigkeit zu begreifen, müssen uns schliesslich zu einer Kritik der weltgeschichtlichen Epochen-Abgrenzung führen. Gibt es z. B. eine durch stilpsychologische Interpretation gewonnene exakte Abgrenzung zwischen Mittelalter und Renaissance? Ein solcher Abgrenzungsversuch, rein auf die Zeit bezogen, kann keine zuverlässigen Einteilungsprinzipien zu Tage fördern, weil das, was wir mit Mittelalter und Neuzeit bezeichnen, ein Versuch ist, den geistigen Habitus einer bestimmten innerlich zusammenhängenden Gruppe von Menschen einheitlich zu benennen, deren Denkweise wohl nach außen hin mehr oder weniger vorherrschend nachgewiesen werden kann, in seiner eigentlichen Existenz aber innerhalb der menschlichen Seele wurzelt und nach Gesetzen lebt oder abstirbt, die kein zeitloses "entweder – oder" des Vorhandenseins kennt. Immerhin lässt sich soviel sagen, dass das Überwiegen des Lebensideals der *vita contemplativa*, wie sie die monchische Kirchenzucht forderte, dem Lebensideal entgegenstand, wie es etwa das romantische, auf Frauenkultus gegründete Diesseitige in das gesellschaftlich Festliche hineintrug, dass aber diese auf die Gegenwart gerichtete Wunschregion ihrerseits wiederum nur durch eine schöpferische Umformung einer neuen Geisteswendung, wie sie eben das Wesen der italienischen Renaissance ausmacht, jene heroische Idealsphäre der heroischen Existenz der Einzelpersonlichkeit hervorbringt und wegweisend aufstellen konnte, die ihre Kraft der Eigenexistenz im Kampfe mit der Gegenwart aus dem Wiedererinnern vergangener historischer Größe gewann. Das Leben *alla monaco*, *alla francese* und *all'antica* muß also in dem Auffangspiegel überlieferter Bilderwelt analysiert und interpretiert werden.

Die Methode, die ich im Laufe dieser wenigen Übungen vor Ihren Augen zu entfalten versuchte, ist in der Grundlage sehr einfach, wir suchen den Geist der Zeiten in seiner stilbildenden Funktion dadurch persönlich zu erfassen, dass wir der gleichen Gegenstand zu verschiedenen Zeiten und verschiedenen Ländern vergleichend betrachten.

Eine kunstwissenschaftlich gerichtete Kulturwissenschaft sieht das Kunstwerk erst in zweiter und dritter Linie als Objekt einer Atelier-Psychologie an; für sie befindet sich das bildhafte Element, wo immer es auch auftaucht, in der Schatzkammer der seelischen Dokumente, die angeordnet sind nach der Spannung des Ichgefühls und der Selbstempfindung, das zwischen triebhaft leidenschaftlicher Entladung und intellektuell mäßiger Bildung seinen Stil sucht. Bei dem Konflikt zwischen diesen beiden Polen und Verhaltens(weisen*) greifen nun die antiken Vorprägungen, aufbewahrt im Schatzbehälter des Gedächtnisses stilbildend dadurch ein, dass die überlegene, innere Lebensfülle heidnischer religiöser Ergriffenheit, ebenso wie nach der anderen Seite hin die Vorprägung der souveränen [...] der praktischen Selbstbehauptung (weltentrückter Weisheit) im Ablauf dieser polaren Energetik zur Uebernahme dieser polaren Ausdruckswerte in den Kreislauf der Formensprache zwingt

Wie diese Vorprägungen (neben einer selbstvergessenen Betrachtung) den Ablauf des historischen Phänomens überliefern, haben wir in diesen Übungen zu verfolgen versucht. Will man das Ergebnis – gewiss nur vorläufig – präzisieren, so ließe sich etwa sagen: Es ist ein illustriertes Kapitel aus der Geschichte der Selbsterziehung des europäischen Menschengeschlechts, wobei die Wiedererinnerung antiker Ausdruckswerte in Wort und Bild als energetische Funktion europäischen Menschentums zu erfassen versucht wird.

Wir haben in den unheimlichen Hallen der Transformatoren innerster seelischer Ergriffenheiten zu künstlerisch bleibender Gestaltung einen Augenblick verweilen dürfen; nicht um für die Rätsel der Menschenseele eine Lösung zu finden, wohl aber eine neue Formulierung der ewigen Frage, warum das Schicksal den schöpferischen Menschen in die Region der ewigen Unruhe verweist, ihm überlassend, ob er seine Bildung im Inferno, Purgatorio oder Paradiso findet.

SUL METODO DELLA KULTURWISSENSCHAFT. ESERCITAZIONE CONCLUSIVA (1928)

Aby Warburg (traduzione a cura del Seminario Mnemosyne ClassicA)

I nostri sforzi di comprendere, sullo sfondo dell'Antico, i processi inerenti all'evoluzione stilistica nei termini di una necessità di psicologia dell'arte ci devono per forza condurre, alla fine, a una critica delle definizioni delle

epoche storiche. Esiste, ad esempio, una netta demarcazione tra Medio Evo e Rinascimento che possa essere giustificata da una interpretazione nei termini di psicologia degli stili? Certo questo tentativo di definizione, se condotto su base puramente cronologica, non può portare alla luce alcun criterio attendibile di periodizzazione. Infatti, ciò che noi indichiamo con Medioevo e con Età moderna altro non è che un tentativo di affibbiare un denominatore comune all'habitus intellettuale di un determinato gruppo di uomini in sé coeso, il cui modo di pensare può essere delineato come più o meno egemone, in base a ciò che manifesta esteriormente; tale atteggiamento mentale, nella sua esistenza peculiare, affonda in realtà le proprie radici nell'animo umano e vive o si estingue secondo leggi che non prevedono un netto e a-temporale aut aut tra presenza e assenza. Perlomeno, è lecito constatare come l'ideale dominante della 'vita contemplativa' imposto dalla disciplina monastica della Chiesa si contrapponesse a un altro ideale di vita, per così dire romantico, che introdusse nella socialità festiva un aldiqua mondano basato sul culto della Donna. E d'altra parte, possiamo constatare come soltanto mediante la trasformazione creativa della conversione a una nuova spiritualità – tipica dell'essenza del Rinascimento italiano – tale regione del desiderio rivolta al presente potesse creare ed innalzare a segno di orientamento quella atmosfera ideale eroica di un'esistenza eroica della singola personalità, che trae la propria energia vitale dall'evocazione della grandezza storica passata. La vita alla monaca, alla francese e la vita all'antica devono quindi essere analizzate e interpretate guardando allo specchio collettore del mondo delle immagini pervenute fino a noi.

Il metodo che nel corso di queste poche esercitazioni ho cercato di spiegare davanti ai vostri occhi è molto semplice nei suoi fondamenti: noi cerchiamo di cogliere personalmente lo spirito dei tempi nella sua funzione formatrice dello stile, in modo tale da osservare lo stesso oggetto comparativamente in tempi diversi e in paesi diversi.

Una scienza della cultura orientata nel senso di una scienza dell'arte solo in secondo o terzo luogo guarda all'opera d'arte come a un prodotto della psicologia da atelier. Per tale scienza l'elemento plastico, ovunque riaffiori, si trova nella 'camera del tesoro' dei documenti dell'anima, i quali sono ordinati in base alla tensione di un sentimento dell'io e di una percezione di sé che cerca il proprio stile espressivo combattuto tra le pulsioni istintive della passione e la più composta configurazione dell'intelletto. Nel conflitto tra queste due polarità e tra questi due atteggiamenti le prefor-

mazioni antiche custodite nei forzieri della memoria intervengono nella formazione dello stile, trascinandolo nel circuito del linguaggio delle forme, che è scosso da scariche di energia polare: da un verso la pienezza vitale della commozione religiosa pagana, dall'altro la preformazione della sovrana [...] affermazione pratica di sé (di una sapienza estatica).

Nel corso di queste esercitazioni abbiamo tentato di seguire il modo in cui questi valori di preformazione possono restituire (accanto a una contemplazione dimentica di sé) lo svolgimento di un fenomeno storico. Volendo precisare – certo solo provvisoriamente – gli esiti di questo metodo, a grandi linee si potrebbe dire questo: si tratta di un capitolo illustrato della storia dell'auto-educazione dell'uomo europeo, in cui si tenta di cogliere la memoria riaffiorante di valori espressivi antichi in parole e immagini, quale funzione energetica della civiltà europea.

Ci siamo concessi di indugiare per un momento nelle sinistre stanze dei commutatori che trasformano le commozioni psichiche più profonde in figurazione artistica duratura; e ciò non tanto al fine di trovare una soluzione al mistero della psiche umana, ma per trovare una nuova formulazione dell'eterna domanda sul perché il destino conduca l'artista nella regione dell'inquietudine perenne, lasciando a lui stesso se trovare la propria forma all'Inferno, in Purgatorio o in Paradiso.

I seminari della KBW. Un laboratorio di metodo

Katia Mazzucco

Il 29 febbraio del 1928 Aby Warburg conclude il seminario invernale della KBW con il breve e incisivo intervento, che pubblichiamo in questo stesso numero di Engramma in prima traduzione italiana integrale, dedicato al “metodo per una scienza della cultura storico-artistica”.

Da tempo la Biblioteca Warburg era impegnata attivamente nella collaborazione con l'Università di Amburgo attraverso l'organizzazione di seminari di storia dell'arte. I temi proposti e discussi nel corso degli incontri, concentrati in seminari invernali ed estivi, ripercorrono i nuclei centrali delle indagini warburghiane: del semestre estivo 1925 è un seminario sulla cultura artistica del Primo Rinascimento fiorentino; nel successivo semestre invernale 1925-1926 il seminario organizzato ha come tema la metodologia della Kulturwissenschaft; nel semestre estivo 1926 è proposta una indagine scientifico-culturale sul valore storico del libro; del semestre 1926-1927 e del successivo è la discussione dei tipi di ricerca nell'ambito della cultura rinascimentale, concentrato sulla figura di Jacob Burckhardt; segue nel semestre invernale 1927-1928 un altro ciclo sul metodo per una “Scienza della Cultura storico-artistica”; e ancora, prima del lungo soggiorno in Italia che vedrà Warburg impegnato soprattutto al lavoro per l'Atlante *Mnemosyne*, il seminario estivo del 1928 è dedicato al valore degli scambi culturali per la creazione artistica nel Rinascimento europeo.

Significativamente, sono due motti a tratteggiare in sintesi concettuale la costellazione delle *Kernfragen* del metodo scientifico-culturale proposto da Warburg nell'inverno 1925-1926. In una lunga lettera al filologo Johannes Geffcken, lo studioso scrive di aver così indicato a un gruppo di quindici studenti di storia dell'arte ciò che dovevano aspettarsi dal lavoro alla KBW:

Andiamo alla ricerca della nostra ignoranza e scacciamola, con l'aiuto dei nostri amici, da dove l'abbiamo scovata.

Il buon Dio si cela nel dettaglio.

L'esercitazione finale prevista per il seminario era l'applicazione pratica dei due principi a un oggetto dato: un cassone nuziale quattrocentesco della Yale University con la rappresentazione di un torneo in Piazza Santa Croce a Firenze. Nelle carte sul seminario conservate in archivio, Warburg indica inoltre in questo lavoro una fase di perfezionamento del metodo già utilizzato per le proprie ricerche nel 1902. In *Arte del ritratto e borghesia fiorentina*, pubblicato in quell'anno, questi intenti metodologici sono dichiarati sin dalle prime righe del saggio:

È grande errore parlare delle cose del mondo indistintamente e assolutamente, e, per dire così, per regola; perché quasi tutte hanno distinzione ed eccezione per la varietà delle circostanze, in le quali non si possono fermare con una medesima misura; e queste distinzioni e eccezioni non si trovano scritte in su' libri, ma bisogna lo insegna la discrezione.

La citazione dai *Ricordi politici e civili* di Guicciardini posta in apertura al saggio è il segnale di un preciso appello all'uso della "discrezione" negli studi, contro l'applicazione indiscriminata di una griglia di regole precostituite. Subito dopo la citazione, lo scritto si apre con un diretto riferimento al lavoro di Jakob Burckhardt, pioniere di quegli studi culturali ai quali Warburg voleva dare fondamento e strumento nella propria Biblioteca. A legittimare l'allora giovane studioso nella prosecuzione del lavoro intrapreso dal grande storico basileese – cui sarà dedicato un intero ciclo seminariale nel 1927 – erano, nelle sue stesse parole, i lunghi studi fiorentini tra fonti d'archivio del genere più vario e i progressi di un supporto tecnico divenuto ormai indispensabile per lo 'studio nel dettaglio', ossia la fotografia.

Rifacendosi a questi primi anni di ricerca attraverso i due motti guida per le esercitazioni, Warburg proponeva così in filigrana una riflessione sulla 'interdisciplinarietà', resa attraverso la metafora delle lacune dello studioso – qualunque studioso – che il dovere e l'onestà della ricerca stessa impongono di colmare nel ricorso alla collaborazione discreta, o in senso più lato, alla mutuaione e al prestito da ambiti altri del sapere. La lettera a Geffken si apre infatti con una breve e intensa memoria delle ricerche dell'amico Franz Boll. I lavori di Boll avevano rappresentato per Warburg una sorta di antidoto contro alcune fissazioni degli studi storico-artistici, oscillanti tra il principio dello "sguardo stupito" e "produttore di chiacchiere", e la tendenza alla classificazione stilistica – l'immagine usata da Warburg è quella del farmacista impegnato ad assortire sostanze in "Stylöpfe".

La formulazione della seconda citazione – che nella letteratura critica è divenuta quasi il motto dell'intero pensiero di Warburg e del suo metodo – era ispirata a un altro ambito degli studi, ossia – scrive Warburg – all'esempio “dei grandi filologi tedeschi, e particolarmente di Usener”. La sensibilità per i dettagli apparentemente marginali della storia culturale indicava quello che da Carlo Ginzburg sarebbe stato accostato al “paradigma indiziario” e che in studi più recenti è stato opportunamente discusso nel contesto del pensiero morfologico ottocentesco – tra i titoli più indicativi in questo senso si segnala il lavoro di Andrea Pinotti *Memorie del neutro* (2001).

Ancora nella stessa lettera, Warburg indica nel proprio Istituto il luogo dove i giovani studiosi potevano trovare i sussidi tecnici e bibliografici da opporre all'ignoranza. Il dovere era dunque quello di una lotta all'ingenuità e al “dilettantismo” degli studi da combattere sul piano concettuale del metodo della ricerca come, molto concretamente, su quello pratico della gestione e, se necessario, dell'invenzione dei suoi strumenti. L'esempio veniva dalla stessa direzione della Biblioteca: la nuova organizzazione – il cantiere dell'edificio al 116 di Heilwigstraße era ormai a buon punto – doveva seguire principi di razionalità e funzionalità nella moderna dotazione tecnologica, nella campagna delle segnature dei libri in atto, nella generale gestione e promozione delle attività.

Nel 1926, con la conclusione del cantiere del nuovo edificio della Biblioteca, anche le attività seminariali si avvalgono di tutti i potenziali della strumentazione KBW: dall'uso della ricchissima e singolarissima collezione libraria, a quello delle dotazioni tecnologiche del nuovo edificio – come il laboratorio fotografico o i materiali per le proiezioni, sfruttati per tutte le occasioni di divulgazione dei risultati della ricerca – alla possibilità dei tutorati con suoi collaboratori abilitati.

In occasione dei seminari e delle esercitazioni degli studenti il metodo del montaggio di fotografie su pannelli, cifra propria del lavoro di ricerca warburghiano di questi anni, è ampiamente sperimentato e messo a frutto. I materiali di archivio che testimoniano i lavori seminariali della KBW comprendono infatti le liste e le bozze di relazione dei partecipanti, gli appunti di Aby Warburg e anche lunghe ed elaborate liste di immagini, organizzate precisamente per le proiezioni o inserite in schemi di montaggio di pannelli creati ad hoc per ciascun tema di discussione.

Se in conclusione della conferenza per la Camera di Commercio di Amburgo dell'aprile 1928 sulla storia delle feste Warburg identificava nel



Fig. 1 | Pannelli allestiti per i seminari della KBW, semestre estivo 1927, Forschertypen auf dem Gebiet der Renaissancekultur: Jacob Burckhardt

motto “all’immagine la parola” (*Zum Bild das Wort*) il metodo di ricerca promosso dalla Biblioteca, è particolarmente con questi lavori seminariali che lo studioso intraprende una discussione pratica e teorica del metodo che andava tracciando e consolidando.

Gli appunti per il seminario invernale 1927-1928 testimoniano la struttura ‘tipica’ delle carte di lavoro di Warburg, riscontrabile in tutti i materiali di conferenze, visite o eventi: una lista di circa settanta immagini per l’‘Epidiaskop’ (il proiettore); il brano iniziale del discorso per la conclusione dei lavori; schemi di montaggio d’immagini; la parte conclusiva del testo; note sparse sui temi del seminario; una versione completa del discorso. Si tratta di una struttura che riflette un preciso intento registico: ciascun momento dell’incontro è organizzato secondo modi e tempi progettati con meticolosità. I testi di Warburg – semplici canovacci di discorso, spesso registrati solo attraverso la dettatura e non rielaborati – sono organizzati secondo la sequenza di immagini proiettate e, in forma di stesura compiuta, si concentrano solitamente in un “inizio” e in una “conclusione”: tra questi due momenti, si inserivano le diapositive e il commento dei pannelli realizzati per l’occasione.

Le carte che documentano il lavoro sulle “illustrazioni” per il seminario dedicato al metodo della *Kulturwissenschaft* comprendono oltre agli schemi dei pannelli per il 29 febbraio anche quelli approntati sin da dicembre – in serie da quattro o sei – per le relazioni dei partecipanti. Il lavoro è testimoniato anche nei Diari della Biblioteca, dove leggiamo ad esempio della preparazione di due tavole sulle figure di “Proserpina” e “Medea” (18 febbraio 1928) e poi di un riordino di materiali sul motivo della “Clemenza di Traiano” (27 febbraio 1928).

Questi alcuni dei fuochi su cui si concentrano le ricerche del seminario, riproposti nella sequenza d’immagini proiettate e ricomposti secondo cri-

teri di lettura visiva sui pannelli nella sessione di chiusura di Warburg. Nel breve testo della *Schlussübung* lo studioso torna ancora sulla necessità di comprendere nelle ricerche gli elementi psicologici che concorrono al processo evolutivo dello stile e dunque a una critica della periodizzazione storica, in favore di una sovrapposizione di linee nella quale, ad esempio, ciò che comunemente è definito con l'*habitus* medievale non conosce aut aut, non si dissolve alla soglia dell'evo moderno, bensì persiste radicato in alcune espressioni. Nelle bozze del testo di chiusura Warburg spiega come il metodo illustrato nel corso del seminario fosse basato sul tentativo di comprendere il "Geist der Zeiten" attraverso l'esercizio del confronto tra diverse occorrenze, geografiche e storiche, di uno stesso oggetto – e tra gli esempi presenti negli appunti sparsi Warburg giunge sino alla pittura francese antiaccademica di Delacroix.

Nelle carte di lavoro col testo inframmezzato dalle liste di immagini, sul foglio che introduce gli appunti riferiti specificamente ai montaggi leggiamo:

Come conclusione stasera voglio illustrare ancora una volta questo metodo attraverso motivi intesi, per così dire, come fossili guida tra gli strati dei secoli: il *Nachleben* dell'arco trionfale romano, della forma greco-mitica dell'eroe morente, delle Muse e della Medea.

La determinazione dello "spirito del tempo" corrisponde in Warburg al tentativo – tratteggiato nel frammento di testo per il seminario, esposto in figura sui pannelli – di disarticolare l'unità lineare dello scorrere storico in favore di un sistema reticolare di radici e di circolazione di fluidi vitali. Nel disegno delle falde di stratificazione dei secoli a far da guida per la comprensione di una supposta evoluzione che ci appare solo nei suoi esiti sono, goethianamente, delle forme guida – *Pathosformeln*, radici del linguaggio gestuale – che nei punti di riaffioramento indicano intersezioni e nodi della rete di circolazione: accanto all'esempio dell'analisi stratigrafica si propone una "morfologia iconologica" costruita, anche praticamente e fisicamente, su una rete di immagini.

FONTI DI ARCHIVIO

WIA GC, 16 gennaio 1926, lettera di Aby Warburg a Johannes Geffcken.

WIA III.15 *Tagebücher* der KBW.

WIA III.95 *Antiquity and stylistic transformation*, documenti relativi ai seminari del 1925-1926.

WIA III.113 Burckhardt, documenti relativi ai seminari del 1927-1928.

BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO

Gombrich 2003

Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg: an Intellectual Biography*, The Warburg Institute, University of London, London 1970; tr. it. di A. Dal Lago, P.A. Rovatti, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano [1983] 2003.

Guicciardini 1857

F. Guicciardini, *Opere inedite*, a c. di P. e L. Guicciardini, Barbera Bianchi e Comp., Firenze 1857.

Mastroianni 2000

G. Mastroianni, *Il buon Dio di Aby Warburg*, "Belfagor" vol. 55/4, 2000, pp. 413-442.

Mazzucco 2006

K. Mazzucco, *Il progetto Mnemosyne di Aby Warburg*, tesi di dottorato in Innovazione e tradizione – Eredità dell'antico nel moderno e nel contemporaneo (XVII ciclo), Università degli Studi di Siena, Tutor G. Chiarini, 19 giugno 2006.

Roeck 1991

B. Roeck, *Aby Warburg Seminarübungen über Jacob Burckhardt im Sommersemester 1927*, "Idea" 10, 1991, pp. 65-89.

Warburg 1902

A.M. Warburg, *Bildniskunst und florentinisches Bürgertum. Domenico Ghirlandaio in Santa Trinita: die Bildnisse des Lorenzo de' Medici und seiner Angehörigen*, Leipzig 1902 (GS I, pp. 89-158; *Arte del ritratto e borghesia fiorentina: Domenico Ghirlandaio in Santa Trinita. I ritratti di Lorenzo de' Medici e dei suoi familiari*, RPA, pp. 109-146; *Renewal*, pp. 185-221; AWO I.I, pp. 267-318).

Warburg 1915

A.M. Warburg, *Das Bottega-Buch des Marco del Buono und des Apollonio di Giovanni. Florenz 1446-1463*, in P. Schubring, *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento*, appendice II, Leipzig 1915, pp. 430-437.

Warburg 1927

A.M. Warburg, *Burckhardt-Übungen*, appunti per il seminario estivo, agosto 1927 [WIA III.113]; tr. it. di R. Calasso, "Adelphiana" 1971; tr. it. "autaut" 199-200, 1984, pp. 46-49; ed. rivista in B. Roeck, *Aby Warburg Seminarübungen über Jacob Burckhardt im Sommersemester 1927*, "Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle" 10, 1991, pp. 86-88; tr. fr. di D. Meur, "Cahiers du Musée national d'Art moderne" 68, 1999, pp. 22-23; tr. it. rivista in J. Burckhardt, F. Nietzsche, *Carteggio*, a c. di M. Ghelardi, Nino Aragno Editore, Torino 2002, pp. 7-12.

Warburg 1928

A.M. Warburg, *Schlussübung*, appunti per il seminario invernale 1927-1928, febbraio 1928 [WIA III.113]; in B. Roeck, *Aby Warburg Seminarübungen über Jacob Burckhardt im Sommersemester 1927*, "Idea" 10, 1991, pp. 88-89.

Warburg *Tagebuch* 2001

A.M. Warburg, *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, a c. di K. Michels, C. Schoell-Glass, Akademie Verlag, Berlin 2001.

Kienerk, Darwin, Warburg: formule del sorriso intorno al 1900

Antonella Sbrilli

Ridiamo con chi ride
Leon Battista Alberti

*Lo studioso degli uomini dirà come Orazio, ma per diverso motivo, ridete
puellæ*
Friedrich Nietzsche

La serie dei “Sorrisi” (disegni e litografie), realizzata dall’artista Giorgio Kienerk intorno al 1900, è stata vista come una singolare ricerca di sintesi formale su un tema tipicamente fin de siècle e posta in relazione (Pallottino 1988; Pacini 1989) con il procedimento della solarizzazione fotografica, di cui ricorda l’effetto, per l’eliminazione dei mezzi toni.

Geniale e leggera modulazione grafica del volto femminile, identificato in quello della modella Ada Baldini (Querci 2001), la serie si colloca in una rete di esperienze peculiari del principio del Novecento, legate tutte in qualche modo all’analisi e alla celebrazione del sorriso nelle sue varie accezioni.

Nello stesso inizio del nuovo secolo vedono la luce le ricerche sul riso di Henri Bergson, in forma di tre articoli apparsi sulla “Revue de Paris”, a febbraio e marzo del 1900, poi riuniti col titolo *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Quale significato ha il riso come caratteristica espressamente umana e sociale; che cosa connota la caricatura; come si può definire il comico nelle forme, nei gesti, nei movimenti, nelle parole, sono alcuni dei punti toccati da Bergson, che analizza delle tipiche situazioni comiche, proprio mentre le riviste dell’epoca (“Rire”, “Le Sourire”, “Italia ride”) le visualizzavano nelle loro pagine illustrate e il teatro leggero le metteva in scena in forma di macchietta.

I “Sorrisi” di Kienerk sono peraltro proprio delle “macchie”, immagini costruite “su un calcolato rapporto di vuoto/pieno” (Pacini 1989), in cui la riconoscibilità della forma è affidata alla sagoma sintetica di un unico colore, in contrasto con il fondo, sagoma che marca le zone essenziali, in una

economia percettiva. La sintesi attuata in questo modo trasforma il volto in una sorta di timbro riproducibile: troviamo un analogo procedimento, un secolo prima, nella macchia compendiarica dell'*Alessandro morente* dell'olandese Humbert de Superville o, ancora un secolo dopo, nel volto di Che Guevara riprodotto nei manifesti.

Nel caso dei "Sorrisi" la macchia è una sorta di mappa che dice quanto basta per far riconoscere, con spirito positivista (e mediatico), una fisionomia, aprendo però anche spiragli all'immaginazione simbolista e inconscia, poiché le zone a contrasto sono ricorsive, mostrano cioè a loro volta delle forme: profili nel profilo, continenti nascosti, evocati dalla attaccatura dei capelli o inconsapevolmente contenuti nelle pieghe del sorriso. Tornando al saggio sul riso di Bergson, nella bibliografia di quest'opera compare un testo di Charles Darwin, *L'expression des émotions*, traduzione francese del celebre studio sull'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali, apparso nel 1872: *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (Darwin 1872). È questo un libro importante per la formazione del pensiero warburghiano poiché, come è stato rilevato già da Gombrich ([1970] 1983) e discusso ampiamente da Didi-Huberman (2002), è proprio dalla lettura di questo volume che il giovane Warburg deriva una serie di considerazioni per i suoi studi sulla trasmissione delle forme nella cultura e sulle formule di pathos.

Nel 1888, durante il soggiorno fiorentino, mentre osserva le sopravvivenze degli "ammassi dionisiaci dei sarcofagi antichi" "nei tumulti patetici di Donatello a San Lorenzo", il ventiduenne studioso si immerge con profitto, nella Biblioteca Nazionale, nel testo di Darwin, che lo aiuta a dirimere la "question anthropologique du geste" (Didi-Huberman 2002, 231), superando le strettoie della fisiognomica e le rigidità della retorica dell'espressione.

La messa a fuoco delle *Pathosformeln* come impronte espressive che riemergono portando con sé un sostrato primitivo si è dunque giovata profondamente del testo di Darwin, consultato presso la Biblioteca Nazionale di Firenze.

La Biblioteca Nazionale Centrale possiede, e possedeva nella sua sede precedente, nel complesso degli Uffizi (si sposta nella sede attuale nel 1935) sia l'edizione inglese del testo, edita da John Murray, Albemarle Street, London, 1872; sia la traduzione francese del 1874, Paris, C. Reinwald, ac-

quisita dalla Biblioteca fiorentina l'8 gennaio 1876; sia la prima traduzione italiana a cura di Giovanni Canestrini e Francesco Bassani, "opera ornata con incisioni intercalate nel testo e di tavole in litografia", Torino, Unione tipografico-editrice, 1878, pervenuta alla Biblioteca in data 31 dicembre 1878.

Le edizioni sono corredate da un apparato iconografico di disegni e fotografie rappresentanti animali ed esseri umani con varie espressioni e schemi anatomici dei muscoli del volto umano. Il gatto spaventato, l'uomo in preda al terrore (tratto dalla raccolta di Duchenne), la signora che solleva il labbro sul canino sono immagini assai note e spesso riprodotte in relazione al percorso teorico di Warburg nei meandri dell'espressione patetica.

Ma un'atavoladeltestodiDarwinmeritaattenzione, nellaprospettivadiunrapporto con Kienerke di un legame con la diffusione dell'interesse per il sorriso: la tavola III, che illustra il capitolo VIII dedicato a *Joy, High Spirits, Love, Tender Feelings, Devotion* (*Gioia, allegria, amore, sentimenti affettuosi, devozione*).

Il capitolo con le sue illustrazioni affronta le modalità psico-fisiche in cui si manifestano tali emozioni e stati d'animo. L'analisi dei movimenti dei lineamenti del viso durante la risata; la gradazione dalla sonora risata al sorriso gentile, sono punti trattati da Darwin in modo innovativo e con dovizia di descrizioni figurative. In alcuni brani sembra di vedere i movimenti delle labbra, il formarsi delle rughe intorno agli occhi e ai lati del naso, il leggero scoprirsi dei denti, l'incresparsi della pelle.



Fig. 1 | Giorgio Kienerk, *Sorriso*, 1900 ca., litografia, Pisa, Famiglia Kienerk

Ecco come Darwin spiega la dinamica evolutiva e dialettica del riso e del sorriso:

Il sorriso potrebbe dunque essere considerato come il primo stadio nello sviluppo del riso; ma si potrebbe avanzare anche un'ipotesi diversa e più probabile, e cioè che l'abitudine di emettere suoni fragorosi e ripetuti per il piacere portò in un primo tempo alla retroazione degli angoli della bocca e del labbro superiore e alla contrazione dei muscoli che circondano gli occhi, e che ora, a causa dell'associazione e della lunga abitudine, quegli stessi muscoli vengono messi in leggera attività ogni volta che vengono suscitati in noi, per una qualsiasi causa, quei sentimenti che, se fossero più forti, ci porterebbero al riso; e il risultato è il sorriso (Darwin 1982, 286).

Anche nel caso del sorriso, dunque, viene chiamata in causa una sopravvivenza che porta impressa in sé la traccia memorizzata di un'antica abitudine reattiva dell'essere umano. Al pari di altre espressioni, il sorriso testimonia del passato ancestrale dell'uomo, rinnovandolo nel presente di ciascun atto individuale e conservandone l'impronta morfologica adattata.

Qualche anno prima, su un versante di gran lunga meno complesso e anzi serenamente divulgativo, il medico e poligrafo Paolo Mantegazza (Monza 1831-San Terenzo, La Spezia 1910) aveva pubblicato un volume di grande successo: *Fisiologia del piacere*, conservato anch'esso nella Biblioteca Nazionale di Firenze, nell'edizione milanese del 1874 (settima ristampa). Il



Fig. 2 | Humbert de Superville, *Studio della testa di 'Alessandro Morente'*, Leida, Rijksuniversiteit, Prentenkabinet

libro, ideato a Pavia e scritto a Parigi, intendeva fondare una *scienza* del piacere o *edonologia*.

Fra una gamma di sinonimi del termine e una carrellata di metafore floreali e neo-rinascimentali: “gioia è il piacere vestito in abito di primavera, che danza vivace in un prato di fiori, battendo i timpani”, Mantegazza descrive i “lineamenti” del piacere, dando spazio anche egli alla descrizione del riso e del sorriso: “Una delle fisionomie più caratteristiche del piacere è il riso... Il riso ridotto a una formola elementare che lo rappresenti è una vera scarica nervosa che per il modo improvviso in cui scocca, trae in convulsione il diaframma e altri muscoli secondari”; “Le varietà più comuni del riso sono costituite dalle differenze di grado che passano dal sorriso più silenzioso alla sganasciata”, “le donne voluttuose hanno un riso vellutato che fa fremere”, “la fisionomia dei piaceri è più vivace e più ricca di quadri nella donna” (Mantegazza 1874).

L’interesse per il riso e il sorriso è assai vivo, dunque, e diffuso. Interrogarsi sulla loro “formola”, in relazione alla figura femminile, è quasi una necessità della società di fine secolo, che si va esprimendo in campi variegati, nella ricerca medica (igiene, salutismo, cura dei denti), nell’industria dell’intrattenimento, nelle prime forme di pubblicità commerciale, nel teatro, nella letteratura, nella nascente psicoanalisi.

Fuori dal campo della grafica, l’iconografia del riso in quello scorcio di anni annovera autori come il russo Filipp Maljavin, nella cui opera *Il riso*, del 1899, esposta alla Biennale del 1901, Nino Barbantini aveva salutato la rappresentazione di un’idea, l’espressione del riso come entità astratta. Di lì a qualche anno, la celebrazione della risata avrebbe coinvolto in modo estroverso la poetica dei Futuristi, culminando nell’omonima tela di Boccioni (1911, New York, Moma).

In scultura il sorriso vede fra i massimi interpreti Medardo Rosso, con i bronzi e le celebri cere della *Bimba che ride*, della *Rieuse* e della *Grande Rieuse*, realizzate fra il 1890 e il 1891, in cui l’accenno di un sorriso arcaico è trasferito in uno stile vibratile, che incorpora lo spazio, la luce e l’espressione.

È in questo convergere di interessi interdisciplinari che si possono considerare proficuamente i “Sorrisi” di Kienerk, espressioni di una ricerca artistica, morfologica e tipografica insieme. Esperienze in cui “il partico-



lare fisionomico significante resiste ad ogni elaborato processo di sintesi formale e di stilizzazione decorativa” (Pacini 1989).

Si può solo ipotizzare che l’artista sia venuto a conoscenza del testo di Darwin, in relazione con l’incontro con lo studioso amburghese nel 1901 o anche indipendentemente, consultandolo in originale o nella traduzione italiana presente nella Biblioteca di Firenze (per inciso, in essa le litografie, inserite nelle pagine destre, hanno lasciato nella pagina a sinistra un’impronta sintetica delle immagini del corredo illustrativo). Così come si può ipotizzare che Kienerk abbia conosciuto l’opera di Mantegazza, autore, oltre che della già citata *Fisiologia del piacere*, di numerose altre Fi-



siologie: dell'amore, del dolore, della donna (tutti temi trattati da Kienerk) edite e più volte ristampate fra gli anni settanta e novanta dell'Ottocento, con grande successo di pubblico; oltre al problematico studio *Fisionomia e mimica* illustrato da Ettore e Eduardo Ximenes. Mantegazza, darwiniano convinto, medico, romanziere, viaggiatore e senatore del Regno, è anche curiosamente legato a due delle città della vita di Kienerk: Pavia, dove insegnò Patologia medica, e Firenze, dove tenne la prima cattedra di Antropologia dal 1870.

A fronte di queste ipotesi, invece, vi è la certezza che Warburg, insieme con la moglie Mary Hertz, apprezzò vivamente Kienerk (Roeck 2001), acquistando un'opera a pastello e ordinandogli un ritratto. Stando all'individuazione di Eugenia Querci (cfr. articolo in questo stesso numero), una "macchia" raffigurante un volto maschile è identificabile proprio come un ritratto di Warburg.

Il fatto che lo studioso abbia guardato con interesse e ammirazione le macchie di Kienerk getta nuova luce anche sui "Sorrisi", ricerche morfologiche sull'espressione di un piacere sottilmente positivo.

I "Sorrisi" rappresentano volti femminili, con capigliature fluenti, che rimandano alle ninfe e alle loro incarnazioni coeve; sono volti che esprimono, con competenza fisiologica dei muscoli coinvolti, il sentimento della gioia, uno dei "movimenti dello animo" di albertiana memoria; sono realizzati con perizia moderna, facendo uso anche della tecnica fotografica; sono immagini contestualmente espressive e decorative, che oscillano fra i poli artistici che Warburg (i Warburg) conoscevano e avrebbero conosciuto (lo Jugendstil e la sintesi grafica del primo Espressionismo); nella loro abbreviazione richiamano sia la concisione delle stampe giapponesi che quella delle xilografie di Vallotton, chiamato in causa da Warburg proprio nel descrivere le macchie. Sono delle immagini-sigillo che si pongono in un punto cruciale dove la riduzione del visibile a forma si avvicina, attraverso la grafica, al segno di una scrittura (Kienerk fu autore anche di capilettera).

Come a loro modo le 'formole' analizzate da Mantegazza, queste sigle visive inventate da Kienerk trattengono le tracce mnestiche dell'attitudine al piacere e al sorriso e le trasformano in linguaggio attuale. Marchi fissati nella memoria visiva e muscolare che inducono all'imitazione ("ridiamo con chi ride") e che inoltre viaggiano e si diffondono come timbri grazie ai mezzi di riproduzione che, al tempo di Kienerk, sono i giornali illustrati



Fig. 5 | Filipp Maljavin, *Il riso*, 1899, Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro
Fig. 6 | Paolo Mantegazza, *Fisiologia del piacere*, edizione del 1915, Casa editrice Madella, Sesto S. Giovanni
Fig. 7 | Medardo Rosso, *Rieuse*, 1890, bronzo, Parigi, Musée Rodin
Fig. 8 | Giorgio Kienerk, *Sorriso*, 1900 ca., litografia, Pisa, Famiglia Kienerk

e le cartoline. E che attualmente sono, per esempio, gli *stencil* nell'arte dei graffiti.

Per finire sul versante tipografico, un accenno si può fare alle *emoticon* della scrittura per il web, ricordando che il primo fra questi indicatori di espressione è stato proprio il sorriso, *smile* [*smiley :-)*].

BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO

Cavalletti 2004

Andrea Cavalletti, *Aby Warburg: brevità dell'immagine*, in *Aby Warburg. La dialettica dell'immagine*, numero monografico della rivista "aut aut" 321/322, maggio-agosto 2004.

Darwin 1872

Charles Darwin, *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, John Murray, London 1872 (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, coll.: MAGL. 19.8.445).

Darwin 1874

Charles Darwin, *L'expression des émotions chez l'homme et les animaux*, traduit de l'anglais par Samuel Pozzi, René Benoit, C. Reinwald, Paris 1874 (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, coll.: MAGL. 19.8.435).

Darwin 1878

Charles Darwin, *L'espressione dei sentimenti nell'uomo e negli animali*. Prima versione italiana con consenso dell'autore per cura di Giovanni Canestrini e di Francesco Bassani, Unione tipografico-editrice, Torino 1878 (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, coll.: MAGL. 19.8.429).

Darwin 1982

Charles Darwin, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*. Taccuini M e N. Profilo di un bambino, a cura di Gian Arturo Ferrari, Paolo Boringhieri, Torino 1982.

Didi-Huberman 2002

Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Editions de Minuit, Paris 2002.

Forti 2004

Micol Forti, *Dal realismo all'espressionismo: Warburg e la cultura artistica contemporanea*, in C. Cieri Via, P. Montani, *Lo sguardo di Giano: Aby Warburg fra tempo e memoria*, a c. di B. Cestelli Guidi, M. Forti, M. Pallotto, Nino Aragno, Torino 2004.

Gombrich [1970] 1983

Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, The Warburg Institute, London 1970, tr. it. di A. Dal Lago, P.A. Rovatti, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano 1983.

Mantegazza 1874

Paolo Mantegazza, *Fisiologia del piacere*, VII ristampa, G. Bernardoni tipografo-editore, Milano 1874 (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, coll.: 10.9.33).

Pacini 1989

Piero Pacini, *Giorgio Kienerk tra Simbolismo e Liberty*, Cantini, Firenze 1989.

Pallottino 1988

Paola Pallottino, *Storia dell'illustrazione italiana*, Zanichelli, Bologna 1988.

Querci 2001

Eugenia Querci, *Kienerk 1869-1948*, Umberto Allemandi & C., Torino 2001.

Roeck 2001

Bernd Roeck, *Florenz 1900. Die Suche nach Arkadien*, Beck, Muenchen 2001.

Schiaffini 2002

Ilaria Schiaffini, *Umberto Boccioni. Stati d'animo. Teoria e pittura*, Silvana editoriale, Milano 2002

ENGLISH ABSTRACT

The series of "Smiles" ("Sorrisi", drawings and lithographies), realized by Florentine artist Giorgio Kienerk in the years around 1900, can be regarded as a formal research on a typically fin de siècle subject. The series can be placed in a wider context of experiences that, at the beginning of C20th, in some ways can all be connected to the analysis of 'smile' in its various meanings. In these very years Henri Bergson publishes *Le rire. Essai sur la signification du comique*: in its bibliography, a text by Charles Darwin is quoted, *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1872). This book is essential to the forming of Warburg's thought: from this text, Warburg derived important considerations on the transmission of expressive forms and formulae of pathos; one of the plates in Darwin's book is devoted to the evolution of the expression of smile (pl. III, chap. VIII). In the second half of C19th, Italian doctor Paolo Mantegazza published the work *Fisiologia del piacere* (*Physiology of Pleasure*), a wide part of which was devoted to the morphology of laughing and smiling: this text, as Darwin's one, could be found in Florence National Library, where Warburg was carrying out his studies. Indeed, interest in 'laugh' and 'smile' was diffused from the end of C19th: in these years artists like Filipp Maljavin, Medardo Rosso, and later Boccioni entitled some their works to smiling. In this context, the connection between Kienerk's "Sorrisi" and Warburg's studies on formulae of pathos becomes relevant, especially considering that Warburg knew and highly regarded Kienerk's work.

“Il progresso nell’abbreviazione”. Un ritratto a macchia di Aby Warburg

Eugenia Querci

“Il Progresso nell’Abbreviazione”, in questi termini, attorno al 1896, Warburg sintetizzava l’essenza dell’arte moderna. Più che nell’essere inclini all’una o all’altra corrente, la modernità consiste nel diritto alla stringatezza e all’essenzialità, nel sapere unire l’altezza dell’ispirazione ideale alla sintesi del linguaggio artistico. Questa formulazione di principio è desunta, sulla base della Biografia intellettuale di Ernst Gombrich, dal contenuto della commedia *Hamburgische Kunstgespräche* scritta da Warburg per il Capodanno 1896-97: con un certo umorismo (qualità di cui Warburg non difettava affatto), lo scrittore amburghese disegna una ludica allegoria, dagli spunti autobiografici, in cui un giovane pittore impressionista si confronta in materia d’arte moderna con alcuni membri della ricca famiglia borghese della fidanzata. A partire da una mostra di acqueforti, di fronte ad atteggiamenti tesi ad esaltare solo ciò che è ‘grazioso’, cioè esteticamente piacevole e soddisfacente sotto il profilo narrativo, il pittore impressionista ribatte difendendo le innovative “abbreviazioni” del tratto di Anders Zorn, per poi arrivare a sostenere l’arte di Arnold Böcklin e Max Klinger, accusati di indecenza, oltraggiosi verso quanto è rispettabile e conveniente.

La commedia, che poi si risolve con un felice escamotage ideato dal protagonista, costituisce un attacco a quel “gusto di Amburgo” tanto combattuto da Warburg, lo stesso che accoglierà con sospetto e scetticismo il noto monumento celebrativo di Otto von Bismarck eseguito da Hugo Lederer, inaugurato ad Amburgo nel 1906. Che cosa accomuna la grafica sciabolata di Zorn, le fantasmagorie arcadiche di Böcklin e Klinger, il linguaggio asciutto e possente di Lederer? Non molto in verità, se non la comune ricerca di un rinnovamento linguistico in continuità col passato, all’insegna della riduzione e della condensazione del contenuto e del dato percettivo.

UN RITRATTO A MACCHIA DI ABY WARBURG

Nel suo volume *Florenz 19002*, Bernd Roeck ci dà notizia della visita di Aby e Mary Warburg, nel marzo 19013, all’atelier fiorentino dell’artista Giorgio Kienerk (1869-1948)



Fig. 1 | Giorgio Kienerk, *Autoritratto a macchia* (tratto da "L'Arte Decorativa Moderna" 1903)

Fig. 2 | Giorgio Kienerk, *Testa a macchia* (Aby Warburg), 1901 (tratto da "L'Arte Decorativa Moderna" 1903)

Fig. 3 e 4 | *Aby Warburg e nativo sconosciuto*, Oraibi, Arizona, aprile-maggio 1896 (tratto da B. Cestelli Guidi, N. Mann, *Photographs at the frontier: Aby Warburg in America, 1895-1896*, London 1998, n. 64)

Fig. 5 | *Ritratto fotografico di Aby Warburg*, 1906, particolare (tratto da K. Michels, *Aby Warburg. Im Bannkreis der Ideen*, München 2007)

L'informazione è ricavata da una pagina del diario di Aby e da una lettera coeva di Mary indirizzata a Charlotte Warburg. Ad una disamina dell'intero incontro ho dedicato un articolo di prossima pubblicazione sui "Quaderni del Centro Warburg Italia" diretti da Gioachino Chiarini, Università degli Studi di Siena.

Nel diario di Warburg, accanto ad apprezzamenti rivolti all'artista e alle sue qualità moderne (analogo e ancora più entusiasta il giudizio di Mary), si accenna ad un ritratto di Warburg eseguito da Kienerk proprio in occasione della visita: "Mi faccio ritrarre subito come maschera (*Maske*)"⁴, appunta velocemente lo studioso di Amburgo. Scorrendo il catalogo delle opere di Kienerk alla ricerca di una "maschera" che corrispondesse ai tratti di Warburg, ho individuato una testa a macchia in bianco e nero⁵, ritraente un personaggio finora sconosciuto, che dopo qualche confronto si è rivelata piuttosto agilmente un sintetico ritratto dello studioso.

L'identificazione risulta chiara confrontando l'oggetto grafico di Kienerk con il particolare del volto di Warburg nella fotografia che lo ritrae seduto accanto ad un indigeno al tempo del suo celebre viaggio in America (1895-1896)⁶, o con quella (1906) utilizzata da Karen Michels per la copertina del suo recentissimo volume *Aby Warburg. Im Bannkreis der Ideen*⁷.

Una ulteriore conferma è in un disegno dall'intonazione umoristica realizzato da Mary Warburg e ritraente il marito, contenuto in un taccuino inedito (1909) in possesso del pronipote di Warburg Italo Spinelli⁸, gentilmente segnalatomi da Alberto Olivetti.

IL VOLTO IN MASCHERA

Quello di Kienerk è forse l'unico ritratto dello studioso tedesco eseguito in quest'epoca. Copiose, al contrario, le immagini fotografiche che lo ritraggono. In più occasioni Warburg s'era espresso sull'arte del ritratto, criticata in molti casi per l'eccessiva piaggeria rappresentativa, prerogativa dell'ottuso gusto borghese. Forse in questo potevano risiedere le ragioni di un'eventuale sua diffidenza verso tale pratica⁹. Come spiegare, allora, la prontezza con cui Warburg chiede (o forse accoglie la proposta) di essere ritratto come *Maske*? Come è noto, arte e società costituiscono, nell'interpretazione più tardi data da Gombrich del pensiero warburghiano, due entità inscindibili e interdipendenti. Come l'arte deve liberarsi del superfluo che le nuoce, così la società percorre un cammino di emancipazione "contro l'ambiente limitato e soffocante di una compiaciuta *bourgeoisie*"¹⁰. E il ritratto a macchia eseguito da Kienerk è proprio un volto



Fig. 6 | Giorgio Kienerk, *Capolettera "O"*, per "La Riviera Ligure", 1901-1902

liberato del superfluo, ridotto alle sue linee essenziali: il disegno, come teorizzato da Liebermann¹¹ (artista non a caso apprezzato da Warburg), viene qui inteso come "arte dell'omissione". Un'arte dell'omissione che per Kienerk funziona quale principio generale, da applicarsi tanto all'elaborazione delle lettere dell'alfabeto destinate a caratterizzare la veste grafica di riviste come "Riviera Ligure" e "Novissima", tanto allo studio del volto umano. Un'arte dell'omissione che crea la *maske*: un'astrazione che mantiene evidente la genitura fisiognomica e contemporaneamente diventa oggetto a sé stante, senza corpo, senza uno spazio che gli appartenga. Il volto come sigla. La maschera che dice l'essenziale condensando il particolare, la maschera come impronta o sopravvivenza di sé stessi.

DA VALLOTTON A KIENERK

Warburg connette esplicitamente l'ideazione delle teste a macchia di Kienerk all'invenzione delle "masques" di Felix Vallotton, brillanti e innovativi ritratti in bianco e nero di scrittori celebri del tempo, prodotti copiosamente a partire dal 1896¹². Se da un lato bisogna osservare che le teste di Vallotton risultano molto più asciutte e scarne rispetto a quelle di Kienerk (immagini più dense e stratificate di potenziali rimandi), è evidente che il principio riduttivo le accomuna. Tale riduzione si muove nel caso di Vallotton verso l'elementarità, secondo una naïveté d'impronta gaugueniana, nel caso di Kienerk verso un'estrapolazione, attraverso lo studio dei contrasti chiaroscurali, dei ritmi essenziali di un volto e/o di uno stato d'animo (come nel caso dei "Sorrisi" che poi vedremo), quasi

‘onde’ che promanano anche all’esterno amplificate dalle mosse dei capelli e dei contorni.

In entrambi i casi, funziona da ausilio la fotografia 13 (“Irriguardoso ciclope monocolo”¹⁴), mezzo di riproduzione che Warburg conosce bene avendo personalmente documentato il viaggio attraverso le popolazioni Hopi in America¹⁵. Ma se per Valotton l’immagine fotografica può essere il punto di partenza per un’elaborazione di carattere prettamente disegnativo, apparentata alla caricatura e alla ricerca del tipico, per Kienerk essa costituisce lo spunto per una riflessione di natura essenzialmente estetica dagli esiti fortemente decorativi. Se gli approdi sono diversi, dunque, affine è il criterio operativo (riduzione, abbreviazione, sintesi) con cui si elabora l’immagine iniziale, interpretata, soprattutto nel caso di Kienerk, anche alla luce degli affetti della solarizzazione.

IL SORRISO DELLA SFINGE

All’epoca della visita di Warburg, nel 1901, Kienerk aveva già creato e diffuso attraverso riviste e cartoline i suoi celebri “Sorrisi”: volti femminili ripresi da varie angolazioni, incorniciati da folte e fluenti capigliature, su cui fiorisce un sorriso intenso e gentile .

Nel suo diario, Warburg parla di “maschere in bianco e nero; del genere Valotton, in brillante chiaroscuro, silhouette en face, nessun contorno”¹⁶ e dunque non sembra accennare esplicitamente ai “Sorrisi” caratterizzati, tranne per alcune loro versioni, da una policromia fortemente contrastata. Ma la questione cromatica importa relativamente, il procedimento grafico è sostanzialmente lo stesso.

D’altro canto i “Sorrisi”, cui Antonella Sbrilli dedica un contributo in questo stesso numero di Engramma, sono concettualmente un’elaborazione più complessa. Essi sono la ripetizione seriale di uno stato d’animo, in cui la riconoscibilità fisiognomica concorre a dare evidenza reale ai volti ma non ne è funzione prioritaria. Kienerk dà infatti corpo al ‘sorriso della Belle Epoque’, un atteggiamento dello spirito positivo e ottimista, fiducioso verso la razionalità, la scienza e il progresso, ma anche attratto dall’inebriante neopaganesimo dei costumi, dal vitalismo fantastico, dalle seduzioni dell’esoterismo e delle scienze occulte.

Proprio come l’epoca che intendono incarnare, i “Sorrisi” recano l’impronta di una lieve ambiguità, espressa nei diversi sedimenti iconografici che, coscientemente o meno, l’artista sembra riversarvi: echi rinascimentali e



Fig. 7 e 8 | Giorgio Kienerk, *Sorriso*, 1900 ca., litografia

Fig. 9 | Giorgio Kienerk, *Sorriso*, matita e inchiostro su carta velina, collezione privata

Fig. 10 | Sandro Botticelli, *La nascita di Venere*, particolare, Firenze, Galleria degli Uffizi

botticelliani nelle volute dei capelli, chiome leonine (inno alla moderna femminilità, presente e assertiva), maschere, apparizioni fantasmatiche e fluttuanti (Kienerk s'interessa di occultismo e partecipa a varie sedute spiritiche, intrattenimento all'epoca assai diffuso), evocazioni sfingiche dalla fascinosa fissità.



Fig. 11 | Giorgio Kienerk, *Sorriso*, copertina per “Cocorico” 40, 15 settembre 1900

Fig. 12 | Un particolare della Sfinge di Giza, Egitto

In particolare, osservando alcune versioni dei “Sorrisi”, come quella utilizzata per la copertina del “Cocorico” del 15 settembre 1900, la sagoma della testa e gli stessi effetti cromatici ricordano la testa di una grande sfinge (simbolo antico come la Gorgone, segno di una femminilità ambigua e tentatrice assai diffusa nella letteratura del tempo), il cui corpo, nella sua imponenza, è lasciato solo intendere dall’oscurità sottostante.

L’accentuazione dell’elemento emotivo, di cui la maschera è la cristallizzazione visibile, risponde ad un interesse, comune in quegli’anni, verso i sentimenti, gli stati d’animo, le emozioni appunto, fino a poco prima tenuti a freno e sublimati dal filtro normativo della ragione, dell’ideale, del bello. Grazie ai principi del naturalismo e del verismo, più tardi amplificati e interpretati in chiave simbolista ed estetizzante, le gradazioni del sentimento, i labirinti dello spirito, della mente, della sensibilità umane (talvolta autentici abissi in cui perdersi) assumono una posizione di centralità. Lo stesso Kienerk realizza, attorno al 1900, alcuni dipinti che proprio degli stati dell’animo umano cercano di cogliere le differenti sfumature: Dolore, Ansietà, Piacere, Sconforto¹⁷. Qualcosa che certamente aveva potuto attrarre Warburg, lui che, a proposito del carattere quasi iniziatico della ricerca storico-artistica, avrebbe più tardi affermato: “Ci siamo concessi di indugiare per un momento nelle sinistre stanze dei commutatori che trasformano le commozioni psichiche più profonde in figurazione artistica duratura”¹⁸.

La liaison tra Warburg e Kienerk non sarebbe giunta alla mia attenzione senza la segnalazione a Vittoria Kienerk, da parte di Ilaria Furno Weise, del contenuto del testo di Bernd Roeck Florenz 1900. A lei e all'amica Vittoria va il mio primo, sincero ringraziamento. Fondamentali sono state poi le collaborazioni del Warburg Institute di Londra, nella persona del suo direttore Charles Hope, per la consultazione in copia degli originali, e di Dorothea McEwan, per la decifrazione della difficile scrittura di Warburg. Grazie infine a Elena Lazzarini per aver fatto da primo tramite con il Warburg Institute, a Elsa Ciuffarin per la traduzione, ad Alberto Olivetti, Antonella Sbrilli, Benedetta Cestelli Guidi e Claudia Wedepohl per le utili indicazioni.

NOTE

1 Questo aspetto del temperamento di Warburg, compresente rispetto al progressivo ripiegamento morale e patologico, percorre la storiografia dello studioso fin dai tempi di Giorgio Pasquali. *Aby Warburg*, "Pegaso" II, 4, 1930, pp. 484-495, poi ripubblicato in *Pagine stravaganti di un filologo. E Pagine stravaganti vecchie e nuove. Pagine meno stravaganti*, a c. di C.F. Russo, Le Lettere, Firenze 1994, pp. 40-54. Continua poi nella recensione a firma di E. Wind *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, "The Times Literary Supplement", 25 giugno 1971, pp. 735-736, confluita nella traduzione italiana di E. Colli dal titolo *Una recente biografia di Warburg* in E. Wind, *L'eloquenza dei simboli*, Adelphi, Milano 1992, pp. 161-173. Una ultima eco la si può trovare nella biografia romanizzata di F. Cernia Slovin, *Aby Warburg. Un banchiere prestato all'arte. Biografia di una passione*, Marsilio, Venezia 1995.

2 B. Roeck, *Florenz 1900. Die Suche nach Arkadien*, C.H. Beck, München 2001, pp. 210-212, 300n.

3 A. Warburg, Diario, 17 marzo 1901; lettera di Mary a Charlotte Warburg, 18 marzo 1901, Londra, Warburg Institute.

4 La traduzione integrale della pagina del diario di Warburg e della lettera di Mary sarà presentata, nella versione definitiva, nell'articolo di prossima uscita sui "Quaderni Warburg Italia". Saranno quindi possibili lievi discrepanze di cui mi scuso in anticipo con i lettori.

5 La testa a macchia di Warburg è pubblicata, accanto a quelle dello stesso Giorgio Kienerk e di un altro personaggio, identificabile con l'amico incisore Emilio Mazzoni Zarini, su "L'Arte Decorativa Moderna" 6, giugno 1903, pp. 181-182.

6 B. Cestelli Guidi, N. Mann, *Photographs at the frontier: Aby Warburg in America, 1895-1896*, Merrell Publishers Limited-Warburg Institute, London 1998.

7 K. Michels, *Aby Warburg. Im Bannkreis der Ideen*, C.H. Beck, München 2007. La foto è conservata presso il Warburg Institute, Londra.

8 Si tratta precisamente della riproduzione rilegata, molto fedele e apparentemente di vecchia data, del taccuino originale, la cui ubicazione risulta sconosciuta.

9 Naturalmente fanno eccezione, in questo discorso, i disegni schizzati dalla moglie Mary e, in particolare, il busto bronzeo da lei eseguito postumo e replicato in varie copie, come mi informa Claudia Wedepohl, archivista del Warburg Institute, Londra. Notizie sul busto raffigurante Warburg sono riportate nella tesi inedita di Sabina Ghandchi, *Die Hamburger Künstlerin Mary Warburg geb. Hertz*, Magisterarbeit, Hamburg 1986, poi riprese da Ute Haug nel suo contributo *Mary Warburg geb. Hertz-Künstlerin der Avantgarde?*, in *Künstlerinnen der Avantgarde in Hamburg zwischen 1890 und 1933* (catalogo della mostra, Amburgo, Hamburger Kunsthalle 21 maggio-20 agosto 2006), tomo I, pp. 29-34.

10 E.H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, [1970] tr. it. Feltrinelli, Milano [1983] 2003, p. 90. Lettura ripresa da Micol Forti con particolare riferimento al rapporto tra Warburg e l'arte contemporanea: M. Forti, *Dal realismo all'espressionismo: Warburg e la cultura artistica contemporanea*,

in C. Cieri Via, P. Montani, *Lo sguardo di Giano: Aby Warburg fra tempo e memoria*, a c. di B. Cestelli Guidi, M. Forti, M. Pallotto, Nino Aragno, Torino 2004, pp. 377-410.

11 Si veda la *Biografia intellettuale* di Gombrich, p. 89.

12 Nel 1896 Vallotton inizia a produrre la serie degli scrittori illustri per la "Revue des Revues", poi riutilizzata per il primo *Livre de masques*, accompagnato da testi di Remy de Gourmont per le Editions du Mercure de France. La seconda edizione è del 1898; in J.P. Morel, Vallotton. *Dessinateur de presse et graveur*, Lausanne 2002, p. 96.

13 Cfr. per Vallotton, M. Ducrey, *Felix Vallotton*, Lausanne 1989 ("Ses masques souvent d'après des photographies", p. 24). Per Kienerk il rapporto tra le teste a macchia e la fotografia è più che evidente. Basti pensare alla galleria di volti (Mazzini, Bistolfi, De Amicis, Tolstòj, Rodin, Ibsen) pubblicati sulle copertine dell'"Avanti della Domenica" (1904-1906), posteriori alla maschera-ritratto di Warburg, in cui l'artista, il più delle volte, sembra lavorare direttamente sulle fotografie tramite velina. Nel caso specifico di Warburg, d'altro canto, la stessa testimonianza dello studioso ("Mi faccio ritrarre subito come maschera") sembra lasciare intendere un'esecuzione estemporanea.

14 Warburg utilizza questa definizione quando commenta commosso il funerale di Arnold Böcklin a Firenze, nel gennaio 1901 (nella *Biografia* di Gombrich, p. 137).

15 Cfr. il volume di Benedetta Cestelli Guidi e Nicholas Mann *Photographs at the frontier*.

16 A parte quelle di Warburg, esistono altre maschere-ritratto in bianco e nero; cfr. nota 5 in questo stesso articolo.

17 Cfr. "Dipinti" in E. Querci, *Giorgio Kienerk 1869-1948*, Umberto Allemandi & C., Torino 2001, nn. 39, 56, 59, 68.

18 A.M. Warburg, *Schlussübung*, appunti per il seminario invernale 1927-1928, febbraio 1928 [WIA III.113], citato da Gombrich nella sua *Biografia* di Warburg, p. 222 ("Ci è stato concesso di indugiare per un momento nelle inquietanti caverne dove i trasformatori convertono le emozioni più profonde dell'anima umana nelle forme durature dell'arte"); in B. Roeck, *Aby Warburg Seminarübungen über Jacob Burckhardt im Sommersemester 1927*, "Idea" 10, 1991, pp. 88-89; tr.it. Sul metodo, in questo numero di Engramma.

ENGLISH ABSTRACT

In march 1901 Aby and Mary Warburg visited the Florentine atelier of the artist Giorgio Kienerk (1869-1948). In his diary, Warburg mentions a portrait of himself realized by Kienerk, in form of "mask". In the corpus of Kienerk's works Eugenia Querci identifies Warburg's portrait, a black and white head painted with a 'stain' technique. Kienerk's portrait seems to be the only non-photographic image of Warburg's face. In more than one occasion Warburg had been critical towards the art of portrait, considered as expression of flattering: how can one explain, then, Warburg's request to Kienerk for a portrait? Art and social life are in Warburg's thought strictly connected: art, as well as society, has to get rid of superfluous. Kienerk's "mask" is indeed a face where all unnecessary details are eliminated: the picture focuses on feelings and emotions, the same subjects to which in these years Warburg devotes his studies.

Aby Warburg “psicostorico” della cultura, con Nietzsche e Freud

Recensione a: Georges Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, tr. it. A. Serra, Bollati Boringhieri, Torino 2006

Daniela Sacco

La fama del testo di Didi-Huberman (*L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, Paris 2000) ha preceduto l'edizione italiana al punto da farla risultare tanto urgente quanto necessaria, e questo perché i meriti della ricerca del filosofo e storico dell'arte su Warburg sono rilevanti.

Didi-Huberman affronta molte delle sfide teoriche aperte dall'opera di Warburg ma eluse dai suoi principali eredi, con l'effetto di collocarlo su di un piano epistemico differente, in grado di dare maggiore spessore e coerenza alla sua speculazione che, definita “scienza senza nome”, ha avuto, nel contesto della disciplina storico artistica, un'accezione più negativa che positiva.

L'epistemologia messa in crisi dall'opera di Warburg è quella che sostiene la moderna storia dell'arte inaugurata da Winkelman, con la sua implicita filosofia della storia e i relativi modelli teorici temporali, ossia, il modello naturale, biologico, che scandisce la successione tra la vita e la morte, e quello ideale che, forzando quello naturale, si alimenta dell'assenza del suo oggetto – l'opera d'arte antica -, con la conseguenza di idealizzarlo, e di concepire la relazione ad esso esclusivamente attraverso il meccanismo teorico e pratico dell'imitazione.

Warburg rompe con questi modelli e sostituisce al modello naturale quello culturale e al modello ideale quello psichico, sintomale che contempla non tanto l'imitazione ma la sopravvivenza della forma antica. Didi-Huberman individua questo slittamento di prospettiva ricostruendo l'ampia costellazione di autori di provenienze disciplinari disparate (Tylor, Burckhardt, Goethe, Darwin, Vischer, Carlyle, Vignoli) con cui Warburg è stato realmente o idealmente in dialogo, ma soprattutto collocandolo in

una traiettoria ben precisa: quella aperta prima da Nietzsche e condotta poi da Freud, suo contemporaneo. Didi-Huberman inserendo Warburg in questa traiettoria individua quella terza via che è l'alternativa contemporanea al dualismo moderno tra natura e idea: la psiche.

La psiche fa da sfondo al modello epistemico su cui si spiegano i concetti cardine del pensiero warburghiano: il *Nachleben* e la *Pathosformel*. Nell'analisi di Didi-Huberman Nietzsche e Freud si passano il testimone, il primo per aver influenzato direttamente Warburg, il secondo perché offre gli strumenti teorici per chiarificare e interpretare il suo pensiero, in virtù di una profonda affinità elettiva oltre che un'influenza indiretta, filtrata dallo psichiatra di Warburg, Ludwig Binswanger. La continuità tra Nietzsche e Freud si gioca nell'appartenenza, complice la comune filiazione da Schopenhauer, alla corrente di pensiero che, tra metà dell'Ottocento e i primi del Novecento, ha smascherato l'autonomia della ragione e la centralità dell'io rivelando la potenza vitale dell'inconscio. Didi-Huberman collocando Warburg al seguito di questi autori lo marca così della stessa appartenenza con l'effetto di districare la complessità dei suoi nuclei di pensiero fondamentali e ampliarne la risonanza contro "l'esorcismo" e la censura attuate dalla corrente principale dei suoi eredi, orientata soprattutto da Panofsky e Gombrich.

Così il concetto di *Nachleben* introduce un'idea di temporalità specifica delle immagini che nulla ha a che vedere con il modello temporale dello storicismo positivista, perché anacronizza il presente, il passato e il futuro, ed è intessuta di contratempi, sbalzi, sopravvivenze, ripetizioni, impurità. È una temporalità intesa come forza plastica in continuo divenire e metamorfosi, che riflette il colpo inferto da Nietzsche alla "storia che vuol essere scienza" con il pensiero della genealogia e dell'eterno ritorno.

Allo stesso modo il concetto di *Pathosformel* acquista senso se inteso propriamente come sintomo, prendendo a prestito il termine e il concetto coniato da Freud: sintomo del tempo del *Nachleben*, della sopravvivenza, che risulta essere, a questo punto, tempo psichico. La *Pathosformel* è sintomo, manifestazione del *Nachleben*, suo veicolo, sua forma corporea; per questo i due concetti si integrano e completano a vicenda. L'ipotesi dell'inconscio in Freud nasce come conseguenza della visione del sintomo; il sintomo è la manifestazione fisica della memoria inconscia; così la *Pathosformel* è l'espressione tanto involontaria quanto discontinua di una memoria rimossa che trova forma nella gestualità fisica rappresentata nell'immagine. Didi-Huberman fa luce sullo statuto dell'immagine

in Warburg: l'immagine è psichica, è una formazione che rimbalza continuamente tra la dimensione mentale, interna mobile e indefinita, e quella fisica esterna, cristallizzata nelle rappresentazioni artistiche.

La lettura di Warburg mediata da Freud investe anche le riflessioni sul rapporto con Binswanger e sul valore della malattia mentale che lo costringe nella clinica di Bellevue tra il 1921 e il 1924. È finalmente riconosciuto il peso dell'influenza su Warburg sia dell'analisi freudiana con cui è stato curato da Binswanger, che dello stesso pensiero originale di Binswanger. Didi-Huberman considera pienamente il valore dello scambio intellettuale reciproco avvenuto in questo periodo, fecondo non solo per l'analizzato ma anche per l'analista, al punto da intravedere nelle pagine de *Sulla fuga delle idee* credibili tracce del ritratto psicologico di Warburg.

Tale riconoscimento ha il merito di rivalutare profondamente quel tragico evento dell'esistenza di Warburg considerato troppo spesso scomodo e per questo omissso.

Come già per Pasquali, per Didi-Huberman la malattia è considerata parte integrante del suo pensiero e della sua opera, è quell'esperienza che ha permesso a Warburg di completare la sua conoscenza e di acquisirne una ulteriore; questa rivalutazione non può d'altronde non avere dei riflessi importanti sulla considerazione del pensiero e dell'opera di Warburg che segue il periodo di Kreuzlingen, ossia dell'Atlante delle immagini di Mne-



mosyne, che ha sempre risentito dell'ombra negativa del giudizio sulla malattia. E infatti Mnemosyne è interpretata non solo come l'"armatura visiva" di tutto il pensiero di Warburg e, in continuità con l'analisi, una sorta di anamnesi del suo pensiero, ma anche come la configurazione visiva del nuovo orizzonte epistemico; l'apocalisse psicopatologica vissuta da Warburg appare allora nel suo portato di rivelazione, di apertura a una nuova concezione, è una sorta di nekyia, di sprofondamento negli inferi dell'inconscio, dell'immaginale che, nei casi più fortunati, ha esito in un'apertura a una nuova vita, a una nuova visione del mondo, e che trova significativa applicazione nell'ultima sua produzione.

Altro, ma non ultimo, merito dello scritto di Didi-Huberman è l'aver smarcato Warburg dalla convinzione consolidata che lo associa strettamente al pensiero di Cassirer, e in realtà, alla tradizione filosofica a cui Cassirer aderisce: nella misura in cui il filosofo tedesco è kantiano o neokantiano, nella misura in cui è idealista, nulla ha a che vedere con Warburg; nella misura in cui la sua teoria mira all'unità ideale della forma simbolica con cui il molteplice empirico deve essere sintetizzato, nulla ha a che vedere con la passione di Warburg per il "groviglio di serpenti in movimento": la plastica metamorfosi della forma che si riflette nella molteplicità frammentata delle immagini.

A separare i due, Didi-Huberman pone "un fossato ontologico", e ciò non stupisce se i compagni di viaggio elettivi di Warburg sono, primi tra tutti, Nietzsche e Freud.

Della recente fortuna editoriale di Aby Warburg

Katia Mazzucco

“Non passa anno che non si pubblichi qualcosa su Warburg!”: il fugace commento udito nel corso di un seminario di storia dell’arte (seminario “Kunsthistorik”, *La storia dell’arte come storia della cultura - la (in)attualità del pensiero di Aby Warburg*, a cura di B. Aikema, F. Castellani, L. Corti, Scuola di Studi Avanzati di Venezia) offre lo spunto di partenza per alcune sintetiche riflessioni sulla recente fortuna critica del «famosissimo sconosciuto» Aby Warburg.

Ancora oggi il problema cruciale della prospettiva storico-artistica rispetto al pensiero e all’opera di Warburg – almeno in Italia – è rappresentato dagli esiti storici della parabola iconologica. «Fine dell’Iconologia?»: questo il titolo del paragrafo che chiude il saggio di Claudia Cieri Via *Nei dettagli nascosto* (1994), dedicato a una ricostruzione storica del «pensiero iconologico». Degli stessi anni è un altro saggio dedicato retrospettivamente agli studi iconologici: *Iconografia e Iconologia* (1992) di Michael Ann Holly. Eco warburghiana ed eco panofskiana per i titoli di questi due lavori, che tracciano un panorama generale degli studi articolato sostanzialmente sugli stessi punti nevralgici, e si mostrano utili particolarmente come riflessi del dibattito culturale italiano e statunitense – ossia il fronte della cosiddetta “New Art History”. Entrambi i saggi, giunti all’approdo del frastagliato panorama degli “studi culturali” contemporanei (gli anni Novanta del secolo scorso), conducono infine alla riflessione sull’utilità e l’opportunità di un superamento dell’empirismo dei fondatori dell’Iconologia, in favore di un corretto recupero della portata teoretica del loro pensiero e della loro opera.

In questo senso, è significativo notare che il primo tentativo italiano di mappare il panorama dei Cultural Studies, proposto da Michele Cometa in forma di *Dizionario degli studi culturali* (2004), si struttura su coordinate geo-storiche e sin dalle pagine dell’introduzione fa frequente riferimento alla Kulturwissenschaft di stampo tardo ottocentesco, nella declinazione metodologica offerta proprio dalle ricerche di Aby Warburg.

Questo ritorno d'interesse per la figura di Warburg si è manifestato negli ultimi anni nell'organizzazione di importanti convegni internazionali e in diverse pubblicazioni e iniziative editoriali, tutte impegnate positivamente nell'articolazione del panorama disciplinare di ricezione e critica del pensiero warburghiano.

Dall'ambito degli studi francesi viene il fondamentale disegno del profilo intellettuale di Warburg ritagliato da Didi-Hubermann sul binomio filologia-filosofia (*L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, 2000 – si veda la recensione della traduzione italiana (2006) pubblicata in questo numero di Engramma). Accanto al lavoro di Didi-Huberman, tra i ritratti a figura intera, si segnala di Andrea Pinotti, *Memorie del neutro* (2001), che discute il pensiero di Warburg disegnandone le linee genealogiche a posteriori e tracciando una costellazione di concetti chiave rigorosamente discussi nell'ambito della tradizione filosofica – di stampo morfologico goethiano – e della teoria dell'arte (per un "dialogo" tra i due autori si rimanda all'intervista di Pinotti a Didi-Huberman, "il manifesto" 29 marzo 2006, disponibile anche sul sito).

Ma, degli studi d'oltralpe, si segnala anche la particolare attenzione al valore antropologico dell'opera warburghiana e alla ricerca di radici comuni – o parentele elettive – del metodo di ricerca dello studioso con il paradigma degli studi etno-antropologici. Così nei contributi in *Image et anthropologie*, il numero de "L'homme: Revue française d'anthropologie" (n.165, 2003) che comprende contributi di Giovanni Careri, Claude Imbert, Carlo Severi.

Su questo fronte di ricerca si inserisce il lavoro intrapreso da Benedetta Cestelli Guidi, legato soprattutto allo studio documentario e archivistico dell'esperienza di Aby Warburg nell'America "primitiva" dei villaggi Pueblo: già con la pubblicazione, in collaborazione con Nicholas Mann, del catalogo delle fotografie del viaggio (*Photographs at the Frontier. Aby Warburg in America 1895-1896*, 1998), e più di recente con i contributi dedicati al collezionismo etnografico di Warburg e al dialogo intellettuale con Franz Boas ("Quaderni Warburg Italia" 2-3, 2006), Cestelli Guidi contribuisce alla doverosa distinzione dell'esperienza americana di Warburg, e dei suoi frutti intellettuali e metodologici, dalla tarda e incerta rielaborazione offerta dallo stesso studioso nella conferenza del 1923 nota come *Rituale del serpente* (si veda la scheda editoriale).

Contro il pudore che voleva obliterare una parte centrale della biografia intellettuale di Aby Warburg – ma anche contro una tendenza al vouyeri-

simo non sempre giustificato e funzionalizzato a un chiarimento di aspetti ombrosi di una personalità psicologicamente così fragile e complessa – si muovono recenti contributi che tentano di far luce sugli anni della crisi psichiatrica dello studioso. Già intrapresa da Philippe-Alain Michaud – con la pubblicazione di fogli preparatori alla conferenza di Kreuzlingen (in appendice a *Aby Warburg et l'image en mouvement*, 1998) – e Didi-Huberman – tra i primi a tentare di evidenziare l'importanza dello scambio intellettuale tra Warburg e il suo medico, Ludwig Binswanger – l'indagine sui documenti della malattia è stata portata avanti da Davide Stimilli (*La guarigione infinita*, 2005) attraverso la pubblicazione della corrispondenza Warburg-Binswanger – mappata da Raulff in occasione del convegno amburghese del 1990 (“Aby Warburg. Akten des internationalen Symposiums Hamburg 199”, 1991) – e di parte delle cartelle cliniche del paziente “Warburg” della Bellevue di Kreuzlingen.

Tra i segnali di questa fortuna editoriale, si evidenziano anche le pubblicazioni di atti di convegni interdisciplinari – ricordiamo i materiali del convegno romano del 2000 raccolti in *Lo sguardo di Giano. Aby Warburg fra tempo e memoria* (2004) e quelli del convegno senese del 1998, con i risultati di altre occasioni di ricerca su e ispirata a Warburg, pubblicati nei numeri 1 e 2-3 dei “Quaderni del Centro Warburg Italia” (2003 e 2006) – e i numeri monografici di riviste.

A vent'anni quasi esatti dalla pubblicazione del numero monografico di “aut aut” (n. 199-200, 1984) dedicato a Warburg, Davide Stimilli cura il nuovo contributo della rivista alla comprensione del pensiero warburghiano (n. 321-322, 2004, *Aby Warburg. La dialettica dell'immagine* – si veda la recensione pubblicata nel numero 34 di *Engramma*): sulla falsariga dell'impostazione agambeniana, anche questo numero pubblica importanti frammenti inediti dello studioso di Amburgo, materiale contestuale al suo lavoro – qui Osthoff e Saxl – contributi critici. E assieme al già citato numero de “l'homme”, tra i numeri monografici di periodici e riviste, si segnalano anche: “Trafic. Revue du Cinéma” (45, 2003), uno spaccato dalla prospettiva della scuola francese di storia e teoria del cinema (con i nomi, ancora, di Michaud, Didi-Huberman, Farber), con particolare attenzione alla qualità “anacronistica” del discorso storico warburghiano e alla visione simultanea esemplata nel *Bilderatlas Mnemosyne*; “Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura” (VI, 2, (2004), 2006), che comprende tra gli altri i contributi di Salvatore Settis (la traduzione e revisione del saggio *Pathos und Ethos* del 1997) e di Roberto Venuti (*Aby Warburg, 'un sismografo tra le culture'*).

In questo fertile caos, saggi e articoli dedicati agli aspetti più o meno “inediti” del lavoro warburghiano non si contano e difficilmente possono essere mappati. Eppure questo moltiplicarsi di titoli rappresenta una importante puntualizzazione di singolari snodi critici, storici o biografici relativi alla figura di Aby Warburg. Tra i gli ultimi e ultimissimi contributi, si segnalano almeno: il lavoro di Cornelia Zumbusch per gli “Studien” del Warburg-Haus dedicato a una precisazione del “discorso” Warburg-Benjamin, tanto discusso ma ancora sostanzialmente aperto (*Wissenschaft in Bildern : Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburg's Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk*, 2004); l'ultimo contributo di Karen Michels (*Aby Warburg. Im Bannkreis der Ideen*, 2006) già autrice di numerosi articoli su Warburg e curatrice con Charlotte Schoell-Glass dei Diari della KBW (2001); i saggi, in presa diretta dal Warburg Institute Archive, di Dorothea McEwan – il cui lavoro ormai più che decennale sulla corrispondenza warburghiana ha dato tra gli ultimi frutti “*Wanderstrassen der Kultur*”: *die Aby Warburg - Fritz Saxl Korrespondenz 1920 bis 1929* (2004) – e Claudia Wedepohl (*‘Ideengeographie’. Ein Versuch zu Aby Warburg's ‘Wanderstrassen der Kultur’*, 2005); l'esemplare attenzione filologica del gruppo di ricerca Koos, Pichler, Rappl, Swoboda, manifesta nella riedizione dei materiali della mostra viennese dedicata a *Mnemosyne* (2006); il ritorno di Giorgio Agamben a temi warburghiani con *Ninfe* (2007); la ricerca sui temi dell'iconografia celebrativa fascista indagati da Warburg negli ultimi anni, commentata in un paio di articoli brevi da Jost Philippe Klenner (2007).

Come mappa di orientamento in questa fittissima trama di discussione, Björn Biester – già autore di una guida alla lettura del Tagebuch della KBW (*Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg 1926-1929: Annotiertes Sach-, Begriffs- und Ortsregister*, 2005), ossia di un indice analitico delle voci più significative (termini di rilievo del lessico warburghiano, eventi, progetti in corso) che affianca l'indice dei nomi dell'edizione Akademie Verlag – cura con Dieter Wuttke l'aggiornamento (*Aby M. Warburg. Bibliographie 1866 bis 2005*, 2006) dell'ormai storico lavoro bibliografico compiuto da Wuttke nel 1995, che pubblicava anche il primo e ancora unico, benché ampiamente superato, schema del catalogo dei materiali d'archivio di Aby Warburg – catalogo approntato da Joseph Trapp, rivisto da Susanne Meurer negli anni di direzione di Nicholas Mann e ancora costantemente corretto e aggiornato da Claudia Wedepohl.

Negli ultimi anni, per fortuna, si è tornati anche a leggere Aby Warburg, la cui pur esigua opera, è ormai tradotta nelle principali lingue parlate in

Occidente – e non solo. Alla tanto attesa edizione inglese del Getty (1999), hanno fatto seguito anche l'edizione spagnola (2005) basata sul modello editoriale italiano della *Rinascita del paganesimo antico* Bing-Cantimori – mentre attività critica in lingua spagnola, in Argentina, si segnala nel lavoro di José Emilio Burucúa (*Historia, arte, cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, 2003) – e l'articolato piano editoriale giapponese, che segue sostanzialmente il piano delle opere tedesco. Il lavoro del comitato editoriale giapponese, assieme all'interesse già manifestato per l'opera warburghiana con la mostra sull'Atlante *Mnemosyne* (Wako University, 2001), sembra dimostrare la spendibilità e il valore d'uso di un pensiero sulla storia della tradizione occidentale anche nel più "occidentale" dei paesi dell'estremo Oriente, dove soprattutto la storia dell'arte moderna si studia sulla base del modello storiografico e dei moduli critici europei.

Gli unici a latitare in questo fertile quadro generale sembrano dunque essere i piani editoriali dell'opera completa di Aby Warburg, pubblicata in tedesco per Akademie Verlag (diretta da Horst Bredekamp, Michael Diers, Kurt W. Forster, Nicholas Mann, Salvatore Settis, Martin Warnke) e in italiano per Nino Aragno Editore.

Ad oggi sono stati pubblicati: la ristampa della *Erneuerung der heidnischen Antike* del 1932, a cura di Bredekamp e Diers (1998); *Der Bilderatlas MNEMOSYNE*, a cura di Martin Warnke in collaborazione con Claudia Brink (2000); *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, a cura di Karen Michels e Charlotte Schoell-Glass (2001); di prossima uscita per la casa editrice berlinese è il volume curato da Uwe Fleckner e dedicato alle mostre della KBW.

L'edizione italiana segue solo in parte quella tedesca e vanta finora i titoli: *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, a cura di Maurizio Ghelardi (2002); *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, sempre a cura di Ghelardi (2004), che comprende una nuova traduzione, sulla base dei materiali d'archivio, degli scritti raccolti già in italiano nel 1966 più alcuni appunti e frammenti inediti; al volume farà seguito un secondo tomo con le opere successive al 1914 e molti testi inediti, mentre nel frattempo sono stati dati alle stampe, oltre alla corrispondenza Cassirer-Warburg (*Il mondo di ieri. Lettere*, 2003), un breve estratto dei diari della Biblioteca, con il titolo *Diario romano* (2005) e alcuni materiali documentari del viaggio americano, corredati dai contributi di Salvatore Settis e Benedetta Cestelli Guidi (*Gli Hopi. La sopravvivenza dell'umanità primitiva nella cultura degli indiani dell'America del Nord*, 2006).

In linea generale, rimane o irreperibile o dispersa, per chi non abbia la fortuna di soggiornare a Londra presso il Warburg Institute Archive, l'opera prodotta dallo studioso posteriore alla pubblicazione del saggio su Lutero e all'abbozzo del 1923 dedicato ai rituali degli indiani Hopi – non pensato da Warburg per le stampe. In larga parte frammentaria e incompiuta, questa produzione warburghiana vanta anche testi già riveduti dall'autore o in programma di stampa prima della sua scomparsa: è il caso di alcune conferenze, come quella dedicata a Franz Boll nel 1925 – ora pubblicata da Davide Stimilli con altri frammenti degli anni '20 in parte già editi in "aut aut" 2004 (*"Per monstra ad sphaeram": Vortrag in Gedenken an Franz Boll und andere Schriften 1923 bis 1925*, 2007) – quella del 1926 dedicata all'"antico" nell'epoca di Rembrandt, quella del 1929 tenuta alla Biblioteca Hertziana di Roma (testi in parte editi sulla base della Tesi di Dottorato di Peter van Huisstede del 1992), e di testi brevi come quelli per i seminari – è il caso del celebre frammento su Burckhardt e Nietzsche ("aut aut" 1984, poi nel saggio Roeck sui seminari della KBW del 1991) o di quello dedicato al metodo per una "scienza della cultura" (v. questo numero di Engramma), o ancora del frammento su Manet ("aut aut", 1984).

Il panorama degli studi su Aby Warburg – assai più difficile indicare oggi quello degli "studi warburghiani" – si presenta dunque articolato – se non frammentario – soprattutto dal punto di vista disciplinare: a torto o a ragione, Warburg viene invocato ogni qual volta si vuole identificare il padre di una (qualsiasi) "scienza senza nome". E così, come la fama del fondamentale saggio di Agamben che porta questo titolo offusca il contesto originale dell'espressione di Robert Klein – la recensione di una pietra miliare degli studi warburghiani, *Saturn and Melancholy* – la generica stima dei meriti del pensiero warburghiano tende ancora oggi a impoverire la portata e il reale valore d'uso delle invenzioni warburghiane. Alla necessaria e importante articolazione disciplinare dei contributi critici su Warburg – qui solo tratteggiata – sembra corrispondere a volte anche l'affannoso tentativo di ricondurre la matrice prima del suo pensiero all'una o all'altra scienza umana: a questa "scienza senza nome" sembra a volte legittimo attribuire nomi qualsiasi.

Rassegna bibliografica degli studi critici su Aby Warburg e delle edizioni delle sue opere

aggiornata a marzo 2007

a cura di Katia Mazzucco

OPERE DI ABY M. WARBURG

SIGLE E EDIZIONI

AWO

Aby Warburg, Opere, Nino Aragno Editore, Torino.

AWO I.1

A.M. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, a c. di M. Ghelardi, redazione S. Müller, Nino Aragno Editore, Torino 2004.

AWO II.1

A.M. Warburg, *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, a c. di M. Ghelardi, Nino Aragno Editore, Torino 2002.

GS

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

GS I

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

GS II.1

A.M. Warburg, *Der Bilderatlas MNEMOSYNE*, a c. di M. Warnke in collaborazione con C. Brink, Akademie Verlag, Berlin 2000.

GS VII

A.M. Warburg, *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, a c. di K. Michels, C. Schoell-Glass, Akademie Verlag, Berlin 2001.

KBW

Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg.

WIA

Warburg Institute Archive.

PRINCIPALI RACCOLTE E TRADUZIONI

ASW

A.M. Warburg, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, [1979] a c. di D. Wuttke in collaborazione con C.G. Heise, Verlag Valentin Koerner, Baden-Baden 1992.

Renewal

A.M. Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity*, a c. di K.W. Forster, tr. ingl. di D. Britt, K.W. Forster, Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, Los Angeles 1999.

RPA

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

A.M. Warburg, *Essais florentins*, tr. fr. di S. Müller, Klincksieck, Paris 1990.

A.M. Warburg, *Sandro Botticelli's 'Geburt der Venus' und 'Frühling' (1893), Sandro Botticelli (1898)*, (The Collected Works of Aby Warburg 1) tr. giapponese di Tetsuhiro Kato, Arina Shobo Co. Ltd., Tokyo 2003.

A.M. Warburg, *Dürer und die italienische Antike (1905), Die antike Götterwelt und die Frührenaissance im Norden und im Süden (1908), Kirchliche und höfische Kunst in Landshut (1909), Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara (1912/22), über Planetengötter im niederdeutschen Kalender von 1519 (1908)*, (The Collected Works of Aby Warburg 5) tr. giapponese di Tetsuhiro Kato, Arina Shobo Co. Ltd., Tokyo 2003.

A.M. Warburg, *Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika. Vortrag gehalten am 21. April 1923, Kreuzlingen, Heilanstalt Belle-Vue, Warburg Institute Archive No. III.93.3.2*, (The Collected Works of Aby Warburg 7) tr. giapponese di Tetsuhiro Kato, Arina Shobo Co. Ltd., Tokyo 2003.

A.M. Warburg, *Die Bilderchronik eines florentinischen Goldschmiedes (1899), Delle 'Imprese Amoroze' nelle più antiche incisioni fiorentine (1905), Bildniskunst und florentinisches Bürgertum (1902), Francesco Sassettis letztwillige Verfügung (1907), Matteo de' Strozzi (1893), Der Baubeginn des Palazzo Medici (1908), Eine astronomische Himmelsdarstellung in der alten Sakristei von S. Lorenzo in Florenz (1911)*, (The Collected Works of Aby Warburg 2) tr. giapponese di Hiroaki Ito, Kiyoo Uemera, Atsushi Okada, Arina Shobo Co. Ltd., Tokyo 2004.

A.M. Warburg, *Austausch künstlerischer Kultur zwischen Norden und Süden im 15. Jahrhundert (1905), Flandrische Kunst und florentinische Frührenaissance (1902), Flandrische und florentinische Kunst im Kreise des Lorenzo Medici um 1480 (1901), Die Grablegung Rogers in den Uffizien (1903), Per un quadro fiorentino (1904), Arbeitende Bauern auf burgundischen Teppichen (1907), Der Eintritt des antikisierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance (1914)*, (The Collected Works of Aby Warburg 3) tr. giapponese di Hiroaki Ito, Atsushi Okada, Tetsuhiro Kato, Arina Shobo Co. Ltd., Tokyo 2005.

A.M. Warburg, *Zwei Szenen aus König Maximilians Brügger Gefangenschaft auf einem Skizzenblatt des sogenannten Hausbuchmeisters (1911), Luftschiff und Tauchboot in der Mittelalterlichen Vorstellungswelt (1913), Piero della Francesca's Constantinschlacht in der Aquarellcopie von Johann Anton Ramboux (1912), Medicäische Feste am Hofe der Valois auf flandrischen Teppichen in der Galleria degli Uffizi (1927), I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589 (1895), Kulturgeschichtliche Beiträge zum Quattrocento in Florenz (1930)*,

(The Collected Works of Aby Warburg 4) tr. giapponese di Hiroaki Ito, Atsushi Okada, Tetsuhiro Kato, Arina Shobo Co. Ltd., Tokyo 2006.

A.M. Warburg, *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten (1920), Orientalische Astrologie (1926)*, (The Collected Works of Aby Warburg 6) tr. giapponese di Hiroaki Ito, Yasufumi Tomimatsu, Tetsuhiro Kato, Arina Shobo Co. Ltd., Tokyo 2006.

A.M. Warburg, *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, introduzione di G. Bing, a c. di F. Pereda, Alianza Editorial, Madrid 2005.

SAGGI, ARTICOLI E CONFERENZE

A.M. Warburg, *Matteo de' Strozzi. Ein italienischer Kaufmannssohn vor vierhundert Jahren*, "Hamburger Weihnachtsbuch" 1892, p. 236 (GS I, pp. 159-163, 366; Renewal, pp. 263-264, 466).

A.M. Warburg, *Sandro Botticellis "Geburt der Venus" und "Frühling". Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der Italienischen Frührenaissance*, Hamburg-Leipzig 1893 (GS I, pp. 1-59, 307-328; *La "Nascita di Venere" e la "Primavera" di Sandro Botticelli. Ricerche sull'immagine dell'antichità nel primo Rinascimento italiano*, RPA, pp. 1-58; Renewal, pp. 88-156, 405-431; AWO I.1, pp. 77-151, 152-161); ristampa della tr. di E. Cantimori, con un saggio di P. De Vecchi, Abscondita, Milano 2003.

A.M. Warburg, *I costumi teatrali per gli Intermezzi del 1589: i disegni di Bernardo Buontalenti e il "Libro di conti" di Emilio de' Cavalieri*, "Atti dell'Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze, 1895: Commemorazione della Riforma Melodrammatica", pp. 133-146 (GS I, pp. 259-300, 394-422; RPA, pp. 59-107; Renewal, pp. 349-401; AWO I.1, pp. 163-224, 225-226).

A.M. Warburg, *Amerikanische Chap-books*, "Pan" 2, 4, aprile 1896 (GS I, pp. 569-577, 658; Renewal, pp. 703-710, 776).

A.M. Warburg, *Sandro Botticelli, "Das Museum" III*, 1898, pp. 37-40 (GS I, pp. 61-68, 431; Renewal, pp. 157-164, 431; AWO I.1, pp. 227-236, 237-241).

A.M. Warburg, *Die "Bilderchronik" eines florentinischen Goldschmiedes*, "Beilage zur Allgemeinen Zeitung", 3 gennaio 1899, pp. 4-6 (GS I, pp. 69-75; Renewal, pp. 165-168; *La Cronaca illustrata di un orafio fiorentino*, AWO I.1, pp. 257-265).

A.M. Warburg, *Ein neuentdecktes Fresko des Andrea del Castagno*, "Beilage zur Allgemeinen Zeitung" 138, 20 giugno 1899, München (GS I, pp. 597-600, p. 659; Renewal, pp. 721-722, 776).

A.M. Warburg, *Flandrische und florentinische Kunst im Kreise des Lorenzo Medici um 1480*, "Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft" VIII, 8 novembre 1901 (GS I pp. 207-212, 381; Renewal, pp. 305-307, 483).

A.M. Warburg, *Bildniskunst und florentinisches Bürgertum. Domenico Ghirlandaio in Santa Trinita: die Bildnisse des Lorenzo de' Medici und seiner Angehörigen*, Leipzig 1902 (GS I, pp. 89-158; *Arte del ritratto e borghesia fiorentina: Domenico Ghirlandaio in Santa Trinita. I ritratti di Lorenzo de' Medici e dei suoi familiari*, RPA, pp. 109-146; Renewal, pp. 185-221; AWO I.1, pp. 267-318).

A.M. Warburg, *Flandrische Kunst und florentinische Frührenaissance*, "Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen" 1902 (GS I, pp. 185-206, 370-380; *Arte fiamminga*

- e primo Rinascimento fiorentino. Studi*, RPA, pp. 147-170; *Renewal*, pp. 281-303, 470-482; *AWO I.1*, pp. 319-357).
- A.M. Warburg, *Die Grablegung Rogers in den Uffizien*, "Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft" VIII, 11 dicembre 1903 (GS I, pp. 213-216, 381-382; *Renewal*, pp. 308-310, 483-484).
- A.M. Warburg, *Per un quadro fiorentino che manca all'esposizione dei primitivi francesi*, "Rivista d'arte" II, 5, 1904, pp. 85-86 (GS I, pp. 217-220, 382; *Renewal*, pp. 311-313, 484).
- A.M. Warburg, *Austausch künstlerischer Kultur zwischen Norden und Süden im 15. Jahrhundert*, "Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin" 1905 (GS I, pp. 177-184; *Scambi di civiltà artistica fra Nord e Sud nel secolo XV*, RPA, pp. 171-178; *Renewal*, pp. 274-280, 468-469; *AWO I.1*, pp. 387-401).
- A.M. Warburg, *Delle "imprese amorose" nelle più antiche incisioni fiorentine*, "Rivista d'arte" III, 1905, pp. 1-15, tr. it. di G. Poggi, 4 ill. (GS I, pp. 77-88, 330-339; RPA, pp. 179-191; *Renewal*, pp. 169-183, 431-435; *AWO I.1*, pp. 365-385).
- A.M. Warburg, *Dürer und die italienische Antike*, "Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg, Oktober 1905", Leipzig 1906 (GS I, pp. 443-449, 623-625; *Dürer e l'antichità italiana*, RPA, pp. 193-200; *Renewal*, pp. 552-558; *AWO I.1*, pp. 403-424).
- A.M. Warburg, *Arbeitende Bauern auf burgundischen Teppichen*, "Zeitschrift für bildende Kunst" n.f. 18, 1907 (GS I, pp. 221-229; *Contadini al lavoro su arazzi di Borgogna*, RPA, pp. 201-210; *Renewal*, pp. 315-323, 484-485; *AWO I.1*, pp. 485-498).
- A.M. Warburg, *Francesco Sassettis letztwillige Verfügung*, in *Kunstwissenschaftliche Beiträge August Schmarsow gewidmet*, Leipzig 1907 (GS I, pp. 127-158, 353-365; *Le ultime volontà di Francesco Sassetti*, RPA, pp. 211-246; *Renewal*, pp. 223-262, 451-466; *AWO I.1*, pp. 425-484).
- A.M. Warburg, *Die Bilderausstellungen des Volksheims*, "Das Volksheim in Hamburg Bericht über das sechste Geschäftsjahr 1906-1907" (GS I, pp. 589-592, 658; *Renewal*, pp. 717-718, 776).
- A.M. Warburg, *Der Baubeginn des Palazzo Medici*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz" II. Heft, 1909, Berlin, pp. 85-87 (resoconto in GS I, pp. 165-168, 366; *Renewal*, pp. 265-267, 466-467).
- A.M. Warburg, *Kirchliche und höfische Kunst in Landshut*, "Münchner Neueste Nachrichten" 441, 21 settembre 1909 (resoconto in GS I, pp. 455-457, 626; *Renewal*, pp. 561, 732).
- A.M. Warburg, *Über planetengötterbilder im niederdeutschen Kalendar von 1519*, "Jahresbericht der Gesellschaft der Bücherfreunde zu Hamburg 1908-1909", Hamburg 1910, pp. 45-57, 5 ill. (GS I, pp. 483-486, 645-646; *Renewal*, pp. 592-596, 758-760; *Sulle immagini degli dèi planetari nell'almanacco basso-tedesco del 1519*, *AWO I.1*, pp. 505-514).
- A.M. Warburg, *Die Wandbilder im hamburgischen Rathaussaale*, "Kunst und Künstler" 8, 8, maggio 1910 (GS I, pp. 579-587, 658; *Renewal*, pp. 711-716, 776).
- A.M. Warburg, *Eine astronomische Himmelsdarstellung in der alten Sakristei von San Lorenzo in Florenz*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz" 2. Bd., I Heft, 1912, Berlin 1909, pp. 34-36 (resoconto in GS I, pp. 169-172, 366-367; *Renewal*, pp. 269-270, 467).
- A.M. Warburg, *Zwei Szenen aus König Maximilians Brügger gefangenschaft auf einem Skizzenblatt des sogenannten "Hausbuchmeisters"*, "Jahrbuch der Königlich Preussischen

- Kunstsammlungen" 32, 1911, pp. 180 sgg. (GS I, pp. 231-239, 384-385; Renewal, pp. 325-331, 485-486).
- A.M. Warburg, *Eine heraldische Fachbibliothek*, "Gesellschaft der Bücherfreunde zu Hamburg. Bericht über Jahre 1909-1912", Hamburg 1913 (GS I, pp. 593-596, 658; Renewal, pp. 719-720, 776).
- A.M. Warburg, *Das Bottega-Buch des Marco del Buono und des Apollonio di Giovanni. Florenz 1446-1463*, in P. Schubring, *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento*, appendice II, Leipzig 1915, pp. 430-437.
- A.M. Warburg, *Luftschiff und Tauchboot in der mittelalterlichen Vorstellungswelt (Burgundische Teppiche mit Darstellung der Alexandersage im Palazzo Doria in Rom)*, "Hamburger Fremdenblatt, Illustrierte Rundschau" 85, n. 52, 2 marzo 1913 (GS I, pp. 241-249; *Aeronave e sommergibile nella immaginazione medievale*, RPA, pp. 273-282).
- A.M. Warburg, *Das Problem liegt in der Mitte*, "Die Literarische Gesellschaft" 4, 1918, 5 (GS I, pp. 611-614, 660; Renewal, pp. 727-728, 777).
- A.M. Warburg, *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*, "Sitzungsberichte der Heidelberg Akademie der Wissenschaften", Philosophisch-historische Klasse, Jahrgang 1920, 26, Heidelberg 1920 (GS I, pp. 487-558; *Divinazione antica pagana in testi ed immagini dell'età di Lutero*, RPA, pp. 309-390).
- A.M. Warburg, *Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara*, in *L'Italia e l'Arte straniera. Atti del X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte*, 1912, Roma 1922 (GS I, pp. 459-481; *Arte italiana e astrologia internazionale nel Palazzo Schifanoia di Ferrara*, RPA, pp. 247-272; Renewal, pp. 563-591; AWO I.1, pp. 515-555).
- A.M. Warburg, *Piero Della Francesca's Constantinschlacht in der Aquarellcopie des Johann Anton Ramboux*, in *L'Italia e l'Arte straniera. Atti del X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte*, 1912, Roma 1922 (GS I, pp. 251-254, 389-391; Renewal, pp. 339-342, 490-493).
- A.M. Warburg, *Zum Vortrage von Karl Reinhardt über "Ovids Metamorphosen" in der Bibliothek Warburg am 24. Oktober 1924*, (stampato privatamente) Hamburg 1924.
- A.M. Warburg, *Orientalisierende Astrologie*, "Wissenschaftlicher Bericht über den Deutschen orientalistentag Hamburg vom 28. Sept. bis 2 Okt. 1926, veranstaltet von der Deutschen Morgenländische Gesellschaft", Leipzig 1927 (GS I, pp. 559-565, 657; Renewal, pp. 699-702, 775).
- A.M. Warburg, *Begrüßungsworte zur Eröffnung des Kunsthistorischen Instituts im Palazzo Guadagni zu Florenz am 15. Oktober 1927*, stampato privatamente (GS I, pp. 601-604, 659; Renewal, pp. 723-724, 776).
- A.M. Warburg, *Mediceische feste am Hofe der Valois auf flandrischen teppichen in der Galleria degli Uffizi*, "Kunstchronik und Kunstliteratur", *Beiblatt der Zeitschrift für bildende Kunst*, 1927/28, 9, p. 97 (resoconto in GS I, pp. 255-258, 392-393; Renewal, pp. 343, 493-494).

EDIZIONI POSTUME

- A.M. Warburg, *Die Typen der Brancacci-Capelle*, appunti frammentari, 1888 [WIA III.33], (*I tipi della Cappella Brancacci*, AWO I.1, pp.17-30, 31-48).

A.M. Warburg, *Entwurf zu einer Kritik des Laokoon an der Kunst des Quattrocento in Florenz. Die Entwicklung des Malerischen in den Reliefs des Ghiberti*, appunti frammentari per un seminario all'Università di Bonn, 1889 [WIA III.33], in *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, a c. di K. Bergdolt, G. Bonsanti, Marsilio, Venezia 2001, pp. 741-748 (*Ghiberti e il Laocoonte di Lessing*, AWO I.1, pp. 49-60, 61-75).

A.M. Warburg, *Grundlegende Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdruckskunde*, appunti frammentari, 1888-1895, 1896-1903 [WIA III.43] trascrizione e tr. it. a c. di V. Vivaldi, tesi di dottorato, Università degli studi di Pisa, 2006.

A.M. Warburg, *Die antike Götterwelt und die Frührenaissance im Norden und im Süden*, 1908 [WIA III.73], resoconto in "Mitteilungen des Vereins für hamburgische Geschichte" XXIX, 1909, p. 162 (resoconto in GS I, pp. 451-454, 626; Renewal, pp. 559-560, 731; *Il mondo degli antichi dèi e il primo Rinascimento al Nord e al Sud*, AWO I.1, pp. 499-504).

A.M. Warburg, *Die Stellung des nordischen und südlichen Künstlers zum Bildvorwurf*, 1912 [WIA III.61], (*La posizione dell'artista nordico e dell'artista meridionale nei confronti dei soggetti delle opere d'arte*, AWO I.1, pp. 557-567, 568-569).

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

A.M. Warburg, *Zum Gedächtnis Robert Münzels*, discorso di presentazione di un volume in memoria di Robert Münzel alla Gesellschaft der Bücherfreunde, Amburgo 15 settembre 1918 (GS I, pp. 605-609, 660; Renewal, pp. 725-726, 776).

A.M. Warburg, *Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika*, conferenza di Kreuzlingen, aprile 1923 [WIA III.93], tr. ingl. *A lecture on Serpent Ritual*, "Journal of the Warburg Institute" II, 1939; tr. it. *Il rituale del serpente*, "autaut" 199-200, 1984; ed. rivista *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, a c. di U. Raulff, Klaus Wagenbach, Berlin 1988; tr. it. di G. Carchia, F. Cuniberto, *Il rituale del serpente*, Adelphi, Milano 1998; tr. fr. di S. Muller, P. Guiton, D.H. Bodart, *Le rituel du serpent: récit d'un voyage en pays pueblo*, introduzione di J.L. Koerner, testi di F. Saxl (1930) e B. Cestelli Guidi, Macula, Paris 2003; tr. giapponese di Tetsuhiro Kato, *Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika*, (The collected works of Aby Warburg 7) Arina Shobo Co. Ltd., Tokyo 2003; tr. spagnola di J. Etorena Homaech, *El ritual de la serpiente*, postfazione di U. Raulff, Sextopiso, México 2004.

A.M. Warburg, *Die Entwirkung der Sphaera Barbarica auf die kosmischen Orientierungsversuche: Franz Boll zum Gedächtnis*, conferenza in memoria di Franz Boll, aprile 1925 [WIA III.94]; prima versione del testo collazionata per il cosiddetto *Geburtstagsatlas*, a c. di G. Bing, E.H. Gombrich, F. Saxl, 1937 [WIA III.109]; versione della conferenza basata su P. van Huisstede, *De Mnemosyne Beeldatlas van Aby Warburg: een laboratorium voor beeldgeschiedenis*, Proefschrift ter verkrijging van de graad van Doctor aan de Rijksuniversiteit te Leiden, 3 dicembre 1992; ora in "Per monstra ad sphaeram": *Vortrag in Gedenken an Franz Boll und andere Schriften 1923 bis 1925*, a c. di D. Stimilli, Dölling und Galitz, München-Hamburg 2007.

A.M. Warburg, *Italienische Antike im Zeitalter Rembrandts*, conferenza su Rembrandt, maggio 1926 [WIA III.101]; versione della conferenza basata su P. van Huisstede, *De Mnemosyne Beeldatlas van Aby Warburg: een laboratorium voor beeldgeschiedenis*,

Proefschrift ter verkrijging van de graad van Doctor aan de Rijsuniversiteit te Leiden, 3 dicembre 1992.

A.M. Warburg, *Burckhardt-Übungen*, appunti per il seminario estivo, agosto 1927 [WIA III.113]; tr. it. di R. Calasso, "Adelphiana" 1971; tr. it. "autaut" 199-200, 1984, pp. 46-49; ed. rivista in B. Roeck, *Aby Warburg Seminarübungen über Jacob Burckhardt im Sommersemester 1927*, "Idea" 10, 1991, pp. 86-88; tr. fr. di D. Meur, "Cahiers du Musée national d'Art moderne" 68, 1999, pp. 22-23; tr. it. rivista in J. Burckhardt, F. Nietzsche, *Carteggio*, a c. di M. Ghelardi, Nino Aragno Editore, Torino 2002, pp. 7-12.

A.M. Warburg, *Vom Arsenal zum laboratorium*, discorso per il consiglio di amministrazione della KBW, dicembre 1927 [WIA I.10]; tr. it. di M. Ghelardi, *Da arsenale a laboratorio*, "Belfagor" a. LVI, n. 2, 31 marzo 2001, pp. 175-183 (AWO II.1, pp. 140-143; AWO I.1, pp. 3-16).

A.M. Warburg, *Schlussübung*, appunti per il seminario invernale 1927-1928, febbraio 1928 [WIA III.113]; in B. Roeck, *Aby Warburg Seminarübungen über Jacob Burckhardt im Sommersemester 1927*, "Idea" 10, 1991, pp. 88-89; tr.it. Sul metodo, in "La Rivista di Engramma".

A.M. Warburg, *Manet's "Déjeuner sur l'herbe". Die vorprägende Funktion heidnischer Elementargotheiten für die Entwicklung moderner Naturgefühls*, bozza di testo, 1928-1929 [WIA III.116]; prima versione del testo collazionata per il cosiddetto *Geburtstagsatlas*, a c. di G. Bing, E.H. Gombrich, F. Saxl, 1937 [WIA III.109]; tr. it. di G. Carchia, *Il "Déjeuner sur l'herbe" di Manet. La funzione prefigurante delle divinità pagane elementari per l'evoluzione del sentimento moderno della natura*, "autaut" 199-200, 1984, pp. 40-45; ed. tedesca in *Kosmopolis der Wissenschaft. E.R. Curtius und das Warburg Institute. Briefe und andere Dokumente*, a c. di D. Wuttke, Verlag Valentin Koerner, Baden-Baden 1989, pp. 257-272.

A.M. Warburg, *Die römische Antike in der Werkstatt Ghirlandajo's*, conferenza alla Biblioteca Hertziana di Roma, gennaio 1929 [WIA III.115]; versione della conferenza basata su P. van Huisstede, *De Mnemosyne Beeldatlas van Aby Warburg: een laboratorium voor beeldgeschiedenis*, Proefschrift ter verkrijging van de graad van Doctor aan de Rijsuniversiteit te Leiden, 3 dicembre 1992.

A.M. Warburg, *Kulturgeschichtliche Beiträge zum Quattrocento in Florenz* (1929), "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz" III, 4, 1930, Augsburg, pp. 195 sg. (resoconto in GS I, pp. 301-303, 439-441; Renewal, pp. 403, 547-550).

A.M. Warburg, *Einleitung*, bozza di testo introduttiva a *Mnemosyne*, giugno 1929 [WIA III.102, III.103]; prima versione del testo collazionata per il cosiddetto *Geburtstagsatlas*, a c. di G. Bing, E.H. Gombrich, F. Saxl, 1937 [WIA III.109]; *Einleitung zum Mnemosyne-Atlas*, in *Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst*, a c. di I. Barta-Fliedl, C. Geissmar-Brandt, Residenz Verlag, Salzburg-Wien 1992, pp. 171-173; tr. it. di G. Sampao in *Mnemosyne*.

L'Atlante della Memoria di Aby Warburg, materiali a c. di I. Spinelli, R. Venuti, Artemide edizioni, Roma 1998, pp. 23-26; versione del testo basata su P. van Huisstede, *De Mnemosyne Beeldatlas van Aby Warburg: een laboratorium voor beeldgeschiedenis*, Proefschrift ter verkrijging van de graad van Doctor aan de Rijsuniversiteit te Leiden, 3 dicembre 1992; (GS II.1, pp. 3-6; AWO II.1, pp. 3-5); ed. critica in *Aby M. Warburg. Mnemosyne Materialien*, a c. di W. Rappl, G. Swoboda, W. Pichler, M. Koos, Munich-Hamburg 2006.

A.M. Warburg, *Drei Hüter-Abend*, discorso per la cosiddetta "Doktorfeier", luglio 1929 [WIA III.112]; versione del testo basata su P. van Huisstede, *De Mnemosyne Beeldatlas*

van Aby Warburg: een laboratorium voor beeldgeschiedenis, Proefschrift ter verkrijging van de graad van Doctor aan de Rijksuniversiteit te Leiden, 3 dicembre 1992.

BIBLIOGRAFIA CRITICA

PER UN QUADRO ESSENZIALE DEL PENSIERO E DELL'OPERA DI ABY WARBURG

G. Pasquali, *Aby Warburg*, già in "Pegaso" II, 4, 1930, pp. 484-495; ora in G. Pasquali *Pagine stravaganti di un filologo. I: "Pagine stravaganti vecchie e nuove. Pagine meno stravaganti"*, a c. di C.F. Russo, Le Lettere, Firenze 1994, pp. 40-54.

E. Wind, *Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik*, già in "Beilageheft zur Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft" 25, 1931, pp. 163-179; tr. it. di E. Colli, Il concetto di "Kulturwissenschaft" in Warburg e il suo significato per l'estetica, in E. Wind, *L'eloquenza dei simboli*, Adelphi, Milano 1992, pp. 37-56.

W. Heckscher, *The Genesis of Iconology*, in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des XXI Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964*, Gebr. Mann, Berlin 1967, pp. 239-262.

G. Bing, *Aby M. Warburg*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" XXVIII, 1965; tr. it. dell'autrice, Introduzione a RPA, pp. IX-XXXI.

C. Ginzburg, *Da A.M. Warburg a E.H. Gombrich. Note su un problema di metodo*, già in "Studi medievali" s. III, VII, 1966, pp. 1015-1065, ora in *Miti, emblemi, spie*, Einaudi, Torino 1992, pp. 29-106.

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

W. Hofmann, G. Syamken, M. Warnke, *Die Menschenrechte des Auges: über Aby Warburg*, Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt am Main 1980

"autaut" 199-200, "Storie di fantasmi per adulti". *Il pathos delle immagini nelle ricerche di Aby Warburg sulla rinascita del paganesimo antico*, 1984.

Aby Warburg. *Akten des internationalen Symposiums Hamburg 1990*, a c. di H. Bredekamp, M. Diers, C. Schoell-Glass, VCH Acta Humaniora, Weinheim 1991.

Art history as cultural history: Warburg's projects, a c. di R. Woodfield, G+B Arts International, Abingdon, Marston, Amsterdam 2001.

G. Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, Paris 2000; tr. it. di A. Serra, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006.

A. Pinotti, *Memorie del neutro. Morfologia dell'immagine in Aby Warburg*, Mimesis, Milano 2001

"autaut" 321-322, maggio-agosto 2004, *Aby Warburg: la dialettica dell'immagine*, a c. di D. Stimilli, Il Saggiatore, Milano 2004

SULLA BIBLIOTECA E L'ISTITUTO WARBURG

- F. Saxl, *Die Bibliothek Warburg und ihr Ziel*, "Vorträge der Bibliothek Warburg" 1, 1921-1922, pp. 1-10.
- O. Weinreich, *Schriften der Bibliothek Warburg*, "Archiv für Religionwissenschaft" vol. 23, 1925, pp. 339-341.
- J. Mesnil, *La bibliothèque Warburg et ses publications*, "Gazette des Beaux-Arts" vol. 68, 1926, pp. 237-241.
- Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, in *Die Universität Hamburg in Wort und Bild*, a c. di W. Weygandt, 1927, p. 18.
- E. Ziebarth, *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, "Hellas" vol. 7/1, 1927, p. 7.
- Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, "Minerva. Jahrbuch der gelehrten Welt" vol. 29/1, 1928, pp. 910-911.
- E. Ziebarth, *Hamburger Vorträge in der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, "Hellas" vol. 8/2, 1928, p. 32.
- J.B. Trapp, *The Warburg Institute*, "Studi Medioevali" s. III, vol. 2/2, 1961, pp. 745-750.
- G. Tonelli, *Attività recenti del 'Warburg Institute' di Londra 1960-1961*, "Sguardi sulla filosofia contemporanea" 40, 1962.
- C.H. Landauer, *The survival of antiquity. The German years of the Warburg Institute*, PhD Dissertation, Yale University 1984.
- S. Settis, *Warburg continuatus. Descrizione di una biblioteca*, "Quaderni Storici" 58/a. XX, 1, 1985, pp. 5-38.
- T. von Stockhausen, *Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg: Architektur, Einrichtung und Organisation*, Dölling und Galitz, Hamburg 1992.
- M. Diers, *Porträt aus Büchern: Bibliothek Warburg und Warburg Institute*, Hamburg-London, Dölling und Galitz, Hamburg 1993.
- R. Hering, "Der liebe Gott steckt im Detail". *Aby Warburg und die Kulturwissenschaftliche Bibliothek*, "Auskunft. Mitteilungsblatt der Hamburger Bibliotheken" vol. 14, 1994, pp. 92-105.
- D. McEwan, *A Tale of One Institute and Two Cities: The Warburg Institute, in German-speaking Exiles in Great Britain*, (The Yearbook of the Research Centre for German and Austrian Studies) a c. di I. Wallace, vol. 1, 1999, pp. 25-42.
- H.M. Schäfer, *Das Warburg-Haus Hamburg. Denkort und Denkmal. Seine Buchbestände und eine bibliothekarische Situationsbestimmung*, "Auskunft. Mitteilungsblatt der Hamburger Bibliotheken" vol. 19/1, 1999, p. 48-53.
- D. Bauerle-Willert, *Aby Warburgs Daimonium: Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek*, in *Bibliotheken Bauen. Tradition und Vision*, a c. di S. Bieri, W. Fuchs, Basel-Boston-Berlin 2001, pp. 237-269.
- B. Biester, H.M. Schäfer (a c. di), *Das Warburg Institut als Hamburgensie und als Stätte internationalen Geistes. Ein Vortrag von Eva von Eckardt aus dem Jahr 1950. Mitgeteilt von Björn Biester und Hans-Michael Schäfer*, "Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte" vol. 87, 2001, pp. 149-171.
- N. Mann, *The Warburg Institute*, "Nouvelles de l'Institut national d'histoire de l'art" vol. 5, 2001, pp. 6-7.

D. McEwan, *Mapping the Trade Routes of the Mind: The Warburg Institute*, in *Intellectual Migration and Cultural Transformation. Refugees from National Socialism in the English-Speaking World*, a c. di E. Timms, J. Hughes, Wien-New York 2003, pp. 37-50.

H.M. Schäfer, *Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg. Geschichte und Persönlichkeiten der Bibliothek Warburg mit Berücksichtigung der Bibliothekslandschaft und der Stadtsituation der Freien und Hansestadt Hamburg zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, "Berliner Arbeiten zur Bibliothekswissenschaft" vol. 11, 2003.

SUL VIAGGIO PRESSO GLI INDIANI PUEBLO, IL RICOVERO A KREUZLINGEN, LA CONFERENZA SUL "RITUALE DEL SERPENTE"

F. Saxl, *Warburg's Visit to New Mexico*, in *Lectures*, I, The Warburg Institute, London [1929-1930] 1957, pp. 325-330.

C.G. Heise, *Persönliche Erinnerungen an Aby Warburg*, [New York 1947], a c. di B. Biester, Hans-Michael Schäfer, Harrassowitz, Wiesbaden 2005.

M. Diers, *Kreuzlingen Passion*, "Kritische Berichte" VII, 1979, pp. 5-14.

U. Raulff, *Nachwort* in A.M. Warburg, *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, a c. di U. Raulff, Klaus Wagenbach, Berlin 1988; tr. it. di G. Carchia, F. Cuniberto, *Postfazione* in A.M. Warburg, *Il rituale del serpente*, Adelphi, Milano 1998, pp. 69-112.

K. Königseder, *Aby Warburg im "Bellevue"*, in *Aby M. Warburg. "Ekstatische Nympe... trauernder Flussgott". Portrait eines Gelehrten*, a c. di R. Galitz, B. Reimers, Dölling und Galitz Verlag, Hamburg 1995, pp. 74-98.

Photographs at the Frontier. Aby Warburg in America 1895-1896, a c. di B. Cestelli Guidi, N. Mann, The Warburg Institute-Merrel Holberton, London 1998.

B. Cestelli Guidi, *La collection Pueblo d'Aby Warburg, 1895-1896. Culture matérielle et origines de l'image*, in A.M. Warburg, *Le rituel du serpent: récit d'un voyage en pays pueblo*, introduzione di J.L. Koerner, tr. di S. Muller, P. Guiton, D.H. Bodart, Macula, Paris 2003.

B. Cestelli Guidi, "Trattate con cura i miei libri e le mie rarità". *Aby Warburg collezionista*, in C. Cieri Via, P. Montani, Lo sguardo di Giano. *Aby Warburg fra tempo e memoria*, a c. di B. Cestelli Guidi, M. Forti, M. Pallotto, Nino Aragno Editore, Torino 2004, pp. 523-568.

D. Freedberg, *Pathos at Oraibi: What Warburg did not see*, www.columbia.edu; tr. it. di B. Cestelli Guidi, *Pathos a Oraibi: quello che Warburg non vide*, in C. Cieri Via, P. Montani, *Lo sguardo di Giano. Aby Warburg fra tempo e memoria*, a c. di B. Cestelli Guidi, M. Forti, M. Pallotto, Nino Aragno Editore, Torino 2004, pp. 569-612.

SULLA CORRISPONDENZA WARBURGHIANA E I DIARI

D. McEwan, *Ausreiten der Ecken. Die Aby Warburg-Fritz Saxl Korrespondenz 1910 bis 1919*, "Kleine Schriften des Warburg Institute London und des Warburg Archivs im Warburg Haus Hamburg" 1, 1998.

D. McEwan, "Mein lieber Saxl!" – "Sehr geehrter Herr Professor!". *Die Aby Warburg-Fritz Saxl Korrespondenz zur Schaffung einer Forschungsbibliothek 1910-1919*, "Archiv für Kulturgeschichte" vol. 80/2, 1998, pp. 417-433.

- E. Cassirer, A.M. Warburg, *Il mondo di ieri. Lettere*, a c. di M. Ghelardi, Nino Aragno Editore, Torino 2003.
- B. Biester, *Der innere Beruf zur Wissenschaft: Paul Ruben (1866-1943). Studien zur deutsch-jüdischen Wissenschaftsgeschichte. Mit einem Anhang: Edition und Kommentierung des Briefwechsels mit Aby M. Warburg, Hermann Usener, Ludwig Binswanger, Fritz Saxl, Gertrud Bing, Alfred Vagts, Hans Meier, Fritz M. Warburg und Carl August Rathjens*, Berlin-Hamburg 2001.
- D. McEwan, "Wanderstrassen der Kultur": *die Aby Warburg-Fritz Saxl Korrespondenz 1920 bis 1929*, "Kleine Schriften des Warburg Institute London und des Warburg Archivs im Warburg Haus", Dölling und Galitz, München 2004.
- L. Binswanger, A.M. Warburg, *La guarigione infinita: storia clinica di Aby Warburg*, a c. di D. Stimilli, tr. di C. Marazia e D. Stimilli, Neri Pozza, Vicenza 2005
- A. Pinotti, *La sfida del Batavo monocolo. Aby Warburg, Fritz Saxl, Carl Neumann sul 'Claudius Civilis' di Rembrandt*, "Rivista di storia della Filosofia" vol. 60/3, 2005, pp. 493-539.
- A. Warburg, G. Bing, *Diario romano (1928-1929)*, a c. di M. Ghelardi, Torino, Nino Aragno Editore, 2005.
- B. Cestelli Guidi, *La Politica culturale oltre i confini disciplinari: la corrispondenza tra Aby Warburg e Franz Boas durante gli anni venti del Novecento*, "Quaderni Warburg Italia" 2-3, 2004-2005, *Warburg-Boas - Rhythmos - Connessioni - Armonia delle sfere sociali - Arte e Poesia*, a c. di G. Chiarini, Diabasis, Reggio Emilia 2006, pp. 31-62.

SUL BILDERATLAS MNEMOSYNE

- F. Saxl, *L'Atlante di Mnemosyne di Aby Warburg*, note inedite [1930], pubblicate in ASW, pp. 313-315; tr. it. di A. Landolfi in *Mnemosyne. L'Atlante della Memoria di Aby Warburg*, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala 29 aprile-13 luglio 1998; Firenze, Galleria degli Uffizi 19 dicembre 1998-16 gennaio 1999; Roma, Biblioteca Hertziana 19 gennaio-6 febbraio 1999; Napoli, Museo Archeologico Nazionale 10-27 febbraio 1999), ricostruzione dell'Atlante a c. di M. Koos, W. Pichler, W. Rapp, G. Swoboda; materiali a c. di I. Spinelli, R. Venuti, Artemide edizioni, Roma 1998, pp. 21-22.
- D. Bauerle, "Gespenstergeschichte für ganz Erwachsene": *ein Kommentar zu Aby Warburg Bilderatlas Mnemosyne*, Lit Verlag, Münster 1988.
- P. van Huisstede, *De Mnemosyne Beeldatlas van Aby Warburg: een laboratorium voor beeldgeschiedenis*, Proefschrift ter verkrijging van de graad van Doctor aan de Rijksuniversiteit te Leiden, 3 dicembre 1992, 2 voll.
- Bildersammlung zur Geschichte von Sternglaube und Sternkunde, "Aby Warburg Mnemosyne". Eine Ausstellung der Transmedialen Gesellschaft Daedalus in der Akademie der bildenden Künste [1925-1930, 1984]*, catalogo della mostra (Wien 25 gennaio-13 marzo 1993), a c. di U. Fleckner, R. Galitz, C. Naber, H. Nöldeke, Dölling und Galitz, Hamburg 1993.
- Aby M. Warburg. "Ekstatische Nymphe... trauernder Flussgott". Portrait eines Gelehrten*, a c. di R. Galitz, B. Reimers, Dölling und Galitz Verlag, Hamburg 1995
- Rhetorik der Leidenschaft - Zur Bildsprache der Kunst im Abendland. Meisterwerke aus der Graphischen Sammlung Albertina und aus der Portraitsammlung der Österreichischen Nationalbibliothek*, catalogo della mostra (Tokyo, National Museum of Western Art 6 luglio-29 agosto 1999; Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe 24 settembre-7 novem-

bre 1999), a c. di I. Barta-Fliedl, C. Geissmar-Brandi, N. Sato, Dölling und Galitz Verlag, Hamburg-München 1999.

Mnemosyne. Image World of Aby Warburg. Sources of the Images and Bibliography (exhibition catalogue in Japanese), a c. della Wako University, Department of Image-Cultures, 2001.

K.W. Forster, K. Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, a c. di M. Centanni, Bruno Mondadori, Milano 2002.

P.A. Michaud, *Passage des frontières. Mnemosyne entre histoire de l'art et cinéma*, "Trafic. Revue du Cinéma" vol. 45, 2003, pp. 87-96.

T. Hensel, *Aby Warburgs Bilderatlas 'Mnemosyne'. Ein Bildervehikel zwischen Holztafel und Zelloidstreifen*, in *Der Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien*, ed. by S. Flach, I. Münz-Koenen, M. Streisand, Munich 2004, pp. 221-249.

W. Rappl, *La clef des songes. Il materiale per Mnemosyne di Aby Warburg e il linguaggio della memoria*, "Quaderni Warburg Italia" 1, *L'Atlante della memoria. Filosofia delle immagini per un lessico warburghiano*, Cadmo, Firenze 2003, pp. 39-92.

S. Weigel, *Die Kunst des Gedächtnisses - das Gedächtnis der Kunst. Zwischen Archiv und Bilderatlas, zwischen Alphabetisierung und Spur*, in *Der Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien*, a c. di S. Flach, I. Münz-Koenen, M. Streisand, Munich 2004, pp. 99-119.

C. Zumbusch, *Wissenschaft in Bildern: Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburg's Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk*, "Studien aus dem Warburg-Haus" 8, Akademie Verlag, Berlin 2004.

E. Tavani, *Profilo di un Atlante: il cerchio e l'ellissi. Note sul Bilderatlas di Aby Warburg*, in C. Cieri Via, P. Montani, *Lo sguardo di Giano: Aby Warburg fra tempo e memoria*, a c. di B. Cestelli Guidi, M. Forti, M. Pallotto, Nino Aragno Editore, Torino 2004, pp. 147-200.

Aby M. Warburg. Mnemosyne Materialien, a c. di W. Rappl, G. Swoboda, W. Pichler, M. Koos, Munich-Hamburg 2006.

K. Mazzucco, *Il progetto Mnemosyne di Aby Warburg*, tesi di dottorato in Innovazione e tradizione - Eredità dell'antico nel moderno e nel contemporaneo (XVII ciclo), Università degli Studi di Siena, Tutor G. Chiarini, 19 giugno 2006.

MOSTRE DELLA KBW, ESPOSIZIONI DEL BILDERATLAS MNEMOSYNE

Bildersammlung zur Geschichte von Sternglaube und Sternkunde, "Aby Warburg Mnemosyne". *Eine Ausstellung der Transmedialen Gesellschaft Daedalus in der Akademie der bildenden Künste [1925-1930, 1984]*, catalogo della mostra (Wien 25 gennaio-13 marzo 1993), a c. di U. Fleckner, R. Galitz, C. Naber, H. Nöldeke, Dölling und Galitz, Hamburg 1993.

Mnemosyne. L'Atlante della Memoria di Aby Warburg, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala 29 aprile-13 luglio 1998; Firenze, Galleria degli Uffizi 19 dicembre 1998-16 gennaio 1999; Roma, Biblioteca Hertziana 19 gennaio-6 febbraio 1999; Napoli, Museo Archeologico Nazionale 10-27 febbraio 1999), ricostruzione dell'Atlante a c. di M. Koos, W. Pichler, W. Rappl, G. Swoboda; materiali a c. di I. Spinelli, R. Venuti, Artemide edizioni, Roma 1998.

Mnemosyne. Aby Warburg's Atlas of Memory (exhibition catalogue The Genia Schreiber University), a c. di I. Spinelli, Art Gallery, Tel Aviv University 1999.

Mnemosyne. Image World of Aby Warburg. Sources of the Images and Bibliography (exhibition catalogue in Japanese), a c. della Wako University, Department of Image-Cultures, 2001.

MNEMOSYNE. L'Atlante di Aby Warburg, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi 20 marzo-2 aprile 2004), materiali a c. del Seminario di Engramma, "Quaderni luav" 2004, Università Iuav, Venezia 2004; versione integrale e interattiva del catalogo in "La Rivista di Engramma" 35, agosto-settembre 2004.

ATTI E CONVEGNI

Aby Warburg. Akten des internationalen Symposiums Hamburg 1990, a c. di H. Bredekamp, M. Diers, C. Schoell-Glass, VCH Acta Humaniora, Weinheim 1991 [Hamburg Universität, Behörde für Wissenschaft und Forschung, Hamburg 11.-12. Juni 1990].

"Quaderni Warburg Italia", 1, *L'Atlante della memoria. Filosofia delle immagini per un lessico warburghiano*, Cadmo, Firenze 2003 [Aby Warburg. Mnemosyne. Italia, Comune di Siena, Associazione "Mnemosyne", Università degli Studi di Siena; Siena, Santa Maria della Scala 30-31 maggio 1998].

Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dei, a c. di M. Bertozzi, Franco Cosimo Panini, Ferrara 2002 [Il Cosmo incantato di Schifanoia. Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dei, Comune di Ferrara, Istituto di Studi Rinascimentali, Musei Civici di Arte Moderna, The Warburg Institute; in collaborazione con Istituto Italiano per gli Studi Filosofici di Napoli; Ferrara, Palazzo Schifanoia 24-26 settembre 1998].

C. Cieri Via, P. Montani, *Lo sguardo di Giano: Aby Warburg fra tempo e memoria*, a c. di B. Cestelli Guidi, M. Forti, M. Pallotto, Nino Aragno Editore, Torino 2004 [Le forme del pensiero attraverso le immagini. Aby Warburg 1866-2001, Roma, Università degli Studi di Roma "La Sapienza" 8-10 novembre 2001].

PER UNA RASSEGNA BIBLIOGRAFICA COMPLETA FINO AL 1995 E GLI AGGIORNAMENTI AL 2005

D. Wuttke, *Aby M. Warburg. Bibliographie 1866 bis 1995: Werk und Wirkung*, Baden-Baden 1998.

B. Biester, D. Wuttke, *Aby M. Warburg. Bibliographie 1866 bis 2005*, Verlag Valentin Koerner, Baden Baden 2005.

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA GENERALE.

Aby Warburg. Aus Anlass der 50. Wiederkehr seines Todestages (Austellung Prospectus, Hamburger Kunsthalle, Herbst 1979), a c. della Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1979-1980.

Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dei, a c. di M. Bertozzi, Franco Cosimo Panini, Ferrara 2002.

Aby Warburg. Von Michelangelo bis zu den Puebloindianern, "Warburger Schriften" 5, 1991.

Bildersammlung zur Geschichte von Sternglaube und Sternkunde, "Aby Warburg Mnemosyne". Eine Ausstellung der Transmedialen Gesellschaft Daedalus in der Akademie der bildenden Künste [1925-1930, 1984], catalogo della mostra (Wien 25 gennaio-13 marzo 1993), a c. di U. Fleckner, R. Galitz, C. Naber, H. Nöldeke, Dölling und Galitz, Hamburg 1993.

G. Agamben, *Aby Warburg e la scienza senza nome*, già in "Settanta" luglio-settembre 1975; ora in "autaut" 199-200, 1984, pp. 51-66.

G. Agamben, *Image et mémoire: écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, tr. di M. Dell'Omodarme, Desclée de Brouwer, Paris 2004.

G. Agamben, *Ninfe*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

G. Agosti, *Qualche voce italiana della fortuna storica di Warburg*, "Quaderni storici" 58/a. XX, 1, 1985, pp. 39-50.

J. Assmann, J. Czaplicka, *Collective Memory and Cultural Identity*, "New German Critique" 65, Spring-Summer 1995, pp. 125-133.

"aut aut" 199-200, "Storie di fantasmi per adulti". Il pathos delle immagini nelle ricerche di Aby Warburg sulla rinascita del paganesimo antico, 1984.

"aut aut" 321-322, *Aby Warburg. La dialettica dell'immagine*, 2004.

A. Barale, *La malinconia dell'immagine. Rappresentazione e significato in Walter Benjamin e Aby Warburg*, tesi di dottorato, Università degli studi di Pavia, Facoltà di Lettere e Filosofia, 2004.

M. Barasch, *Pathos Formulae: Some Reflections on the Structure of a Concept*, in *Imago Hominis. Studies in the Language of Art*, New York University Press, New York 1994, pp. 119-127.

F. Bassan, *Il pathos delle immagini in Aby Warburg*, in *Simbolo, metafora, linguaggi*, a c. di G. Coccoli, C. Marrone, Gutenberg, Roma 1998, pp. 185-201.

D. Bauerle, "Gespenstergeschichte für ganz Erwachsene": ein Kommentar zu Aby Warburg *Bilderatlas Mnemosyne*, Lit Verlag, Münster 1988.

Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst, a c. di I. Barta Fliedl, C. Geissmar, Salzburg-Wien 1992.

K. Berger, *Souvenirs sur Aby Warburg*, "Trafic. Revue du Cinéma" vol. 45, 2003, pp. 97-103.

M. Bertozzi, *La tirannia degli astri: Aby Warburg e l'astrologia di Palazzo Schifanoia*, con testi di A.M. Warburg, E. Jaffé, R. Varese, Cappelli, Bologna 1985; ed. rivista e ampliata dall'autore, *La tirannia degli astri. Gli affreschi astrologici di Palazzo Schifanoia*, Sillabe, Livorno 1999.

M. Bertozzi, *Melanconie barocche: Aby Warburg, Walter Benjamin e le metamorfosi di Saturno*, in *Metamorphosen. Wandlungen und Verwandlungen in Literatur, Sprache und Kunst von der Antike bis zur Gegenwart. Festschrift für Bodo Guthmüller zum 65. Geburtstag*, a c. di H. Marek, A. Neuschäfer, S. Tichy, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 2002, pp. 279-289.

J. Bialostocki, *Aby Warburg Botschaft: Kunstgeschichte oder Kulturgeschichte?*, in *Übergabe des Aby-M. Warburg-Preises*, Hans Christians, Hamburg 1981, pp. 25-43.

B. Biester, "Ein forschender Bücherbesitzer". *Aby M. Warburg und die Antiquare*, "Philobiblon" vol. 4, 2000, pp. 3-20.

B. Biester, Jessica, "Rechtshistorisches Journal" vol. 19, 2000, pp. 500-501.

B. Biester, *Der innere Beruf zur Wissenschaft: Paul Ruben (1866-1943). Studien zur deutsch-jüdischen Wissenschaftsgeschichte. Mit einem Anhang: Edition und Kommentierung*

des Briefwechsels mit Aby M. Warburg, Hermann Usener, Ludwig Binswanger, Fritz Saxl, Gertrud Bing, Alfred Vagts, Hans Meier, Fritz M. Warburg und Carl August Rathjens, Berlin-Hamburg 2001.

- B. Biester, H.M. Schäfer (a c. di), *Das Warburg Institut als Hamburgensie und als Stätte internationalen Geistes. Ein Vortrag von Eva von Eckardt aus dem Jahr 1950. Mitgeteilt von Björn Biester und Hans-Michael Schäfer*, "Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte" vol. 87, 2001, pp. 149-171.
- B. Biester, *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg 1926-1929: Annotiertes Sach-, Begriffs- und Ortsregister*, Filos, Erlangen 2005.
- C. Bignardi, L'espressione delle emozioni all'origine della teoria warburghiana sul simbolo estetico, "Parol on line" luglio 1998.
- G. Bilancioni, *Scienza dell'arte ed enigma figurato*, "Bollettino della Biblioteca della Facoltà di Architettura di Roma La Sapienza" 30, luglio-dicembre 1982, pp. 67-70.
- G. Bilancioni, *Aby Warburg, il gran signore del labirinto*, "Il Manifesto", 15 gennaio 1984.
- G. Bing, *The Warburg Institute*, "The Library Association Record" 4, n. 1, 1934, pp. 262-266.
- G. Bing, *Aby M. Warburg*, memoria letta ad Amburgo nel 1958, pubblicata in "Rivista storica italiana" LXXII, 1960, pp. 100-113.
- G. Bing, *Aby M. Warburg*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" XXVIII, 1965; tr. it. dell'autrice, Introduzione a RPA, pp. IX-XXXI.
- L. Binswanger, A. Warburg, *La guarigione infinita: storia clinica di Aby Warburg*, tr. it. di C. Marazia, D. Stimilli, Neri Pozza, Vicenza 2005.
- A. Bodar, *Aby Warburg en André Jolles: Een florentijnse vriendschap*, "Nexus" 1, 1991, pp. 5-18.
- H. Böhme, *Aby M. Warburg (1866-1929)*, in *Klassiker der Religionswissenschaft. Von Friedrich Schleiermacher bis Mircea Eliade*, a c. di A. Michaels, München 1997, pp. 133-157.
- C. Bologna, *Mnemosyne. Il "teatro della memoria" di Aby Warburg*, in C. Cieri Via, P. Montani, *Lo sguardo di Giano: Aby Warburg fra tempo e memoria*, a c. di B. Cestelli Guidi, M. Forti, M. Pallotto, Nino Aragno Editore, Torino 2004, pp. 277-304.
- G. Brandstetter, "Ein Stück in Tüchern". *Rhetorik der Drapierung bei A. M. Warburg, M. Emmanuel, G. Clerambault*, "Vorträge aus dem Warburg-Haus" IV, 2000, pp. 105-139.
- H. Bredekamp, '4 Stunden Fahrt. 4 Stunden Rede'. *Aby Warburg besucht Albert Einstein, in Einstein on the Beach. Der Physiker als Phänomen*, a c. di M. Hagner, Munich 2005, pp. 165-182.
- O. Breinfeld, (a c. di), *Albert Renger-Patzsch: Parklandschaften. 60 Fotos für die Warburgs*, Hamburg 2005.
- D. Britt, K.W. Forster, *Aby Warburg: His Study of Ritual and Art on Two Continents*, "October" 77, Summer 1996, pp. 5-24.
- K. Brush, *Vastly more than Brick & Mortar. Reinventing the Fogg Art Museum in the 1920s*, Cambridge (Mass.)-New Haven-London 2004.
- B. Buchloh, *Warburgs Vorbild? Das Ende der Collage/Fotomontage im Nachkriegseuropa*, in *Deep Storage. Arsenal der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst*, catalogo della mostra a c. di I. Schaffner, M. Winzen, München-New York 1997, pp. 50-60.
- B. Buchloh, *L'Atlas di Gerhard Richter: l'archivio anomico*, in *Gerhard Richter*, catalogo della mostra (Prato, Museo Pecci 10 ottobre 1999-9 gennaio 2000), a c. di B. Corà, Gli Ori, Prato 1999, pp.147-153.

- H. Buchthal, *Persönliche Erinnerungen an die ertsen Jahre des Warburg Institute in London*, "Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte" vol. XLV, 1992, pp. 213-221
- L. Burkart, "Die Träumereien einiger kunstliebender Klosterbrüder...". *Zur Situation der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg zwischen 1929 und 1933*, "Zeitschrift für Kunstgeschichte" vol. 63, 2000, pp. 89-119.
- J.E. Burucúa, *Historia, arte, cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 2003.
- G. Careri, *Aby Warburg: rituel, Pathosformel et forme intermédiaire*, "L'Homme. Revue française d'anthropologie" vol. 165, 2003, pp. 41-76.
- B. Buschendorf, *Zur Begründung der Kulturwissenschaft. Der Symbolbegriff bei Friedrich Theodor Vischer, Aby Warburg und Edgar Wind*, in *Edgar Wind: Kunsthistoriker und Philosoph*, a c. di H. Bredekamp et. al., Akademie Verlag, Berlin 1998, pp. 227-248.
- E. Castronuovo, *Esercizi gnostici. Aby Warburg, Marcel Duchamp, Simone Weil*, Imola 2002.
- M. Centanni, *L'originale assente. Il Laocoonte in tavola 41a dell'Atlante Mnemosyne di Aby Warburg*, "La Rivista di Engramma" 25, maggio-giugno 2003.
- F. Cernia Slovin, *Aby Warburg. Un banchiere prestato all'arte. Biografia di una passione*, Marsilio, Venezia 1995.
- B. Cestelli Guidi, F. Del Prete, *Mnemosyne o la collezione astratta*, in *Via dalle immagini. Verso un'arte della storia*, a c. di S. Puglia, Edizioni Menabò, Salerno 1999, pp. 16-24.
- B. Cestelli Guidi, *Il viaggio di Aby Warburg in America in presa diretta: una lettura attraverso le sue fotografie*, in *Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dei*, a c. di M. Bertozzi, Franco Cosimo Panini, Ferrara 2002, pp. 239-251.
- B. Cestelli Guidi, *La collection pueblo d'Aby Warburg, 1895-1896. Culture matérielle et origines de l'image*, in *A. M. Warburg, Le Rituel du serpent. Récit d'un voyage en pays pueblo*, introduction par J.L. Koerner, textes de F. Saxl (1930) et de B. Cestelli Guidi, Macula, Paris 2003.
- B. Cestelli Guidi, "Trattate con cura i miei libri e le mie rarità". *Aby Warburg collezionista*, in C. Cieri Via, P. Montani, *Lo sguardo di Giano: Aby Warburg fra tempo e memoria*, a c. di B. Cestelli Guidi, M. Forti, M. Pallotto, Nino Aragno Editore, Torino 2004, pp. 523-568.
- B. Cestelli Guidi, *La Politica culturale oltre i confini disciplinari: la corrispondenza tra Aby Warburg e Franz Boas durante gli anni venti del Novecento*, "Quaderni Warburg Italia" 2-3, 2004-2005, *Warburg-Boas – Rhythmos – Connessioni – Armonia delle sfere sociali – Arte e Poesia*, a c. di G. Chiarini, Diabasis, Reggio Emilia 2006, pp. 31-62.
- R. Chernow, *The Warburgs: The Twentieth-Century Odyssey of a Remarkable Jewish Family*, Random House, New York 1993; tr. it. di N. Rosati, *I Warburg. L'odissea di una grande dinastia di banchieri*, Rizzoli, Milano 1993.
- C. Cieri Via, *Nei dettagli nascosto. Per una storia del pensiero iconologico*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1994.
- C. Cieri Via, *Aby Warburg: il concetto di Pathosformel tra religione, arte e scienza*, in *Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dei*, a c. di M. Bertozzi, Franco Cosimo Panini, Ferrara 2002, pp. 114-140.
- C. Cieri Via, *Un'idea per le Metamorfosi di Ovidio*, in C. Cieri Via, P. Montani, *Lo sguardo di Giano: Aby Warburg fra tempo e memoria*, a c. di B. Cestelli Guidi, M. Forti, M. Pallotto, Nino Aragno Editore, Torino 2004, pp. 305-376.

- C. Cieri Via, *Aby Warburg e la danza come "atto puro della metamorfosi"*, "Quaderni Warburg Italia" 2-3, 2004-2005, *Warburg-Boas – Rhythmos – Connessioni – Armonia delle sfere sociali – Arte e Poesia*, a c. di G. Chiarini, Diabasis, Reggio Emilia 2006, pp. 63-136.
- P. van der Coelen, *De bataven in de beeldende kunst*, in *De Bataven. Verhalen va een verdwenen volk*, a c. di P. Roelofs, L. Swinkels, Amsterdam 2004, pp. 144-187.
- A. Confino, *Collective Memory and Cultural History: Problems of Method*, "The American Historical Review" 102, 5, Dec. 1997, pp. 1386-1403.
- P. Conte, *Contatto e redenzione. Il ruolo del simbolo in Goethe, Bachofen, Warburg*, "Leitmotiv. Motivi di estetica e di filosofia delle immagini" 4, 2004.
- Il cosmo incantato di Schifanoia. Aby Warburg e la storia delle immagini astrologiche*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo Schifanoia 24 settembre-22 novembre 1998), a c. di C. Fratucello, C. Knorr, Ferrara 1998.
- S. Contarini, *Nello specchio di van Eyck. Warburg, Jolles, Huizinga*, "Intersezioni" vol. 21, agosto 2001, pp. 301-333.
- B. Da Forno, *Aby Warburg nella cultura italiana. Storia di una fortuna intermittente*, tesi di laurea in Lettere, relatore M. Centanni, Università Ca' Foscari di Venezia, A.A. 1999-2000.
- I. Dal Ben, *Percorsi attraverso Mnemosyne. Scene di rapimento amoroso nei pannelli dell'Atlante di Aby Warburg*, tesi di laurea specialistica in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni artistici, relatore M. Centanni, Università Ca' Foscari di Venezia, A.A. 2002-2003.
- Deep Storage. Arsenal der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst* (exhibition catalogue), a c. di I. Schaffner, M. Winzen, München-New York 1997.
- Denkräume. Zwischen Kunst und Wissenschaft. 5. Kunsthistorikerinnentagung in Hamburg*, a c. di S. Baumgart, G. Birkle, M. Fend, B. Götz, A. Klier, B. Uppenkamp, Dietrich Reimer Verlag, Berlin 1993.
- G. Didi-Huberman, *Dialektik des Monstrums: Aby Warburg and the symptom paradigm*, "Art History" 24, 5, Nov. 2001, pp. 621-645.
- G. Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, Paris 2002; tr. it. di A. Serra, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006.
- G. Didi-Huberman, *La ninfa e la sua caduta*, "Trame" 3, 2002, pp. 13-26.
- G. Didi-Huberman, *Mouvements de bords*, "Trafic. Revue du Cinéma" vol. 45, 2003, pp. 128-135.
- G. Didi-Huberman, *Warburg, ons spook*, "De Witte Raaf" 103, 2003, pp. 5-9.
- G. Didi-Huberman, *Bewegende Bewegungen. Die Schleier der 'Ninfa' nach Aby Warburg*, in *Ikonomie des Zwischenraums*, a c. di J. Endres, B. Wittmann, G. Wolf, Munich 2005, pp. 331-360.
- M. Diers, *Kreuzlingen Passion*, "Kritische Berichte" VII, 1979, pp. 5-14.
- M. Diers, *Warburg aus Briefen: Kommentare zu den Kopierbüchern der Jahre 1905-18*, in *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposiums Hamburg 1990*, a c. di H. Bredekamp, M. Diers, C. Schoell-Glass, VCH Acta Humaniora, Weinheim 1991, pp. 233-243.
- M. Diers, *Porträt aus Büchern: Bibliothek Warburg und Warburg Institute*, Hamburg-London, Dölling und Galitz, Hamburg 1993.

- M. Diers, *Mnemosyne oder das Gedächtnis der Bilder Über Aby Warburg*, in *Memoria als Kultur*, a c. di O.G. Oexle, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen 1995, pp. 74-94.
- M. Diers, T. Girst, D. von Moltke, *Warburg and the Warburgian Tradition of Cultural History*, "New German Critique" 65, Spring-Summer 1995, pp. 59-73.
- M. Diers, *Die Erinnerung der Antike bei Aby Warburg und die Gegenwart der Bilder*, in *Urgeschichten der Moderne Die Antike im 20. Jahrhundert*, a c. di B. Seidensticker, M. Vöhler, Stuttgart 2001, pp. 40-65.
- M. Espagne, *Le Laocoon de Lessing entre Carl Justi et Aby Warburg*, in *Le Laocoon: histoire et réception*, "Revue germanique internationale" 19, a c. di E. Décultot, J. Le Rider, F. Queyrel, PUF, Paris 2003.
- H. Färber, *Une forme qui pense. Notes sur Aby Warburg*, "Trafic. Revue du Cinéma" vol. 45, 2003, pp. 104-120.
- S. Ferretti, *Il demone della memoria. Simbolo e tempo storico in Warburg, Cassirer, Panofsky*, Agorà Marietti, Casale Monferrato 1983.
- U. Fleckner, *Von kultischer Praktik zur mathematischen Kontemplation - und zurück*, in *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposiums Hamburg 1990*, a c. di H. Bredekamp, M. Diers, C. Schoell-Glass, VCH Acta Humaniora, Weinheim 1991, pp. 323-327.
- K.W. Forster, *Aby Warburg's History of Art: Collective Memory and the Social Meditation of Images*, "DÆDALUS" vol. 105, n. 1, 1976, pp. 169-176.
- K.W. Forster, *Monument/Memory and the Mortality of Architecture*, "Oppositions" 25, 1982, pp. 2-19.
- K.W. Forster, *Die Hamburg-America-Linie, oder: Warburg Kulturwissenschaft zwischen den Kontinenten*, in *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposiums Hamburg 1990*, a c. di H. Bredekamp, M. Diers, C. Schoell-Glass, VCH Acta Humaniora, Weinheim 1991, pp. 11-37.
- K.W. Forster, *Warburgs Versunkenheit*, in *Aby M. Warburg. "Ekstatische Nymphe... trauernder Flussgott". Portrait eines Gelehrten*, a c. di R. Galitz, B. Reimers, Dölling und Galitz Verlag, Hamburg 1995, pp. 184-206.
- K.W. Forster, K. Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, a c. di M. Centanni, Bruno Mondadori, Milano 2002.
- D. Freedberg, *Warburg's Mask: A Study in Ideology*, in *Anthropologies of Art*, ed. by M. Westermann, New Haven-London 2004, pp. 3-25.
- D. Freedberg, *Pathos at Oraibi: What Warburg did not see*, www.columbia.edu; tr. it. di B. Cestelli Guidi, *Pathos a Oraibi: quello che Warburg non vide*, in C. Cieri Via, P. Montani, *Lo sguardo di Giano. Aby Warburg fra tempo e memoria*, a c. di B. Cestelli Guidi, M. Forti, M. Pallotto, Nino Aragno Editore, Torino 2004, pp. 569-612.
- From Mittelweg to the Middle East. Warburg Family Migrations to Israel. Warburg Family Reunion*, Mohonk Mountain House, June 1999.
- H. Gebauer, *Warburg und seine Exlibris*, "Mitteilungen der Deutsche Exlibrisgesellschaft" vol. 1, 2001, pp. 3-4.
- M. Gelussi, *Antonio del Pollaiuolo e l'irruzione dell'antico "in forma" di scultura (Atlante della Memoria di Aby Warburg, tav. 37)*, tesi di laurea specialistica in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni artistici, relatore M. Centanni, Università Ca' Foscari di Venezia, A.A. 2001-2002.

- M. Ghelardi, *Una torretta girevole corazzata in terra straniera. Aby Warburg per Firenze*, "Belfagor" LIII, n. 6, 1998, pp. 649-662.
- M. Ghelardi, *Un germe selvaggio della scienza: Franz Boll, Aby Warburg e la storia dell'astrologia*, prefazione a F. Boll, C. Bezold, *Interpretazione e fede negli astri. Storia e caratteri dell'astrologia*, tr. it. di M. Ghelardi, S. Müller, Sillabe, Livorno 1999, pp. 7-23.
- M. Ghelardi, *Un bilancio vissuto*, commento a *Da arsenale a laboratorio*, "Belfagor" a. LVI, 2, 31 marzo 2001, pp. 175-186.
- C. Ginzburg, *Da A.M. Warburg a E.H. Gombrich. Note su un problema di metodo*, già in "Studi medievali" s. III, VII, 1966, pp. 1015-1065, ora in Miti, emblemi, spie, Einaudi, Torino 1992, pp. 29-106.
- C. Ginzburg, *Oltre l'esotismo: Picasso e Warburg*, in *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Feltrinelli, Milano 2000, pp. 127-147.
- C. Ginzburg, *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*, aus dem Italienischen von G. Bonz und K.F. Hauber, Wagenbach, Berlin 2002.
- E.H. Gombrich, *The Ambivalence of the Classical Tradition. The Cultural Psychology of Aby Warburg*, discorso pronunciato all'Università di Amburgo il 13 giugno 1966 per il centenario della nascita di Aby Warburg; pubblicato in *Tributes. Interpretes of our Cultural Tradition*, Phaidon, Oxford 1984, pp. 117-137; tr. it. di A. Serafini, *Custodi della memoria*, Milano, Feltrinelli, 1985.
- E.H. Gombrich, *Aby Warburg, 1866-1927*, "Neue Zürcher Zeitung", 11 dicembre 1966; tr. it. di R. Cristin "autaut" 199-200, gennaio-aprile 1984.
- E.H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, The Warburg Institute, University of London, London 1970; tr. it. di A. Dal Lago, P. A. Rovatti, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano [1983] 2003.
- E.H. Gombrich, *Aby Warburg e l'evoluzionismo ottocentesco*, "Belfagor" XLIX, n. 6, 1984, pp. 635-649.
- E.H. Gombrich, *Aby Warburg and A.-F. Rio*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, La Nuova Italia, Firenze 1994, pp. 48-52.
- E.H. Gombrich, *Aby Warburg: His Aims and Methods. An Anniversary Lecture*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" LXII, 1999, pp. 268-282.
- J. Grolle, *Walter Solmitz (1905 bis 1962), Schüler von Aby Warburg und Ernst Cassirer. Bericht von einem schwierigen Leben*, Dietrich Reimer, Berlin-Hamburg 1994.
- H. Günther, *Aby Warburg und seine Brüder*, in *Deutsche Brüder. Zwölf Doppelporträts*, Berlin 1994, pp. 254-286.
- J. Habermas, *Die befreiende Kraft der symbolischen Formgebung. Ernst Cassirer und die Bibliothek Warburg*, "Vorträge aus dem Warburg-Haus" 1, 1997, pp. 1-29.
- D. Hallbeck, *La crainte et l'angoisse dans la pensée d'Aby Warburg*, tesi di Master (D.E.H., EHESS), Ecole Normale Supérieure Paris, 2005.
- A. Haus, *Leidenschaft und Pathosformel: auf der Suche nach Bezügen Aby Warburgs zur Barocken Affektenlehre, in Europäische Barock-Rezeption*, a c. di K. Garber, Harrassowitz, Wiesbaden 1991, pp. 1319-1339.
- W. Heckscher, *The Genesis of Iconology*, in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des XXI Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964*, Gebr. Mann, Berlin 1967, pp. 239-262.
- W.S. Heckscher, *Art and Literature*, "Saecula Spiritualia" 17, 1994, pp. 529-547.

- C.G. Heise, *Persönliche Erinnerungen an Aby Warburg*, [New York 1947] a c. di B. Biester, H.M. Schäfer, Harrassowitz, Wiesbaden 2005.
- K. Hellwig, *Interpretaciones iconográficas de las 'Hilanderas' hasta Aby Warburg y Angulo Iniguez*, "Boletín del Museo del Prado" 22/40, 2004, pp. 38-55.
- K. Hellwig, *Aby Warburg und das 'Weberinnenbild' von Diego Velázquez*, "Zeitschrift für Kunstgeschichte" vol. 4, 2006, pp. 548-560.
- T. Hensel, *Aby Warburgs Bilderatlas 'Mnemosyne'. Ein Bildervehikel zwischen Holztafel und Zelloidstreifen*, in *Der Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien*, ed. by S. Flach, I. Münz-Koenen, M. Streisand, Munich 2004, pp. 221-249.
- K. Herding, *Warburgs "Revenants" - psycho-ikonographisch gezähmt*, "Kritische Berichte" XVIII, 3, 1990, pp. 27-37.
- W. Hofmann, G. Syamken, M. Warnke, *Die Menschenrechte des Auges: über Aby Warburg*, Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt am Main 1980.
- K. Hofmann, "Angst und Methode" nach Warburg: *Erinnerung als Veränderung*, in *L'art et les révolutions, V. Révolution et évolution de l'histoire de l'art de Warburg à nos jours*, a c. di H. Olbrich, Société alsacienne pour le Développement de l'Histoire de l'Art, Strasbourg 1992, pp. 7-14.
- W. Hofmann, *Der Mnemosyne-Atlas. Zu Warburgs Konstellationen*, in *Aby M. Warburg. "Ekstatische Nymphe... trauernder Flussgott". Portrait eines Gelehrten*, a c. di R. Galitz, B. Reimers, Dölling und Galitz Verlag, Hamburg 1995, pp. 172-183.
- M.A. Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History*, Cornell University Press, Ithaca 1984; tr. it. di A. Zoerle, *Panofsky e i fondamenti della storia dell'arte*, Jaca Book, Milano 1991.
- M.A. Holly, *Iconografia e iconologia. Saggio sulla storia intellettuale*, Jaca Book, Milano [1993] 2002.
- "L'homme: Revue française d'anthropologie" 165, *Image et anthropologie*, École des hautes études en sciences sociales, Paris 2003.
- P. van Huisstede, *De Mnemosyne Beeldatlas van Aby Warburg: een laboratorium voor beeldgeschiedenis. Proefschrift ter verkrijging van de graad van Doctor aan de Rijksuniversiteit te Leiden*, 3 dicembre 1992, 2 voll.
- P. van Huisstede, *Der Mnemosyne-Atlas. Ein Laboratorium der Bildgeschichte*, in *Aby M. Warburg. "Ekstatische Nymphe... trauernder Flussgott". Portrait eines Gelehrten*, a c. di R. Galitz, B. Reimers, Dölling und Galitz Verlag, Hamburg 1995, pp. 130-171.
- P. van Huisstede, *Towards an Electronic Edition of the Mnemosyne Atlas*, in *Darstellung und Deutung: Abbilder der Kunstgeschichte*, a c. di M. Bruhn, Weimar 2000.
- I like America. Fictions of the Wild West* (exhibition catalogue, Schirn Kunsthalle, Frankfurt/M.), a c. di P. Kort, M. Hollein, Munich-Berlin-London-New York 2006
- C. Imbert, *Warburg, de Kant à Boas*, "L'Homme. Revue française d'anthropologie" vol. 165, 2003, pp. 11-40.
- M. Iversen, *Retrieving Warburg's Tradition*, "Art History" XVI, 4, 1993, pp. 541-553.
- R. Jaeger, *Die dynamischen Architektur-Abstraktionen des Otto Heinrich Stohmeyer*, in *Bau einer neuen Welt. Architektonische Visionen des Expressionismus*, a c. di Kunstsammlungen Böttcherstasse, Bremen und Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung, Berlin-Cologne 2003, pp. 185-189.

- F. Janshen, *Spurenlesen. Um Aby Warburgs "Schlangenritual"*, in *Denkräume. Zwischen Kunst und Wissenschaft*, a c. di S. Baumgart et al., Dietrich Reimer, Berlin 1993, pp. 87-112.
- W. Kaegi, *Das Werk Aby Warburgs. Mit einem unferöffentlichten Brief Jacob Burckhardts*, "Neue Schweitzer Rundschau" I, 5, 1933, pp. 283-293.
- R. Kany, *Mnemosyne als Programm: Geschichte, Erinnerung und die Andacht zum unbedeutenden im Werk von Usener, Warburg und Benjamin*, Max Niemeyer, Tübingen 1987.
- R. Kany, *Lo sguardo filologico. Aby Warburg e i dettagli*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa" XXV, 1987, pp. 1265-1283.
- W. Kemp, *Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft, 2. Walter Benjamin und Aby Warburg*, "Kritische Berichte" 3, 1973, pp. 30-50 e 1, 1975, pp. 5-25; tr. it. *Walter Benjamin e la scienza estetica*, "autaut" 189-190, 1982, pp. 215-262.
- J.P. Klenner, *Bildhistoriker: Ernst Kantorowicz und die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg. Korrespondenz und Schriften in der Warburg Institute Library*, tesi, Humboldt-Universität zu Berlin 2003.
- J.P. Klenner, *Mussolini und der Löwe. Aby Warburg und die Anfänge der politischen Ikonographie*, "Zeitschrift für Ideengeschichte", a c. di U. Raulff, S. Schlak, Heft I/1 Frühjahr 2007, C.H. Beck, München 2007, pp. 83-99.
- J.P. Klenner, *Der Duce ist nicht aus Email. Aby Warburg, politisch?*, in *Ordnungen in der Krise. Zur politischen Kulturgeschichte Deutschlands 1900-1933*, a c. di W. Hardtwig, Oldenbourg Wissenschaftsverlag 2007.
- E. Klessmann, *M.M. Warburg & Co. 1798-1998. Die Geschichte des Bankhauses*, Hamburg 1998.
- E. Klingler, *The Warburg Institute: 1933-1936*, in *Übergänge und Verflechtungen. Kulturelle Transfers in Europa*, a c. di G. Kokorz, H. Mitterbauer, Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt/M-New York-Oxford-Wien 2004, pp. 263-280.
- K. Königseder, *Aby Warburg im "Bellevue"*, in *Aby M. Warburg. "Ekstatische Nymphe... trauernder Flussgott". Portrait eines Gelehrten*, a c. di R. Galitz, B. Reimers, Dölling und Galitz Verlag, Hamburg 1995, pp. 74-98.
- G. Korff, *Aby Warburg und der 'Volkskundekongress' von 1905*, "Zeitschrift für Volkskunde" vol. 101/1, 2005, pp. 1-29.
- Kosmopolis der Wissenschaft. E.R. Curtius und das Warburg Institute. Briefe und andere Dokumente*, a c. di D. Wuttke, Baden-Baden, 1989.
- H. Kurig, *Aby Warburg und das Johanneum*, "Gymnasium. Zeitschrift für Kultur der Antike und Humanistische Bildung" vol. 98/2, 1991, pp. 159-175.
- P. Ladwig, *Das Renaissancebild deutscher Historiker*, Frankfurt/M. 2004.
- E. Leuschner, *'Warburg und Tempesta'*, in *Antonio Tempesta. Ein Bahnbrecher des römischen Barock und seine europäische Wirkung*, "Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte" 26, Regensburg 2005, pp. 562-582.
- H. Liebeschütz, *Aby Warburg as Interpreter of Civilisation*, "Leo Baeck Institute Year Book" 14, 1971, pp. 225-236.
- K. Lippincott, *"Urania Redux": A View of Aby Warburg's Writing on Astrology and Art*, in *Art History as Cultural History. Warburg's Project*, a c. di R. Woodfield, G+B Arts International, Amsterdam 2001, pp. 151-182.
- S. Lütticken, *Enkele notities bij Warburgs Manet tekst*, "De Witte Raaf" 103, 2003, p. 3.

- S. Lütticken, *Keep your Distance. Aby Warburg on Myth and Modern Art*, "Oxford Art Journal" 28/1, 2005, pp. 45-59.
- Y. Maikuma, *Der Begriff der Kultur bei Warburg, Nietzsche und Burckhardt*, Athenäum, Königstein/Ts 1985.
- J. Mali, *Mythistory: the making of a modern historiography*, The University of Chicago Press, Chicago-London 2003.
- N. Mann, *Mnemosyne: "Dalla parola all'immagine"*, in AWO II.1, pp. VII-XI.
- N. Mann, *"Denkenergetische Inversion": Aby Warburg and Giordano Bruno*, "Publications of the English Goethe Society" vol. 72, 2003, pp. 25-37.
- F.-R. Martin, *Images Pathétiques, Aby Warburg, Carlo Ginzburg, et le travail de l'historien de l'art*, "Les Cahiers du Musée national d'Art moderne" 63, 1998, pp. 5-37.
- G. Mastroianni, *Il buon Dio di Aby Warburg*, "Belfagor" vol. 55/4, 2000, pp. 413-442.
- K. Mazzucco, *L'atlante della memoria di Aby Warburg. Genesi e meccanismi di una macchina per le idee figurate*, tesi di laurea in Conservazione dei Beni Culturali, relatore M. Centanni, Università Ca' Foscari di Venezia, A.A. 1999-2000.
- K. Mazzucco, *Il progetto Mnemosyne di Aby Warburg*, tesi di dottorato in Innovazione e tradizione – Eredità dell'antico nel moderno e nel contemporaneo (XVII ciclo), Università degli Studi di Siena, Tutor G. Chiarini, 19 giugno 2006.
- D. McEwan, *Arch and Flag: Leitmotifs for the Aby Warburg Bookplate*, "Bookplate International" vol. 3/2, 1996, pp. 93-109.
- D. McEwan, *Aby Warburg und die Figur des Nikolaus im 'Russischen Struwwelpeter'*, "German Life and Letters" vol. 50/3, 1997, pp. 354-364.
- D. McEwan, *Ausreiten der Ecken. Die Aby Warburg-Fritz Saxl Korrespondenz 1910 bis 1919*, "Kleine Schriften des Warburg Institute London und des Warburg Archivs im Warburg Haus Hamburg" 1, 1998.
- D. McEwan, *"Mein lieber Saxl!" – "Sehr geehrter Herr Professor!"*. *Die Aby Warburg-Fritz Saxl Korrespondenz zur Schaffung einer Forschungsbibliothek 1910-1919*, "Archiv für Kulturgeschichte" vol. 80/2, 1998, pp. 417-433.
- D. McEwan, *"...Wahrscheinlich latenter Antisemitismus"*, "Vierteljahresschrift für Geschichte und Gegenwart Voralbergs" vol. 51/2, 1999, pp. 197-198.
- D. McEwan, *Making a Reception for Warburg: Fritz Saxl and Warburg's Book* Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten, in *Art History as Cultural History. Warburg's Project*, a c. di R. Woodfield, G+B Arts International, Amsterdam 2001, pp. 93-120.
- D. McEwan, *Exhibitions as morale boosters: the exhibition programme of the Warburg Institute 1938-1945*, in *Arts in exile in Britain 1933-1945* a c. di S. Behr, M. Malet, Amsterdam 2004.
- D. McEwan, *Fritz Saxl und Aby Warburg: Würdigung einer Zusammenarbeit*, in *Wiener Schule: Erinnerung und Perspektive*, Wien 2004.
- D. McEwan, *Der "Palazzo Potetje": zum Triptychon von Mary Warburg*, "Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte" 90, 2004.
- D. McEwan, *Aby Warburg's (1866-1929) Dots and Lines: Mapping the Diffusion of Astrological Motifs in Art History?*, "German Studies Review" vol. XXIX/2, 2006, pp. 243-268.

D. McEwan, *Der gute Bischof Nikolaus: Aby Warburgs Interpretation der russischen Übersetzung von "Struwwelpeter" und die politischen Parodien "Struwwelhitler - A Nazi Story Book" und "Schickelgrüber"*, "Zeitschrift für Volkskunde" 102, 2006.

A.M. Meyer, *Concerning Warburg's "Costumi teatrali" and Angelo Solerti*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" L, 1987, pp. 171-188.

A.M. Meyer, *Aby Warburg and his Early Correspondence*, "The American Scholar" LVII, 1988, pp. 445-452.

T. Meyer, M. Treml, *Gertrud Bing. Ein intellektuelles Porträt*, "Trajekte. Zeitschrift des Zentrums für Literaturforschung Berlin" vol. 10/5, 2005, pp. 17-22.

T. Meyer, 'Am Abgrund wandernd, ins Unbekannte gestoßen'. *Das Davoser Treffen von Ernst Cassirer und Martin Heidegger hat eine bislang unbekannte Vorgeschichte in Hamburg 1923*, "Frankfurter Allgemeine Zeitung" 21 febbraio 2006.

T. Meyer, *Ernst Cassirer*, Hamburg 2006.

P.-A. Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Macula, Paris 1998; tr. ingl. di S. Hawkes, *Aby Warburg and the image in motion*, Zone Books, New York 2004.

P.-A. Michaud, *Zwischenreich. Mnemosyne, ou l'expressivité sans sujet*, "Les Cahiers du Musée national d'Art moderne" 70, 1999-2000, pp. 42-61.

P.-A. Michaud, *Passage des frontières: Mnemosyne entre histoire de l'art et cinéma*, "Trafic. Revue du Cinéma" 45, Printemps 2003.

K. Michels, *Ein Versuch über die K.B.W. als Bau der Moderne*, in M. Diers, *Porträt aus Büchern: Bibliothek Warburg und Warburg Institute*, Hamburg-London, Dölling und Galtz, Hamburg 1993, pp. 71-81.

K. Michels, *Transplantierte Kunstwissenschaft. Deutschsprachige Kunstgeschichte im amerikanischen Exil*, Berlin 1999.

K. Michels, C. Schoell-Glass, *Aby Warburg et les timbres. En tant que document culturel*, "Protée. Revue internationale de théories et de pratique sémiotiques" vol. 30/2, 2002, pp. 85-92.

K. Michels, *Aby Warburg. Im Bannkreis der Ideen*, Munich 2006.

Mnemosyne. L'Atlante della Memoria di Aby Warburg, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala 29 aprile-13 luglio 1998; Firenze, Galleria degli Uffizi 19 dicembre 1998-16 gennaio 1999; Roma, Biblioteca Hertziana 19 gennaio-6 febbraio 1999; Napoli, Museo Archeologico Nazionale 10-27 febbraio 1999), ricostruzione dell'Atlante a c. di M. Koos, W. Pichler, W. Rappl, G. Swoboda; materiali a c. di I. Spinelli, R. Venuti, Artemide edizioni, Roma 1998.

MINEMOSYNE. L'Atlante di Aby Warburg, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi 20 marzo-2 aprile 2004), materiali a c. del Seminario di Engramma, "Quaderni Iuav" 2004, Università Iuav, Venezia 2004; versione integrale e interattiva del catalogo in "La Rivista di Engramma" 35, agosto-settembre 2004.

"Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura" VI, 2, 2004, *Pathosformeln, retorica del gesto e rappresentazione: ripensando Aby Warburg*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma 2006.

C. Naber, *Pompeji in Neu-Mexico: Aby Warburgs amerikanische Reise*, "Freibeuter" XXXVIII, 1988, pp. 88-97.

- C. Naber, *Der Hamburger Kreis um Ernst Cassirer und Aby Warburg*, in *Die Juden in Hamburg, 1590 bis 1990*, a c. di A. Herzig, S. Rhode, Dölling und Galitz, Hamburg 1991, pp. 393-406.
- C. Naber, "Heuerte bei Gewitter": *Aby Warburg 1924-1929*, in *Aby M. Warburg. "Ekstatische Nymphe... trauernder Flussgott". Portrait eines Gelehrten*, a c. di R. Galitz, B. Reimers, Dölling und Galitz Verlag, Hamburg 1995, pp. 104-129.
- J. Negel, *Distanz und Bedeutung. Biographische Notizen zu Aby Warburgs Religionsbegriff*, "Theologie und Glaube" vol. 90, 2000, pp. 575-601.
- M. Pallotto, *Morfologia e fenomenologia del razionale*, in C. Cieri Via, P. Montani, *Lo sguardo di Giano. Aby Warburg fra tempo e memoria*, a c. di B. Cestelli Guidi, M. Forti, M. Pallotto, Nino Aragno Editore, Torino 2004, pp. 113-146.
- E. Panofsky, necrologio di Aby Warburg in *Worte zur Beisetzung von Professor Dr. Aby M. Warburg*, Roetherdruck, Darmstadt 1929.
- A. Parente, *A proposito di Croce e Aby Warburg*, "Rivista di studi crociani" XVII, 2, 1980, pp. 203-205.
- G. Pasquali, *Aby Warburg*, già in "Pegaso" II, 4, 1930, pp. 484-495; ora in G. Pasquali *Pagine stravaganti di un filologo. I: "Pagine stravaganti vecchie e nuove. Pagine meno stravaganti"*, a c. di C.F. Russo, Le Lettere, Firenze 1994, pp. 40-54.
- C. Pellizzer, *Gli dei en promenade. Una lettura della tavola 55 dell'Atlante della Memoria di Aby Warburg*, tesi di laurea specialistica in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni artistici, relatore A. Gentili, Università Ca' Foscari Venezia, A.A. 2003-2004.
- H. Pfothenhauer, *Das Nachleben der Antike. Aby Warburgs Auseinandersetzung mit Nietzsche*, "Nietzsche-Studien" XIV, 1985, pp. 298-313.
- Photographs at the Frontier. Aby Warburg in America 1895-1896*, a c. di B. Cestelli Guidi, N. Mann, The Warburg Institute-Merrel Holberton, London 1998
- W. Pichler, W. Rappl, G. Swoboda, *Metamorphosen eines Flussgotts und der Nymphe. Aby Warburgs Denk-Haltungen und die Psychoanalyse*, in *Die Couch. Vom Denken im Liegen*, a c. di L. Marinelli, Munich-Berlin-London-New York 2006, pp. 161-186.
- A. Pinotti, *Chaos Phobos. Arte e pericolo in Warburg, Worringer, Klee*, in *Il paesaggio dell'estetica. Teorie e percorsi*, Torino 1997, pp. 127-136.
- A. Pinotti, *Memorie del neutro. Morfologia dell'immagine in Aby Warburg*, Mimesis, Milano 2001.
- A. Pinotti, "Lo studio degli estremi". *Benjamin morfologo tra Warburg e Goethe*, in *Giochi per melanconici. Sull'Origine del dramma barocco tedesco di Walter Benjamin*, a c. di A. Pinotti, Mimesis, Milano 2003.
- A. Pinotti, *La sfida del Batavo monocolo. Aby Warburg, Fritz Saxl, Carl Neumann sul 'Claudius Civilis' di Rembrandt*, "Rivista di storia della Filosofia" vol. 60/3, 2005, pp. 493-539.
- E. Pinto, *Mécénat familial et histoire de l'art: Aby Warburg et l'"iconologie critique"*, "Revue de synthèse" IV série, 1, 1987, pp. 91-107.
- E. Pinto, *Aby Warburg: essais florentins et autres textes*, prefazione a A.M. Warburg, *Essais florentins*, Klincksieck, Paris 1990, pp. 9-42.
- U. Port, 'Katharsis des Leidens'. *Aby Warburgs 'Pathosformeln' und ihre konzeptionellen Hintergründe in Rhetorik, Poetik und Tragödientheorie*, in *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Sonderheft 1999, pp. 5-42.
- F. Pospisil, A.M. Warburg, *Lettere*, "Trafic. Revue du Cinéma" 45, Printemps 2003.

- "Quaderni Warburg Italia" 1, 2002, *L'Atlante della memoria. Filosofia delle immagini per un lessico warburgiano*, a c. di G. Chiarini, Cadmo, Firenze 2003.
- "Quaderni Warburg Italia" 2-3, 2004-2005, *Warburg-Boas – Rhythmos – Connessioni – Armonia delle sfere sociali – Arte e Poesia*, a c. di G. Chiarini, Diabasis, Reggio Emilia 2006.
- S. Radnóti, *Das Pathos und der Dämon. Über Aby Warburg*, "Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum" XXXI, 1985, pp. 91-102.
- M. Rampley, *From Symbol to Allegory: Aby Warburg's Theory of Art*, "The Art Bulletin" 79, 1, 1997, pp. 41-55.
- M. Rampley, *Archives of Memory: Walter Benjamin's Arcades Project and Aby Warburg's Mnemosyne Atlas*, in *The Optic of Walter Benjamin*, III. De-, dis-, ex-, a c. di A. Coles, Black Dog, London 1999, pp. 94-117.
- M. Rampley, *The Remembrance of Things Past. On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*, Wiesbaden 2000.
- M. Rampley, *Mimesis and Allegory. On Aby Warburg and Walter Benjamin*, in *Art History as Cultural History. Warburg's Projects*, a c. di R. Woodfield, G+B Arts International, Amsterdam 2001.
- W. Rapp, *Les sentiers perdus de la mémoire*, "Trafic. Revue du Cinéma" vol. 9, 1994, pp. 28-37.
- U. Raulff, *Aby Warburg: Ikonische Prägung und Seelengeschichte*, in *Wegbereiter der historischen Psychologie*, a c. di G. Jüttermann, Beltz-Psychologie-Verl.-Union, München-Weinheim 1988, pp. 125-130.
- U. Raulff, *Zur Korrespondenz Ludwig Binswanger-Aby Warburg im Universitätsarchiv Tübingen*, in *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposiums Hamburg 1990*, a c. di H. Bredekamp, M. Diers, C. Schoell-Glass, VCH Acta Humaniora, Weinheim 1991, pp. 66-67.
- U. Raulff, Nachwort in A.M. Warburg, *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, a c. di U. Raulff, Klaus Wagenbach, Berlin 1988; tr. it. di G. Carchia, F. Cuniberto, Postfazione in A.M. Warburg, *Il rituale del serpente*, Adelphi, Milano 1998, pp. 69-112.
- U. Raulff, *Warburg oder die Wiederholung*, in *Der unsichtbare Augenblick. Zeitkonzepte in der Geschichte*, Wallstein Verlag, Göttingen 1999, 2000, pp. 85-117.
- U. Raulff, "Idea vincit": *Warburg, Stresemann und die Briefmarke*, "Vorträge aus dem Warburg-Haus" 6, 2002, pp. 125-162.
- U. Raulff, *Wilde Energien. Vier Versuche zu Aby Warburg*, "Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft" 19, 2003.
- U. Raulff, *Der Patient der Weltgeschichte. Anmerkungen zu einem Wort Aby Warburgs*, "Zeitschrift für Ideengeschichte", Hg. v. U. Raulff und Stephan Schlak, Heft I/1 Frühjahr 2007, C.H. Beck, München 2007, pp. 67-83.
- B. Roeck, *Aby Warburg Seminarübungen über Jacob Burckhardt im Sommersemester 1927*, "Idea" 10, 1991, pp. 86-88.
- B. Roeck, *Psychohistoire im Zeichen Saturns. Aby Warburgs Denksystem und die moderne Kulturgeschichte*, in *Kulturgeschichte heute*, a c. di W. Hardtwig, H.-U. Wehler, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen 1996, pp. 231-254.
- B. Roeck, *Der junge Aby Warburg*, Beck, München 1997.
- B. Roeck, *Florenz 1900. Die Suche nach Arkadien*, München 2001.
- B. Roeck, *Die Warburgs*, in *Deutsche Familien*, a c. di V. Reinhardt, Munich 2005, pp. 275-306.

- E. Rosenbaum, A.J. Sherman, *Das Bankhaus M.M. Warburg & Co. 1798-1938*, Christians, Hamburg 1976.
- C.F. von Rumohr, *Italienische Forschungen*, Nicolai'sche Buchhandlung, Berlin 1828.
- M.A. Russel, *Aby Warburg and Art in Hamburg's Public realm, 1896-1918*, PhD Dissertation, University of Cambridge, 2000.
- M.A. Russel, *The Building of Hamburg's Bismarck Memorial, 1898-1906*, "The Historical Journal" 43/1, 2000, pp. 133-156.
- M.A. Russell, *Aby Warburg and the Public Purposes of Art in Hamburg*, "Canadian Journal of History" vol. 39/2, 2004, pp. 297-323.
- M.A. Russell, *Aby Warburg's 'Hamburg Comedy': Wilhelmine Culture from the Perspective of a Pioneering Cultural Historian*, "German History" vol. 24/2, 2006, pp. 153-183.
- D. Sacco, *La morfologia goethiana e alcuni suoi possibili riflessi nello studio delle forme e dei meccanismi di trasmissione della tradizione classica*, tesi di laurea specialistica in Filosofia teoretica dell'arte e della comunicazione, relatore G. Paltrinieri, correlatori M. Centanni, D. Goldoni, A.A. 2004-2005.
- M.M. Sassi, *Dalla scienza delle religioni di Usener ad Aby Warburg*, in *Aspetti di Hermann Usener filologo della religione*, a c. di G. Arighetti, Giardini, Pisa 1982, pp. 65-91.
- F. Saxl, *Die Bibliothek Warburg und ihr Ziel*, "Vorträge der Bibliothek Warburg" 1, 1921-1922, pp. 1-10.
- F. Saxl, Necrologio di Aby Warburg in *Worte zur Beisetzung von Professor Dr. Aby M. Warburg*, Roetherdruck, Darmstadt 1929.
- F. Saxl, *Warburg's Visit to New Mexico [1929-1930]*, in *Lectures*, I, The Warburg Institute, London 1957, pp. 325-330.
- F. Saxl, *L'Atlante di Mnemosyne di Warburg*, note inedite [1930], pubblicate in ASW, pp. 313-315; tr. it. di A. Landolfi in *Mnemosyne. L'Atlante della Memoria di Aby Warburg*, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala 29 aprile-13 luglio 1998; Firenze, Galleria degli Uffizi 19 dicembre 1998-16 gennaio 1999; Roma, Biblioteca Hertziana 19 gennaio-6 febbraio 1999; Napoli, Museo Archeologico Nazionale 10-27 febbraio 1999), ricostruzione dell'Atlante a c. di M. Koos, W. Pichler, W. Rappl, G. Swoboda; materiali a c. di I. Spinelli, R. Venuti, Artemide edizioni, Roma 1998, pp. 21-22.
- F. Saxl, *Brief an den Verlag B.G. Teubner, Leipzig*, lettera inedita non datata attribuita al 1930 [WIA, 104, fol. 9], pubblicata in GS II.1, pp. XVIII-XX; tr. it. di B. Müller, M. Ghelardi in AWO II.1, pp. 137-139.
- F. Saxl, memoria inedita sulla storia della Biblioteca Warburg redatta nel 1943, pubblicata in E.H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, The Warburg Institute, University of London, London 1970; tr. it. di A. Dal Lago, P. A. Rovatti, *La storia della Biblioteca Warburg (1866-1944)*, in E.H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano [1983] 2003, pp. 277-290.
- S. Schade, *Charcot and the Spectacle of the Hysterical Body. The "Pathos Formula" as an Aesthetic Staging of Psychiatric Discourse – A Blind Spot in the Reception of Warburg*, "Art History" XVIII, 1995, pp. 499-517.
- H.M. Schäfer, *Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg: Geschichte und Persönlichkeiten der Bibliothek Warburg mit Berücksichtigung der Bibliothekslandschaft und der Staatsituation der Freien und Hansestadt Hamburg zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, "Berliner Arbeiten zur Bibliothekswissenschaft" vol. 11, Logos, Berlin 2003.

- H.M. Schäfer, 'Warum baut ein Privatmann eine Bibliothek?' *Die Bibliothek Warburg inmitten der preußisch dominierten Bibliothekslandschaft zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, in *Bibliothek leben. Das deutsche Bibliothekswesen als Aufgabe für Wissenschaft und Politik. Festschrift für Engelbert Plassmann zum 70. Geburtstag*, a c. di G. Hacker, T. Seela, Wiesbaden 2005, pp. 13-23.
- K. Scherke, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und die Warburg-Schule. Anmerkungen zur geistigen Infrastruktur zweier Grosstädte*, in *Urbane Kulturen in Zentraleuropa um 1900*, a c. di P. Stachel, C. Szabo-Knotik (Studien zur Moderne 19), Wien 2004, pp. 383-408.
- J. Schilling, 'Distanz halten' *Das Hamburger Bismarckdenkmal und die Monumentalität der Moderne*, Göttingen 2006.
- T. Schindler, *Zwischen Empfinden und Denken. Aspekte zur Kulturpsychologie von Aby Warburg*, LIT, Münster-Hamburg-London 2000.
- P. Schmidt, *Aby Warburg und die Ikonologie*, Harrassowitz, Wiesbaden 1993.
- C. Schoell-Glass, *Aby Warburg und der Antisemitismus. Kulturwissenschaft als Geistespolitik*, Fischer, Frankfurt 1998.
- C. Schoell-Glass, *An episode of Cultural Politics During the Weimar Republic: Aby Warburg and Thomas Mann Exchange a Letter Each*, "Art History" XXI, 1, 1998, pp. 107-128.
- C. Schoell-Glass, *Aby Warburg: Forced Identity and "Cultural Science"*, in *Jewish Identity in Modern Art History*, a c. di C.M. Soussloff, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1999, pp. 218-230.
- C. Schoell-Glass, "Serious Issues": *the Last Plates of Warburg's Pictures Atlas Mnemosyne*, in *Art History as Cultural History. Warburg's Projects*, a c. di R. Woodfield, G+B Arts International, Amsterdam 2001, pp. 183-208.
- C. Schoell-Glass, *La teoria dell'immagine proposta da Aby Warburg: le testimonianze visive del Bilderatlas*, in *Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dei*, a c. di M. Bertozzi, Franco Cosimo Panini, Ferrara 2002, pp. 36-49.
- L. Selmin, *Onda mnestica e corpo danzante. Il movimento e la permanenza dell'antico nella teoria di Aby Warburg*, tesi di laurea specialistica in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni artistici, relatore M. Centanni, Università Ca' Foscari di Venezia, A.A. 2001-2002.
- S. Settis, *Presentazione a J. Seznec, La sopravvivenza degli antichi dei. Saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nell'arte rinascimentali*, Bollati Boringhieri, Torino [1981] 1990, pp. VII-XXIX.
- S. Settis, *Warburg continuatus. Descrizione di una biblioteca*, "Quaderni storici" 58/a. XX, 1, 1985, pp. 5-38.
- S. Settis, *Kunstgeschichte als vergleichende Kulturwissenschaft: Aby Warburg, die Pueblo-Indianer und das Nachleben der Antike*, in *Künstlerischer Austausch. Akten des XXVIII internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, a c. di T.W. Gaehtgens, Akademie Verlag, Berlin 1993, pp. 139-158.
- S. Settis, *Pathos und Ethos, Morphologie und Funktion*, "Vorträge aus dem Warburg-Haus" I, 1997, pp. 31-73; versione italiana *Pathos ed Ethos, morfologia e funzione*, "Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura" VI, 2, 2004, Pisa-Roma 2006, pp. 23-34.
- C. Severi, *Warburg anthropologue ou le déchiffrement d'une utopie. De la biologie des images à l'anthropologie de la mémoire*, "L'Homme. Revue française d'anthropologie" vol. 165, 2003, pp. 77-128.
- C. Severi, *Il percorso e la voce. Un'antropologia della memoria*, Einaudi, Torino 2004.

- K. Sierek, *Programme de travail*, "Trafic. Revue du Cinéma" vol. 45, 2003, pp. 121-127.
- E. Skidelsky, *Ernst Cassirer. Between Myth and Reason*, PhD Dissertation, Cambridge 2005.
- K. Sierek, *Programme de travail*, "Trafic. Revue du Cinéma" 45, Printemps 2003.
- K. Sierek, *Warburg, la cultura, il cinema*, "Cinema & Cie. International Film Studies Journal" 3 (Fall), Il Castoro, Milano 2003, pp. 97-106.
- K. Sierek, *Eye-Memory und mimische Entladung. Der Warburg-Kreis und die Darstellung des Gesichts im bewegten Bild*, *Montage / AV* 13/01, 2004, pp.72-89.
- K. Sierek, *Bedrohliche Idole: Aby Warburg und die Angst im Kino*, in *Kinogefühle: Emotionalität und Film*, a c. di Brütsch, Hediger, Schneider, Tröhler, Keitz, Schüren, Marburg 2005, pp. 361-377.
- A. Spagnolo-Stiff, *L'appello di Aby Warburg a un'intesa italo-tedesca: la guerra del 1914-1915. Rivista Illustrata, in Storia dell'arte e politica culturale intorno al 1900. La fondazione dell'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, a c. di M. Seidel, Marsilio, Venezia 1999, pp. 249-269.
- L. Squillaro, *Dall'allegoria antica all'impresa rinascimentale: il viaggio di fortuna seguendo la rotta di Aby Warburg (Atlante della Memoria, tavola 48)*, tesi di laurea specialistica in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni artistici, relatore M. Centanni, Università Ca' Foscari di Venezia, A.A. 2001-2002.
- M.P. Steinberg, *Aby Warburg's Kreuzlingen Lecture: a Reading*, in A.M. Warburg, *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America*, Cornell University Press, Ithaca 1995, pp. 59-114.
- D. Stimilli, *Daimon und Nemesis*, "Res. Anthropology and Aesthetics" vol. 44, 2003, pp. 99-112.
- D. Stimilli, *Aby Warburg in America again. With an Edition of His unpublished Correspondence with R.A. Seligman (1927-28)*, "Res. Anthropology and Aesthetics" 48, 2005, pp. 193-206.
- T. von Stockhausen, *Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg. Architektur, Einrichtung und Organisation*, Dölling und Galitz, Hamburg 1992.
- B. Stumpfhaus, *Zu Warburgs Nietzsche Rezeption*, "Johann Wolfgang Goethe-Universität. Zentrum zur Erforschung der Frühen Neuzeit. Mitteilungen" vol. 3, 1995, pp. 104-113.
- G. Syamken, *Warburgs Umwege als Hermeneutik, More Majorum*, "Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen" XXV, 1980, pp. 15-26.
- J. Tanaka, *Aby Warburg: Das Labyrinth des Gedächtnisses*, Tokyo 2001.
- E. Tavani, *Profilo di un Atlante: il cerchio e l'ellissi. Note sul Bilderatlas di Aby Warburg*, in C. Cieri Via, P. Montani, *Lo sguardo di Giano: Aby Warburg fra tempo e memoria*, a c. di B. Cestelli Guidi, M. Forti, M. Pallotto, Nino Aragno Editore, Torino 2004, pp. 147-200.
- D. Thimme, *Percy Ernst Schramm und das Mittelalter*, Göttingen 2006.
- "Trafic. Revue du Cinéma" 45, Printemps 2003.
- "Trajekte. Zeitschrift des Zentrums für Literaturforschung Berlin" vol. 8/4, 2004; comprende A. Warburg, *Brief an Gisela Warburg vom 14. Mai 1929*, D. McEwan, *Gegen die Pioniere der Diessseitigkeit*, M. Treml, *Judentum als Schlüssel zur Religions- und Kulturtheorie*.
- M. Treml, *Geschichten einer verhinderten Zusammenarbeit. Erich Auerbach und die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, "Trajekte. Zeitschrift des Zentrums für Literaturforschung Berlin" vol. 10/5, 2005, pp. 25-28.

- R. Venuti, *Aby Warburg, 'un sismografo tra le culture'*, "Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura" VI, 2, 2004, Pisa-Roma 2006, pp. 13-21.
- A. Vidler, *Agoraphobia. Psychopathologies of Urban Space*, in *Warped Space. Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*, The MIT Press, Cambridge (Mass.)-London 2000, pp. 25-50.
- B. Villhauer, *Aby Warburgs Theorie der Kultur. Detail und Sinnhorizont*, Berlin 2002.
- V. Vivaldi, *Aby M. Warburg, Grundlegende Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdruckskunde*, tesi di Dottorato, Università degli studi di Pisa, 2006.
- P. Vuojala, *Pathosformel. Aby Warburg ja avain tunteiden taidehistoriaan*, Jyväskylän Yliopisto, Jyväskylä 1997.
- W. Waetzold, *In memoriam Aby Warburg*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz" III, 5, 1930, pp. 197-200.
- E. Warburg, *Times and Tides*, Hamburg 1983.
- Warburg und die Warburgs*, "Warburger Schriften" 3, 1988.
- Warburg e l'Atlante*, sezione tematica de "La Rivista di Engramma", indice generale dei materiali, 2000-2007.
- M. Warnke, *Aby Warburg. 1866-1929*, in *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, a c. di H. Dilly, Berlin 1990, pp. 117-130.
- M. Warnke, Editorische Vorbemerkungen, in GS II.1, pp. VII-X; tr. it. di B. Müller, M. Ghelardi in AWO II.1, pp. XV-XVIII.
- C. Wedepohl, *'Ideengeographie'. Ein Versuch zu Aby Warburg's 'Wanderstrassen der Kultur'*, in *Ent-grenzte Räume. Kulturelle Transfers um 1900 und in der Gegenwart*, a c. di H. Mitterbauer, K. Scherke, Wien 2005, pp. 227-254.
- C. Wedepohl, *Conspiracy in the Common Room [about the fortuna of Aby Warburg's Rembrandt copy]*, "The Warburg Institute Newsletter", August 2004.
- S. Weigel, *Aby Warburg's Schlangenritual: Reading Culture and Reading Written Texts*, "New German Critique" XXII, 2, 1995, pp. 135-153.
- S. Weigel, *Aby Warburgs "Göttin im Exil". Das "Nymphenfragment" zwischen Brief und Taxonomie, gelesen mit Heinrich Heine*, "Vorträge aus dem Warburg-Haus" IV, 2000, pp. 65-103.
- S. Weigel, *Zur Odyssee von Benjamins Trauerspiel im Warburg-Kreis. Ein Brief Fritz Saxls an Gershom Scholem*, "Trajekte" vol. 3/5, 2002, pp. 10-12.
- S. Weigel, *Nichts weiter als... Das Detail in den Kulturtheorien der Moderne: Warburg, Freud, Benjamin*, in "Der liebe Gott steckt im Detail". *Mikrostrukturen des Wissens*, a c. di W. Schäffner, S. Weigel, T. Macho, Fink, München 2003, pp. 91-111.
- S. Weigel, *Zur Archäologie von Aby Warburgs Bilderatlas 'Mnemosyne'*, in *Die Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten*, a c. di K. Ebling, S. Altkamp, Frankfurt/M. 2004, pp. 185-208.
- S. Weigel, *Die Kunst des Gedächtnisses - das Gedächtnis der Kunst. Zwischen Archiv und Bilderatlas, zwischen Alphabetisierung und Spur*, in *Der Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien*, a c. di S. Flach, I. Münz-Koenen, M. Streisand, Munich 2004, pp. 99-119.
- S. Weigel, *Pathosformel und Oper. Die bedeutung des Musiktheaters für Aby Warburgs Konzept der Pathosformel*, "KulturPoetik" vol. 6/2, 2006, pp. 234-253.

- E. Wind, *Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik*, "Beilageheft zur Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft" 25, 1931, pp. 163-179; tr. it. di E. Colli, *Il concetto di "Kulturwissenschaft" in Aby Warburg e il suo significato per l'estetica*, in E. Wind, *L'eloquenza dei simboli*, Adelphi, Milano 1992, pp. 37-56.
- E. Wind, *The Warburg Institute Classification Scheme*, "The Library Association Record" 2, 5, 1935, pp. 193-195.
- E. Wind, recensione a E.H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, "The Times Literary Supplement" 25 June 1971, pp. 735-736; tr. it. di E. Colli, *Una recente biografia di Warburg*, in E. Wind, *L'eloquenza dei simboli*, Adelphi, Milano 1992, pp. 161-173.
- G. Whitaker, *A Moment in Time: From the Digital Record of a Migrating Library*, in *Migrations in Society, Culture, and the Library*, a c. di T. Kilton, C. Birkhead, Chicago 2005.
- D. Wuttke, *Aby Warburgs Methode als Anregung und Aufgabe*, Harrassowitz, Wiesbaden 1977.
- D. Wuttke, *Ernst Robert Curtius and Aby M. Warburg*, in *Acta Conventus neo-latini Sanctandreami. Proceedings of the Fifth International Congress of Neo-Latin Studies*, McFarlane, Binghamton (New York) 1986, pp. 627-635.
- D. Wuttke, *Aby M. Warburgs Methode als Anregung und Aufgabe. Mit einem Briefwechsel zum Kunstverständnis*, Wiesbaden 1990.
- D. Wuttke, *Die Emigration der kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg und die Anfänge des Universitätsfaches Kunstgeschichte in Grossbritannien*, in *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposiums Hamburg 1990*, a c. di H. Bredekamp, M. Diers, C. Schoell-Glass, VCH Acta Humaniora, Weinheim 1991, pp. 141-163.
- D. Wuttke, *Aby Warburgs Kulturwissenschaft*, "Historische Zeitschrift" CCLVI, 1993, pp. 1-30.
- D. Wuttke, *Dazwischen. Kulturwissenschaft auf Warburgs Spuren*, Baden-Baden 1996, 2 voll.
- D. Wuttke, *Die Belle Époque und der Fragebogen. Eine Trouvaille: Die Antworten Aby M. Warburgs*, Bamberg 1999.
- G. Zanetti, *La filologia dell'uomo non sapiens: Aby Warburg*, "Intersezioni" V, 1, 1985, pp. 173-188.
- C. Zumbusch, *Wissenschaft in Bildern: Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburg's Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk*, "Studien aus dem Warburg-Haus" 8, Akademie Verlag, Berlin 2004.

*Hanno contribuito all'aggiornamento di questa Bibliografia: Pietro Conte, Werner Rappl, Claudia Wedepohl

**La redazione del catalogo del Warburg Institute Archive è in corso d'opera; tutti i riferimenti a materiali d'archivio (WIA) sono pertanto da ritenere provvisori

Il mito di Archimede da Cicerone a Walt Disney e oltre

Recensione a: Mario Geymonat, *Il grande Archimede*, introduzione di Zhores Alferov, prefazione di Luciano Canfora, Sandro Teti Editore, Roma 2006 (II edizione)

Antonino Zumbo

Il libro *Il grande Archimede* di Mario Geymonat, uscito con prefazione di Luciano Canfora nell'aprile del 2006, giunto presto alla seconda edizione (settembre 2006) con l'arricchimento di un'introduzione del russo Zores Alferov, Nobel per la fisica nel 2000, è un testo agile e snello, che illustra in dieci capitoli le scoperte più importanti di Archimede, mettendo nel contempo a fuoco la variegata personalità dello scienziato siracusano e seguendone la fortuna dalle testimonianze coeve fino all'età moderna.

Il nucleo centrale del volumetto è costituito da otto capitoli che espongono in modo chiaro e accessibile anche a chi è né storico della scienza né antichista di professione, gli studi e le invenzioni che hanno reso celebre il personaggio: la misurazione del rapporto tra circonferenza e diametro del cerchio e l'area del segmento parabolico (cap. 2); il principio della leva



Fig. 1 | Domenico Fetti, *Archimede*, eseguito a Roma nel 1620, all'inizio del 'secolo galileiano', ora esposto nella Gemäldegalerie Alte Meister di Dresda

e i poliedri semicircolari (cap. 3); la descrizione e lo studio della spirale e le scoperte nel campo dell'idrostatica (cap. 4); gli enunciati e i postulati dell'opera *Sulla sfera e il cilindro* (cap. 5); i calcoli dell'*Arenario* e i giochi matematici dello *Stomachion* e del *Problema dei buoi* (cap. 6); fino all'illustrazione delle macchine più famose da lui progettate, dalla nave *Syracusia* ai celebri (e discussi) specchi ustori (capp. 7-8), e all'esposizione dei principi generali del trattato *Metodo sui problemi meccanici* (cap. 9). I dati storico-biografici e le informazioni essenziali sulle opere (lingua e stile, destinatari, metodo argomentativo...) sono raccolti in un primo capitolo introduttivo (1), mentre nell'ultimo capitolo (10) si traccia la storia della fortuna del personaggio, dagli aneddoti dei contemporanei ai fumetti di Walt Disney, e un'appendice ne segnala gli echi nella poesia latina del I sec. a.C., in Virgilio, Orazio e, in modo inaspettato, anche in Catullo.

Chi dunque, anche per eco di memoria, ricordi i tre volumi dell'Archimede 'teubneriano' di Johan Ludvic Heiberg, nel 1975 arricchiti di un quarto tomo per le cure di più studiosi, o si senta gravato da pesanti reminiscenze della matematica dei tempi di scuola, a scorrere le pagine di questo libro si sente sollevato e, in un certo senso, catturato alla lettura, per questa via senza dubbio incoraggiato dall'autore.

Mario Geymonat si accosta ad Archimede con ammirazione e simpatia, rivela in modo esplicito dal titolo del capitolo introduttivo ('La vita avventurosa di un simpatico, grandissimo scienziato'), ma avvertibili, in realtà, in tutto il libro ("L'argomentazione è sciolta e brillante..., una meraviglia sia dal punto di vista estetico sia da quello matematico" [p. 62]; "Un paragone azzeccato fra il buon matematico e l'atleta che vince trionfando una

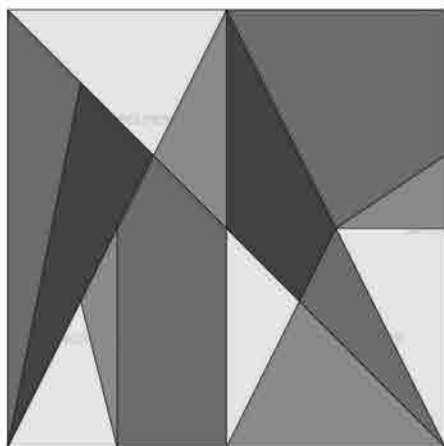


Fig. 2 | Nello *Stomachion* Archimede prende in esame un sofisticato gioco-puzzle, le innumerevoli diverse possibili combinazioni di 14 pezzi in cui è diviso un quadrato, che rimessi insieme possono raffigurare persino un elefante



Fig. 3 | Datemi un punto d'appoggio e solleverò il mondo": il principio della leva di Archimede illustrato sul soffitto dello 'Stanzino delle Matematiche' nella Galleria degli Uffizi, Firenze

gara!" [p. 69]). Attraverso un'intelligente lettura delle antiche testimonianze biografiche (*in primis* Plutarco, *Vita di Marcello*) Archimede viene sottratto ai luoghi comuni dell'aneddotica che lo indicavano quasi affetto da autismo per la matematica e la tecnica, così intento alla dimostrazione delle sue teorie e alla tecnica inventiva da rasentare atteggiamenti che dire 'naïf' sarebbe poco.

Interessante innanzitutto è la notazione relativa alla lingua in cui erano redatte le sue opere, il dialetto dorico, lingua rimaneggiata nelle fasi successive della tradizione, ma dialetto patrio della sua Siracusa; ancora più interessante ciò che Geymonat dice dello stile delle opere archimedee: "Formulate in un idioma matematico impersonale, esse hanno un'impronta in realtà assolutamente personale"; e, a proposito della loro destinazione: "Diversamente da quelle di Euclide (...) non avevano uno specifico intento didattico: egli tralascia le minuzie e spesso affida al lettore alcuni passaggi del ragionamento tutt'altro che facili" (p.18).

Principalmente si sottolinea che la *facies* scientifica di Archimede non si rivela nella compilazione o redazione di regole e formule matematiche, essendo egli soprattutto uno scopritore ed un inventore: gli risulta pertanto estranea qualsiasi ristretta mentalità accademica. Aperto al libero uso di qualsiasi risorsa conoscitiva, riassume e coniuga nella sua persona la simbiosi di scienza e tecnica, pur conservando un atteggiamento filosofico (ma non poteva essere altrimenti!), che mal si conciliava con la genialità tecnica.

Geymonat inoltre individua l'abbondante disponibilità della 'macchina naturale', la schiavitù, come causa del mancato sviluppo di una civiltà meccanica nel mondo antico. In questo senso risalta come Archimede, "mise la propria perizia tecnica a disposizione della sua città, sia in pace che in guerra. Non istituì una scuola, e coltivò la scienza piuttosto con l'animo dell'ingegnere che con quello del professore" (p. 22). Credo che da questa notazione derivi l'adeguata definizione, nel titolo del primo capitolo, di Archimede quale "simpatico scienziato", ancorché grandissimo e dalla vita avventurosa, vita, a mio avviso, resa tale dagli eventi di Siracusa e dalla sua tragica e – a modo suo – 'eroica' morte. Proprio così, perché esiste anche una forma di *exitus* 'illustre', l'*exitus* archimedeeo dilazionato rispetto all'imminente incombere della mano del soldato assassino per completare l'esercizio, l'applicazione geometrico-matematica!

Il misterioso pi greco, il principio della leva, la spirale, la grande opera sulla sfera e il cilindro, l'arenario sono i titoli di sintetiche ma precise messe a punto su altrettante scoperte, nella cui strutturazione Geymonat non perde l'aderenza ai testi e alla loro tradizione mettendo a fuoco le innovazioni del grande personaggio: si ricorda, ad esempio, che Archimede fu il primo scienziato greco a usare le frazioni nell'ambito della matematica (p. 30), che scoprì tredici poliedri semiregolari, che "si spinse... a determinare con esattezza l'area e il volume della sfera, l'area del segmento di parabola, il volume del paraboloido di rivoluzione, e a identificare i rispettivi centri di gravità" (p. 55). Si individuano anche i casi in cui gli studiosi sospettano che la tradizione abbia esagerato i meriti del grande scienziato: ad esempio l'attribuzione ad Archimede dell'invenzione dei celeberrimi specchi ustori (a tale proposito va evidenziato come lo studioso lasci parlare i testi antichi e gli autori) e della coclea, la cosiddetta "vite di Archimede", rispetto alla quale le testimonianze (fonti antiche, reperti archeologici etc.) si rivelano insoddisfacenti. In ogni caso si può ben inserire Archimede tra i promotori, se non proprio tra gli inventori, della guerra tecnologica o meglio di alcune tecnologie al servizio della guerra.

Interessante inoltre, dal punto di vista filologico è l'appendice sulle 'Risonanze archimedee nei poeti del I sec. a.C., Virgilio, Catullo, Orazio', in particolare sulla ricezione dell'*Arenario* in Catullo, 7, e ancora di Archimede ('Archita' *pro* 'Archimede') in Orazio, *Od.* 1,28.

Il libro di Geymonat ha le doti della semplicità e della chiarezza che sono richieste a un testo di alta divulgazione, alle quali unisce il rigore scientifico dell'informazione e della documentazione, come dimostrato da quan-

to dice sulla storia del testo de *Il metodo sui problemi meccanici* (cap. 9, pp. 87-91). Le due esigenze non entrano mai in conflitto. Anzi: uno degli elementi di maggior suggestione del volume è costituito dal ricco apparato delle fonti, greche e latine, che conferiscono all'esposizione, oltre al necessario fondamento scientifico, vivacità e colore, mentre le precisazioni sulla tradizione manoscritta sono dosate e distribuite con sapienza ed esposte in un modo che le rende pienamente fruibili anche ai non addetti ai lavori.

Il volume è altresì impreziosito da un ricco e vario corredo di illustrazioni, che comprende, fra l'altro, pagine di manoscritti e antiche edizioni, spesso con miniature o incisioni e numerose riproduzioni dei dipinti realizzati tra il 1599 e il 1600 da Giulio Parigi per lo 'Stanzino delle Matematiche' nella Galleria degli Uffizi a Firenze. Molto divertenti e stimolanti infine le pagine su 'Il mito di Archimede' da Cicerone a Walt Disney e oltre'.

In conclusione, se tanto favore ha accolto in tempi recenti il bel volume di Lucio Russo, *La rivoluzione dimenticata. Il pensiero scientifico greco e la scienza moderna* (Milano 2003, III edizione), il lettore appassionato di antichità classica e di storia della scienza si riterrà senz'altro gratificato di poter disporre e fruire anche di quest'agile e dotta monografia, la cui *sympatheia* per Archimede troverà senza dubbio ulteriori sviluppi (come lasciato intuire a p. 871) nello studio, affidato a strumenti di laboratorio ultramoderni, del 'Palinsesto di Gerusalemme'. *Expectata venient!*



Fig. 4 | Archimede Pitagorico, l'inventore fantasmagorico di Walt Disney, insieme al suo assistente Edi, con la testa a lampadina (per gentile concessione della Walt Disney Italia)



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
progetto grafico di Silvia Galasso
editing a cura di Laura Carullo
Venezia • aprile 2018

www.engramma.org

57

maggio 2007

ENGRAMMA • 57 • MAGGIO 2007
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826-901X

Luminar VI

a cura della redazione di Engramma

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE

LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-88-1

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

sara agnoletto, elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, lorenzo bonoldi, giacomo calandra di roccolino, giacomo dalla pietà, claudia daniotti, simona dolari, luana lovisetto, nadia mazzon, katia mazzucco, giovanna pasini, alessandra pedersoli, federica pellati, daniele pisani, valentina rachiele, daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin, elizabeth thomson

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

SOMMARIO

- 1 | Luminar VI. Mercurio e Filologia: la critica del testo a nozze con il Web
- 5 | Atti del Convegno Luminar 6. Internet e Umanesimo
- 9 | Appunti e note dalle giornate di Luminar 6
A CURA DELLA REDAZIONE DI ENGRAMMA
- 15 | Mercurio sposa Filologia? A proposito del titolo di Luminar VI
PAOLO MASTANDREA
- 19 | Le nozze di Filologia e di Mercurio
LUCIO CRISTANTE
- 23 | Il “multiforme ingegno” del testo elettronico
GIANFRANCO CRUPI
- 31 | Il Bilderatlas Mnemosyne di Aby Warburg. Versioni e varianti nell'esempio del pannello 64 [77]
KATIA MAZZUCCO
- 33 | Luminar VI. Internet e Umanesimo. Il gioco degli anagrammi
- 37 | Dalla bottega al cantiere. I Lombardo e l'architettura a Venezia tra '400 e '500
GIANMARIO GUIDARELLI
- 45 | “A questo mondo non c'è che teatro”
ANNA BANFI
- 47 | Una città e il suo occhio. Piranesi: Roma e il suo tempo
ALBERTO SPINAZZI

Luminar VI. Mercurio e Filologia: la critica del testo a nozze con il Web

(1-2 febbraio 2007 – Fondazione Querini Stampalia, Venezia)



Luminar, l'appuntamento annuale dedicato ai rapporti tra Internet e Umanesimo, promosso dall'*Associazione culturale Engramma* e giunto alla sua sesta edizione (Luminar 2002-2007), quest'anno è dedicato ai rapporti tra la disciplina filologica e la tecnologia informatica.

Tema centrale del convegno sono le potenzialità (eventualmente i limiti) dell'apporto di Internet al metodo filologico; in discussione i concetti di 'archetipo' e 'variante' digitale; a confronto i diversi criteri di edizione di prodotti letterari on line, in ordine alle loro forme e appartenenze ai generi.

Le nuove modalità di acquisizione e di comunicazione delle informazioni modificano anche l'orizzonte epistemologico della filologia tradizionale, ora contribuendo alla applicazione più rapida, sicura, efficace dei metodi ricevuti nel campo della ricerca testuale, ora generando nuovi paradigmi che mettono tutto in discussione e preconizzano necessarie riforme degli antichi statuti.

L'*Associazione culturale Engramma* è affiancata nell'organizzazione di questa edizione dal Dipartimento di Storia dell'Architettura dello IUAV, dal Dipartimento di Scienze dell'Antichità e del Vicino Oriente di Ca' Foscari, dall'Università La Sapienza di Roma, dalla Fondazione Querini Stampalia di Venezia.

Il convegno si terrà a Venezia presso la Fondazione Querini Stampalia, che ha ospitato le precedenti edizioni, giovedì 1 e martedì 2 Febbraio 2007.

L'iniziativa è coordinata da Monica Centanni (Venezia, IUAV) e Antonella Sbrilli (Roma, La Sapienza); responsabili scientifici sono Gianfranco

Crupi (Roma, La Sapienza) e Paolo Mastandrea (Venezia, Ca' Foscari).

Programma di Luminar VI

Fondazione Querini Stampalia, sala Portego
giovedì 1 febbraio 2007, ore 14.30-16.00 | **QUESTIONI DI METODO**

Chiara Rabitti (Direttore della Fondazione Querini Stampalia, Venezia)
Saluto e apertura dei lavori

Paolo Mastandrea (Università Ca' Foscari, Venezia)
Nozze legittime fra mobilità e rigore (con qualche dubbio di metodo)

Gianfranco Crupi (Università La Sapienza - Roma)
Il 'multiforme ingegno' del testo elettronico

Renzo Orsini (Università Ca' Foscari - Venezia)
Il Concurrent Versioning System (CVS) e i suoi occasionali rapporti con la filologia

Giovedì 1 febbraio 2007, ore 16.00-17.00 | SESSIONE POSTER APPLICAZIONI E PROGETTI

Caterina Balletti, Piero Falchetta (Università Iuav; Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia)
Fra Mauro digitale: uno strumento per lo studio della cartografia antica

Malvina Borgherini, Luciano Comacchio, Emanuele Garbin, Marco Mason (Università Iuav, Venezia)
Il modello digitale della scuola di Sant'Orsola a Venezia: una guida interattiva

Alberto Forni (Roma)
La rappresentazione elettronica di metamorfosi testuali in Dante

Francesco Guerra, Micol Pillon, Luisa Sartorelli (Università Iuav, Venezia)
Filologia e architettura: l'anfiteatro di Grumentum

Katia Mazzucco (Università Iuav, Venezia)
Il Bilderatlas Mnemosyne di Aby Warburg. Versioni e varianti nell'esempio del pannello 64 [77]

Francesco Pesenti (Università Ca' Foscari, Venezia)
Musisque deoque

Elisa Brunoni, Patrizia Stoppacci (Università di Siena)
Il Corpus dei ritmi latini

Luigi Tassarolo (Venezia)
PoetidItalia

Giovedì 1 febbraio 2007, ore 17.30-20.00 | INTERVENTI

Claudia Villa (Università di Bergamo)
Lettori di manoscritti e motori di ricerca

Pasquale Stoppelli (Università La Sapienza, Roma)
La filologia assistita dal computer

Simone Albonico (Università di Pavia)
Codificare la tradizione. La Vita nova di Dante

Fabio Ciotti (Università La Sapienza, Roma)
I linguaggi di mark-up e la rappresentazione (complessa) di testi complessi

Anna Laura Bellina (Università di Padova)
Filologia all'Opera: l'aria di baule

Venerdì 2 febbraio 2007, ore 10-13 | SEMINARIO – TAVOLA ROTONDA

Discussione sulle relazioni, sui poster, sui temi, coordinata da Monica Centanni (Università Iuav, Venezia) e Antonella Sbrilli (Università La Sapienza, Roma).

Atti del Convegno Luminar 6. Internet e Umanesimo

Mercurio e Filologia: la critica del testo a nozze con il web
Venezia, Fondazione Querini Stampalia 1-2 febbraio 2007

Interventi

Chiara Rabitti
Fondazione Querini Stampalia, Venezia
Saluto e apertura dei lavori

Paolo Mastandrea
Università Ca' Foscari, Venezia
Nozze legittime fra mobilità e rigore (con qualche dubbio di metodo)

Lucio Cristante
Università di Trieste
*Le nozze di Filologia e di Mercurio
(De nuptiis Philologiae et Mercurii) di Marziano Capella*

Gianfranco Crupi
Università "La Sapienza", Roma
Il 'multiforme ingegno' del testo elettronico

Renzo Orsini
Università Ca' Foscari, Venezia
Il Concurrent Versioning System (CVS) e i suoi occasionali rapporti con la filologia

Claudia Villa
Università di Bergamo
Lettori di manoscritti e motori di ricerca

Pasquale Stoppelli
Università "La Sapienza", Roma
La filologia assistita dal computer

Simone Albonico
Università di Pavia

Codificare la tradizione. La Vita Nova di Dante

Fabio Ciotti

Università "La Sapienza", Roma

I linguaggi di mark-up e la rappresentazione (complessa) di testi complessi

Sessione poster. Applicazioni e progetti



Caterina Balletti, Piero Falchetta |
Università Iuav, Venezia, Biblioteca
Nazionale Marciana, Venezia
Fra Mauro digitale: uno strumento
per lo studio della cartografia antica



Malvina Borgherini, Luciano Co-
macchio, Emanuele Garbin, Marco
Mason | Università Iuav, Venezia
*Il modello digitale della scuola di
Sant'Orsola a Venezia: una guida
interattiva*



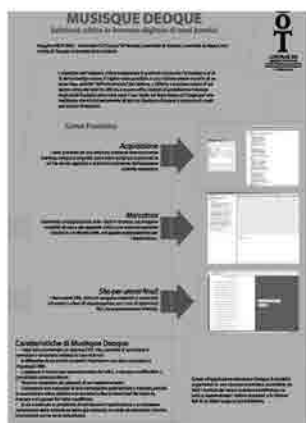
Alberto Forni, Roma
La rappresentazione elettronica di
metamorfosi testuali in Dante



Francesco Guerra, Micol Pillon,
Luisa Sartorelli | Università Iuav,
Venezia
Filologia e architettura: l'anfiteatro
di Grumentum



Katia Mazzucco, Università Iuav, Venezia
 Il BilderAtlas Mnemosyne di Aby Warburg. Versioni e varianti nell'esempio del pannello 64 [77]



Francesco Pesenti, Università Ca' Foscari, Venezia
 Musisque deoque



Elisa Brunoni, Patrizia Stoppacci, Francesco Stella
 Il Corpus dei ritmi latini musicati



Luigi Tassarolo, Venezia
 PoetidItalia

Appunti e note dalle giornate di Luminar 6

Mercurio e Filologia: la critica del testo a nozze con il web (Venezia, Fondazione Querini Stampalia 1-2 febbraio 2007)

a cura della redazione di Engramma

Venerdì 2 febbraio 2007, ore 10-13 | Seminario e tavola rotonda sulle relazioni, sui poster, sui temi

Monica Centanni

Una cospirazione stellare permette da sei anni di fare Luminar, che tradizionalmente riserva la seconda giornata alla discussione dei temi toccati nella giornata di interventi. Un tema di fondo di tutte le comunicazioni è stato l'orizzonte di positiva attesa che la filologia ha nei confronti delle nuove tecnologie.

Il filologo deve prendersi cura dei testi. Ci pare di essere ancora alla protostoria di questa tecnica. Si discute ancora di metodo, ma non di effettivi risultati raggiunti. Siamo ancora in una fase che assomiglia alle prime discussioni sulla stampa, balbettiamo categorie e coordinate, parliamo di metodi e mezzi, sarebbe bello confrontare l'edizione critica fatta con mezzi tradizionali, con edizioni critiche fatte con nuove tecnologie. La discussione sullo statuto della filologia, su fiducia, mobilità o stabilità del testo. Quali strumenti utilizzare?

Il tema emerso dalla sessione Poster, soprattutto quelli legati all'architettura, è la denuncia di difficoltà nel far passare l'autorevolezza di queste ricostruzioni (virtuali) rispetto a quelle realizzate su supporto cartaceo o con modelli plastici. Solo l'interazione vera fra tecnici e studiosi può produrre strumenti efficaci. Un altro dei temi emersi è quello della MARCATURA, marcatura pesante o leggera? Questo è uno dei punti critici. Quando codifichiamo un testo che tipo di marcature possiamo fare? Si risponde a esperienza nell'uso di applicazioni e strumenti.

Katia Mazzucco

Il poster (sull'incompiuto Atlante Mnemosyne di Aby Warburg e sulle sue 'edizioni critiche') ha fatto emergere un problema: l'ipotesi di un'edizione

critica di un'opera composta "solo" da immagini: a differenza di altri tipi di 'testo', l'atlante visivo di Mnemosyne, unica parte del lavoro pervenutaci in forma quasi compiuta, sembra prestarsi particolarmente a una ricostruzione virtuale; ricostruzione che restituirebbe al frammento un valore d'uso (la ricerca e lo studio nel campo della storia della tradizione) oggi quasi obliterato dall'edizione 'filologica' a stampa.

Si pone un altro problema: la questione della conservazione. È un problema di carattere tecnologico: - come si archiviano i materiali digitali (un problema già affrontato nei Luminar precedenti)? Ma questo è già un altro discorso - come si garantisce la fissità di questi materiali, che hanno un'instabilità che va presa in considerazione? Si può garantire rigore filologico?

Luca Mondin

La marcatura sarà tanto più valida ed efficace quanto più consentirà al fruitore di lavorare all'interno dei testi stessi. La fissità, seppure di tipo meramente fisico-contingente, è una fissità istituzionale: il concetto di "monumento cartaceo" sfida ancora altre forme di monumentalizzazione.

Gran parte della letteratura latina è nata pensando alla sua fissità (aere perennius!).

Accanto ai supporti reali esiste il poster cartaceo anche a questo livello di avanzamento. Un'interazione tra vecchio e nuovo supporto è inevitabile e augurabile. Alcuni punti importanti: utilizzo di standard comuni; collaborazione tra filologi e informatici. La questione principale è acquisire una autorevolezza della ecdotica elettronica.

Giacomo dalla Pietà

La consultazione dei repertori testuali informatici spesso non tiene conto di fenomeni più complessi rispetto alla derivazione gerarchica lineare: imitazione.

Simona Dolari

Come utente mi ha interessato molto il CVS: la capacità di mantenere "memoria" delle varie modifiche. Il fatto che non ci sia solo un testo di riferimento permette di vedere i vari passaggi.

Alessandra Pedersoli

Le edizioni digitali, soprattutto di manoscritti e documenti, pongono un problema: in rete è sufficiente restituire la parola 'tradotta' in segni, senza immagine? Esiste un problema di 'etica' della trascrizione. In che modo dar conto di un testo epigrafico in modo digitale? C'è poi la questione della ridondanza del server.

Massimo Manca

Open Sources. Gestione di gerarchia. Il problema non è tanto garantire la memoria, ma anche, soprattutto, l'oblio. Un web completamente distribuito e in grado di autogenerarsi. Differenza tra formati statici e formati oblativi.

Mirroring: un server fa da specchio a un altro. Marcatura: leggera o pesante? C'è una risposta univoca a questa domanda: dipende! Abbiamo bisogno di una carta topografica o di un mappamondo? È importante l'adiscrezionalità; in altri casi no.

Il tema è dell'autorevolezza disciplinare ed editoriale: qui si bisogna investire su aggregazioni pesanti. In edizioni elettroniche manca una "collana" di edizioni elettroniche: la collana rappresenterebbe un contributo fondamentale all'autorevolezza e 'credibilità'. Sarebbe auspicabile anche la creazione di software 'friendly' per gli utenti filologi non altamente tecnologizzati.

Claudio Villa

La questione si potrebbe sintetizzare così: la tradizione classica consiste di circa 20000 manoscritti: bisogna conoscerli bene e renderli accessibili a qualsiasi livello di lettura!

Alberto Forni

L'informatica consente cose che non erano pensabili prima del suo avvento. Ma siamo in una fase di coesistenza della stampa e del digitale.

Pasquale Stoppelli

Edizione critica cartacea o elettronica? Forse non è questo il vero problema, meglio formulare il problema in questi termini: edizione critica cartacea (cartacee o no) assistite o meno dal computer.

E ancora: c'è una qualità propria dell'ecdotica elettronica. Nella deontologia di un filologo c'è un principio: è quello di non fidarsi degli altri! Fissità-conservazione: la filologia non appartiene al destino naturale delle cose e neppure all'evoluzione progressiva del sapere: ci sono epoche filologiche e altre che non lo sono. Nel Medioevo l'unico autore è Dio.

Filologia è la ricerca dell'autore, dell'appartenenza di un testo all'autore. Nel web il concetto di autore è molto indebolito. Il testo è modificabile. Il testo elettronico è manipolabile. Destino inevitabile della mobilità. E quindi del declino dell'autorialità. Stiamo facendo discorsi da resistenti.

0/1: tutto si regge su una formula binaria. Ma esistono possibilità, dubbi, varianti. L'edizione critica è fatta di parole, discorsi, argomentazione, di cose che si scrivono intorno. La qualità dell'edizione critica si basa sulla qualità della discussione argomentativa. Diventiamo impotenti rispetto a una dimensione piatta e unica. Come si fa passare questa complessità argomentativa in un linguaggio binario come quello elettronico?

Simone Albonico

Siamo già in una fase di restauro e recupero archeologico di progetti e banche dati perdute (progetti totalmente fallimentari che in certi casi è necessario recuperare).

Problema della 'falsa' libertà degli strumenti offerti dalla rete: la tecnologia è un problema economico e politico molto più e molto prima che filologico. La filologia si esercita anche in questo: decidere delle scelte, sovrintendere a tutti i passaggi.

Paolo Mastandrea

Persistenza e stabilità: problema storico del supporto (lapide, papiro, pergamena...). Siamo ancora in una fase aurorale dell'informatica, in cui dal punto di vista di queste tecnologie balbettiamo (v. primi anni dell'era della stampa). La stabilità del testo e la sua conservazione in supporti tenaci (vero munus del filologo) è sempre andata contro ai processi di diffusione e circolazione.

Gli antichi conoscevano bene l'instabilità dei testi. Plagiare "rubare uno schiavo", per traslato, in Marziale "rubare i libri". In questa accezione, nel significato che diamo oggi al termine, si tratta di un neologismo di Marziale. Plagiarius è chi ruba i suoi epigrammi, che Marziale paragona ai suoi ragazzini/schiavi:

così da “ladro di schiavi” secondo il diritto romano, a “ladro di libri”.

Fabio Ciotti

Da considerare è il rapporto costi/benefici: proseguire per 20 anni di trascrizione manuale o editare il più possibile e il più fruibile possibile?

Si deve poi sottolineare un altro concetto importante: perfettibilità del mark up. Oggi sbagliare la tecnologia significa buttare via un lavoro (problema della ‘leggibilità’ futura), e questo è anche un problema di preservazione e conservazione: la strategia è quella di diminuire il più possibile le mediazioni tecniche, i passaggi (es. xml vs pdf); meno passaggi significa meno rischi di perdite, cadute, etc.

Gianfranco Crupi

Fissità e mobilità: il problema è di accesso e di fruibilità del testo a diversi livelli.

Una nota: oggi luogo di fruizione e di conservazione non coincidono, questo cambia le carte in tavola, la logica e le regole di lavoro. Qualcuno ha detto: *Web volat scripta manent!*

Simone Albonico

Il tema è la destinazione dell’edizione critica (e relativo lavoro) e strumenti. E anche qui, dipende: interazione tra strumenti e memoria (spesso delegata: la memoria esterna non ci garantisce più da certi rischi)

Un altro problema: i tempi di aggiornamento sono lunghissimi (e dispendiosi sotto diversi punti di vista); è necessario distinguere aspetti teorici e metodologici.

Luca Mondin

Problema: continuità della tradizione, es. irrecuperabilità dell’etrusco, data la morte e mancata continuità. Si deve sempre distinguere testo e paratesto (e relativi rischi), e garantire al testo una continuità – qualunque tecnologia si trova ad affrontare questo problema.

Monica Centanni

L’ecdotica elettronica, potenziando enormemente i confronti incrociati, può mettere in crisi l’emendazione per divinatō.

Scientificità (confutabilità e concorrenzialità) dei risultati della nuova filologia rispetto all'antica. La filologia è lavoro materiale, sul campo. Alcune linee di ragionamento emerse dal dibattito:

- marcatura: leggera o pesante? Dipende dal testo! Abbiamo bisogno di una carta topografica o di un mappamondo?
- Il problema è garantire la memoria, ma anche l'oblio.
- Completezza dei corpora digitali.
- Conquista di una auctoritas della ecdotica digitale, mediante collane editoriali qualificate.
- La filologia è legata all'autorialità: ci sono epoche autoriali (e filologiche) ed epoche che vanno in direzione contraria. La filologia è una disciplina storica.
- Filologia come storia di testi scritti (resi, per quanto precariamente, 'stabili')
- "Nella deontologia di un filologo c'è un principio: è quello di non fidarsi degli altri!" (e neanche di se stesso, se torna su un suo lavoro a distanza)
- Il progresso tecnico, l'apparente facilità, chiede al filologo ancora più rigore, ancora più sorveglianza: ancora più (nietzscheana) lentezza.
- Economia: non solo come scelta politica, ma anche economia del lavoro, deontologia.

Tradizionalmente alla fine si lanciano proposte per il tema della prossima edizione. Propongo che si verifichi la "tenuta" di questo matrimonio e il suo essere o meno "fruttuoso". Il tema dell'anno prossimo potrebbe essere: "I figli di Mercurio e Filologia", per verificare i risultati, la fertilità di questa coppia nuziale.

Mercurio sposa Filologia? A proposito del titolo di Luminar VI

Paolo Mastandrea



Qualcuno di voi, maniacali internauti (ed eventuali internaufraghi) dell'ultimo lustro, si sarà pur imbattuto nel cruciale dibattito su chi, fra i santi del calendario, meritasse di diventare il patrono della rete. È una vicenda per taluni aspetti sorprendente, comunque ricostruibile con tutta freddezza, archivistica oggettività grazie all'immenso deposito della memoria collettiva; verrebbe quindi da dire fate vobis e google it, oppure consultate l'istruttivo sito; qui basti l'osservazione che Isidoro vescovo di Siviglia, l'enciclopedista autoritariamente (ma con ottime ragioni, a nostro sommo parere) imposto da Roma nel 2003, dopo appena due anni di titolarità fu detronizzato sulla base di un partecipatissimo sondaggio dalla new entry del beato don Giacomo Alberione. Diversi gli insegnamenti che possono trarsi dalla storia, ad esempio riportarne un'ennesima prova provata della democraticità di Internet, come da tempo sostiene il guru Derrick De Kerckhove; ovvero cogliere anche da qui certe insidie della macchina non previste dai costruttori, ad iniziare dal lobbismo (stesso pericolo per il funzionamento del cosiddetto sistema democratico).

Sia come sia, di certo lo scrutinio ha visto impegnati decine e decine di migliaia di cyberlettori, il vincente ha ottenuto il 33,5 % dei consensi, battendo di soli 9 voti il secondo piazzato don Giovanni Bosco (il che appare sospetto e vix credibile, essendo stati i votanti

circa 70.000; nessuno ha chiesto il riconteggio); lo stesso arcangelo Gabriele, nunzio alato e messaggero per antonomasia, s'è dovuto accontentare di un modesto 8,2 %; appena davanti a Chiara d'Assisi, 7,4 %, che però già risultava patrona della televisione.

Dall'istante in cui ho conosciuto questa faccenda e letto i risultati, m'è venuta l'idea oziosa che se una tale decisione si fosse presa al tempo di Sant'Isidoro (560-636), per non dire qualche secolo prima (allora Greci e Romani credevano forse davvero ai loro dèi), beh, di tutta questa gara non si sarebbe fatto nulla. Niente kermesse popolare, niente sfide in diretta, niente emozioni né competizioni. Un vincitore unico, pronosticato, scontato, solitario: Hermes, Mercurio.

Come si sa, era lui l'araldo degli dèi (*Talibius deorum*: Seneca, *Apocolokyntosis*), e del loro capo in particolare faceva conoscere i voleri a mortali e immortali. Nelle statue e nei quadri gli si dava l'aspetto di un atleta, immagine di forza giovanile, il volto imberbe, le membra muscolose, il corpo nudo e l'attributo delle ali ai piedi. Le caratteristiche di celerità nei movimenti lo destinavano al patronato dei mercanti e dei commerci, quale propiziatore di fortuna e ricchezza. Per analoghi motivi gli si addiceva la tutela dei lestofanti, che dopo il furto fuggono come il vento; e il patrocinio degli avvocati, le cui parole possono talora avere del vento l'inconsistenza. La paretimologia antica lo diceva *quasi Medicurrius*, "colui che corre in mezzo", ma il nome andava messo in relazione pure col verbo *mercari*, "negoziare", quindi la sua ala protettrice si estendeva sopra commercianti e bottegai, forse perché con l'astuto dio essi condividevano scaltrezza, dialettica e altro. Ascoltiamo mediante quali interpretazioni allegoriche Isidoro stesso accreditava le proprie *Etymologiae* a vantaggio della conoscenza del mondo (sta trattando DE DIIS GENTIVM, le divinità pagane, *Origines* 8, 11, 45):

Mercurium sermonem interpretantur. Nam ideo Mercurius quasi medius currens dicitur appellatus, quod sermo currat inter homines medius. Ideo et ERMES Graece, quod sermo, vel interpretatio, quae ad sermonem utique pertinet, ERMENEIA dicitur. [46] Ideo et mercibus praeesse, quia inter vendentes et ementes sermo fit medius. Qui ideo fingitur habere pinnas, quia citius verba discurrunt. Vnde et velox et errans inducitur: alas eius in capite et in pedibus significare volucrum fieri per aera sermonem. [47] Nuntium dictum, quoniam per sermonem omnia cogitata enuntiantur. Ideo autem furti magistrum dicunt, quia sermo animos audientium fallit. Virgam tenet, qua serpentes dividit, id est venena. [48] Nam bellantes ac dissidentes interpretum oratione sedantur; unde secundum Livium legati pacis caduceatores dicuntur. Sicut enim per fetiales bella indicebantur, ita

pax per caduceatores fiebat. [49] Hermes autem Graece dicitur APO TES ERMENEIAS, Latine interpres; qui ob virtutem multarumque artium scientiam Trimegistus, id est ter maximus nominatus est. Cur autem eum capite canino fingunt, haec ratio dicitur, quod inter omnia animalia canis sagacissimum genus et perspicax habeatur.

Un secolo prima, o poco più, un altro enciclopedista, un avvocato cartaginese dall'improbabile nome, Marziano Capella, dedicava al proprio figlio un'opera dottrinale destinata a straordinaria fortuna nei tempi di mezzo, il *De nuptiis Mercurii et Philologiae*. Nella finzione della cornice narrativa, Mercurio in procinto di prender moglie aveva pensato dapprima a Sofia, poi a Mantica, quindi a Psiche, ma ognuna delle candidate per diversi motivi era scartata. Dietro suggerimento di Apollo, alla fine decideva per la figlia di Fronesi, l'austera Filologia, che rappresenta il culmine di ciò che gli uomini possono conoscere con lo studio razionale. A corteggio della vergine sposa venivano le sette arti liberali (grammatica, dialettica, retorica, geometria, aritmetica, astronomia, armonia), le discipline della *en kyklo Pedia*. Non è il caso di sottolineare come, rispetto a Varrone, siano sparite la medicina e l'architettura (troppo coinvolte con la meschina materialità del mondo) e nemmeno è qui nostro compito discutere l'idea (geniale quantunque parziale) di Pietro Ferrarino, per cui primo intento di Marziano sarebbe stata una *reductio omnium artium ad Philologiam*, cioè l'attrazione di ogni umano sapere verso l'amore mistico per il logos.

Ecco svelato il pretesto che intitola il nostro incontro. Mercurio personifica Internet, e sta a noi rinnovare l'antico contratto di nozze, offrire una scossa di elettricità alla compostezza della dura disciplina filologica, senza che essa debba deporre per nulla la sua virtù. Il matrimonio dovrà essere felice, le regole chiare, la convivenza duratura; la sposa è dotata di una morale severa, impone abito scientifico, cioè ossequio non acritico a norme valide sempre e universalmente; stabilisce l'obbligo metodico della verifica dei risultati a fronte di una ripetizione delle procedure; ma occorre garantire l'assistenza elegante e discreta delle Arti, senza la quale si perde di vista il telos: che rimane quello di favorire una conoscenza più utile del testo, una fruizione più piacevole dell'opera; aumentare la curiosità, soprattutto nei giovani, e far sì che coi loro mezzi possano appagarla; insegnare e quindi orientare mediante un'organizzazione spontanea a muoversi verso un fine soggettivo; insomma, non lasciare del tutto il futuro all'incertezza del caos.

Le nozze di Filologia e di Mercurio

Lucio Cristante

(De nuptiis Philologiae et Mercurii)
di Marziano Capella

Un matrimonio tardoantico quello tra Filologia e Mercurio che esalta al-
legoricamente la filologia come nessun altro aveva mai fatto prima e mai
farà dopo, eppure incompreso e trascurato proprio dai filologi che non
hanno saputo cogliere il messaggio profondo e attualissimo, il significato
(o i significati) dell'opera e le sue implicazioni storiche e le suggestioni
metodologiche (Filologia è la conoscenza, il sapere conquistato nella sua
individualità e totalità, "l'arte dell'esegesi del tutto, non solo dello scritto":
P. Ferrarino).

Un'opera famosissima e fondamentale nelle 'tenebre' del Medioe-
vo, ma letta in tempi moderni quasi esclusivamente dai suoi edi-
tori e dai suoi pochi (e parziali) traduttori (inaffidabile sotto ogni
aspetto la recente, e ancora unica, traduzione italiana integrale).
I nove libri de nuptiis Philologiae et Mercurii (la sequenza dei nomi è
significativa) dell'avvocato cartaginese Marziano Capella, probabil-
mente di età vandolica (V sec.), che ci è noto soltanto come autore di
questo 'romanzo' voluminoso ed erudito, oscuro e affascinante, anti-
co e nuovo, mescolano programmaticamente poesia e prosa (come nel-
la tradizione della *satura menippea*), stile sublime e lingua tecnica,
contenuti mitologico-filosofici (legati soprattutto al racconto della pre-
parazione della cerimonia nuziale, libri I-II) e materiali artigiani (le arti
liberali che sono il necessario complemento delle nozze, libri III-IX).
Un impasto linguistico-narrativo complesso, che sfrutta le possibilità re-
toriche della propria capacità di rappresentazione fino a trasformare la
strumentazione delle discipline in elementi simbolici di agnizione e di più
avanzata comprensione dei dati descritti.

Una *fabula filosofica*, raccontata dal padre al figlio omonimo, che celebra,
di fronte a una nuova cultura e a una nuova visione del mondo oramai do-
minanti, l'unità della realtà celeste (Mercurio) e umana (Filologia) che si
congiunge al divino attraverso la conoscenza di sé e di quanto sta sopra di sé.

Una esaltazione delle capacità dell'intelligenza umana (filologia) che tutto penetra e illumina attraverso la ricerca paziente e diuturna (pervigil immodico penetrans arcana labore, come dirà Apollo della futura sposa), che tutto indaga, tutto interpreta. Per questo la dottissima Philologia ha meriti pari al dio dell'ermeneutica, Hermes (Mercurio per i latini: *interpres meae mentis*, o *nous sacer* dirà Giove nell'elogio delle conoscenze e della curiosità dello sposo): i due sono *pariles iugales* (*iungantur paribus*, sancirà ancora Giove) e la virgo terrena è degna di essere divinizzata e ascendere al cielo nella mistica unione. La cerimonia nuziale non può che svolgersi nella curia celeste, nel galattico palazzo di Giove, alla presenza degli dèi tutti, convocati per l'occasione dalla 'messenger' *Philosophia*, dove ai due sposi viene chiesto di presentare i loro rispettivi doni nuziali. La dote offerta da Mercurio alla sposa consiste nella presentazione di nove *virgines dotales* (le *Artes liberales*, le nove *Disciplinae* unite dall'enciclopedista Varrone) figlie di *Phronesis*, come *Filologia*, che esporranno la disciplina di cui sono eponime davanti al senato degli dèi (*Medicina* e *Architettura* taceranno perché si occupano prevalentemente di cose terrene e caduche). Parleranno nell'ordine (nello spazio ciascuna un libro dal III al IX) *Grammatica*, *Dialettica*, *Retorica*, *Geometria*, *Aritmetica*, *Astronomia*, *Armonia* (la musica dei cieli che gli uomini si sforzano di imitare): i futuri trivio e quadrivio della formazione culturale del medioevo e della cultura occidentale.

La dote di *Filologia* a Mercurio è rappresentata da sette vergini profetiche che rappresentano le arti della divinazione, mediatrici tra dèi e uomini e permettono ai mortali di conoscere e interpretare i segni e di partecipare del mondo divino. Nella finzione narrativa dell'opera sarà loro concesso di parlare a matrimonio avvenuto. Prima, e unica, *reductio omnium artium ad Philologiam*, secondo la geniale interpretazione di Pietro Ferrarino, l'opera del neoplatonico Marziano restituisce alla scienza e alla cultura (rappresentata qui dall'allegoria delle arti liberali) dignità 'divina' attraverso la divinizzazione della terrestre *Filologia* che tutte le arti riassume in sé e di cui rappresenta il culmine.

Allegoria della ricongiunzione dell'anima all'Uno attraverso la conoscenza, un messaggio - dicevo - attualissimo e un matrimonio antico da consolidare, soprattutto oggi. La interazione che gli sposi realizzano è più di un'allegoria: il mestiere di filologo ha sofferto l'obsolescenza delle proprie metodiche, ha affievolito l'aspirazione a rinnovarsi, nella cultura contemporanea ha visti offuscati il credito e la necessità che gli erano propri. Ma è proprio

la curiosità e la perizia di Mercurio che potrà dare nuova vita e rinvigorire prassi e teorie della ricerca filologica. Resto altresì convinto che proprio da coloro che professano il mestiere di filologo possano arrivare indicazioni importanti per lo sviluppo di tecnologie sempre più utili alla ricerca, come dimostrano questi incontri e i progetti (di cui sperimentiamo l'efficacia), già realizzati unitamente dai filologi e dagli informatici.

L'ideale (non più irrealizzabile) della esaustività (e della molteplice selezione) dei dati, resa possibile dalla strumentazione e archiviazione elettroniche e dal Web, obbliga noi di professione filologi a riconsiderare molte nostre acquisizioni e certezze e a sottoporre a verifica rigorosa (e implacabile) il metodo del nostro lavoro e i risultati delle nostre ricerche, che hanno sempre come fine la storicizzazione e la comprensione totale dei documenti che sottoponiamo all'analisi e le possibilità della loro interrelazione. E proprio a ciò dovrebbe mirare questo rinnovato matrimonio: soltanto così potremo aspirare all'ideale della totalità della conoscenza, ricomporre quella sapienza particolare e complessiva che Filologia aveva conquistato e per la quale era stata scelta come sua sposa dal dio dell'interpretazione.

Il “multiforme ingegno” del testo elettronico

Gianfranco Crupi

Convegno Luminar 6. Internet e Umanesimo. Mercurio e Filologia: la critica a nozze con il web | Fondazione Querini Stampalia, Venezia, 1-2 febbraio 2007

1. Paratesto

Nei processi comunicativi esistono dispositivi che servono a suggerire al lettore come è fatto un testo e secondo che modalità leggerlo. Si tratta di metasegni istituzionalizzati ed evidenti sul piano percettivo, fra i quali hanno particolare importanza i paratesti. Come ci ricorda Genette (Genette 1989), che ne ha indagato e formalizzato gli aspetti peculiari, con paratesto intendiamo l'insieme di produzioni, verbali e non verbali (cioè visuali), che accompagnano un testo e ne guidano la fruizione da parte del lettore. Può essere suddiviso in due zone editoriali distinte: il peritesto (vale a dire l'insieme dei messaggi paratestuali che si ritrovano all'interno della pubblicazione che contiene il testo: copertine, frontespizi, bandelle, indici, testatine ecc.) e l'epitesto (l'insieme dei messaggi paratestuali che si ritrovano, almeno originariamente, all'esterno della pubblicazione: recensioni, interviste ecc.).

E' attraverso il paratesto che il testo diventa libro, vestendolo, personalizzandolo, promuovendolo, dando senso compiuto alla sua trasformazione in un prodotto materiale, fruibile secondo specifiche modalità che rispondono a canoni editoriali, a convenzioni letterarie e a pratiche codificate di lettura. Basti pensare alla nostra abitudine di associare alcune tipologie librarie a particolari generi testuali e a fruire alcuni elementi costitutivi del libro (la carta, il tipo e il corpo del carattere, l'impaginazione, le partizioni strutturali, l'architettura grafica e tipografica) come se fossero caratteristiche intrinseche e native del testo. La fisionomia e il ruolo di queste componenti si sono trasformati nel corso del tempo, talvolta radicalmente, e la casistica della loro presenza e della loro disposizione è estremamente varia e può rispondere non solo a organiche politiche editoriali, ma anche a opzioni occasionali dettate, per esempio, da esigenze estetiche, tecniche, ambientali, sociali; inoltre, i loro artefici possono essere vari: il tipografo, l'editore, l'autore, il curatore, ecc.

2. Paratesto elettronico

Ma qual è l'identità del paratesto di un testo elettronico? quanto si conserva e quanto si perde nel confronto con la tradizione del libro tipografico? quale spazio occupa nelle politiche di pubblicazione, non solo editoriali? chi crea il paratesto? qual è la funzione semiotica degli elementi verbali e di quelli iconici che concorrono alla sua definizione? Un testo è in genere composto di altri testi di dimensioni minori, circondato da altri testi maggiori o diversi, sta al posto di altri testi possibili e la sua capacità di significazione è naturalmente influenzata dall'enciclopedia del lettore (vale a dire, dal complesso delle sue conoscenze) e in particolare dalla sua conoscenza di altri testi che sono spesso presenti sotto forma di citazioni, parodie, critica ecc. Questa dimensione cotestuale dei testi, (secondo l'accezione di Ugo Volli: Volli 2005, 63), l'intertestualità, è molto importante e in genere determina profondamente il loro funzionamento. Nel testo elettronico l'intertestualità è agita elettivamente dalla forma ipertestuale.

Parafrasando Gertrude Stein “un testo è un testo è un testo è un testo” ma senza il contesto fornito dagli elementi paratestuali, che si aggiungono ad esso per costituire un libro, quel testo sarebbe difficile da collocare nell'universo bibliografico. Ebbene, se vestiamo gli abiti di chi per professione si occupa del paratesto, vale a dire il catalogatore bibliotecario, emerge in tutta evidenza la frequente assenza nei documenti elettronici degli elementi di presentazione formale, a cui di solito attinge la descrizione bibliografica. Michael Gorman ricorda che i nuovi formati sono spesso contrassegnati in una prima fase da una presentazione caratterizzata dall'assenza di segni esterni che ne aiutino l'interpretazione e la comprensione, cui segue poi una maturità della presentazione, nella quale tutti questi elementi paratestuali non solo sono presenti ma vengono anche indicati in modo standardizzato e prevedibile (Gorman 2005, 657).

3. Peritesto bibliografico

Questi segni esterni, questi elementi sono intercettati dai sistemi catalografici nei metadati presenti nei testi elettronici, cioè in quelle strutture informative, comprensibili dal computer, che aiutano a identificare, descrivere, localizzare e gestire una risorsa elettronica e che non si limitano ad essere un surrogato del documento, come nel caso di una scheda catalografica, ma ne fanno parte a pieno titolo. Ne è un esempio significativo quella tipologia di metadati annidati nel frontespizio elettronico, rappresentata, nell'ambito della TEI, dall'elemento `<frontespizio>`, che comprende, oltre alla descrizione degli aspetti

bibliografici del documento, informazioni circa i sistemi e le pratiche di codifica poste in essere, la storia delle revisioni, le dimensioni ed estensioni del file, gli identificatori delle singole unità bibliografiche, le diverse responsabilità editoriali e intellettuali che concorrono, oltre a quelle tradizionali, alla creazione del testo elettronico. Il quale, così marcato, ci fornisce, attraverso il supporto che lo veicola, alcune informazioni essenziali per la sua analisi testuale, e le fornisce alla critica genetica che voglia ricostruire e interpretare il processo che ha portato alla costituzione del testo.

Nella cultura post-tipografica, la documentazione delle circostanze relative alla produzione di un documento acquista infatti una rilevanza notevole proprio per i caratteri intrinseci del testo elettronico (immaterialità, invisibilità, fragilità e fluidità) e assume pertanto un ruolo fondamentale ai fini della sua contestualizzazione, della valutazione della qualità, dell'autorevolezza del documento stesso e delle strategie necessarie alla sua conservazione oltre ad essere parte integrante del processo di validazione, certificazione e mediazione bibliografica (Solimine 2005, 319-320).

Questa zona del paratesto, rappresentata dai metadati, potremmo definirla convenzionalmente peritesto bibliografico. I metadati sono la "scatola nera" del testo elettronico, il dispositivo informativo che registra tutti i cambiamenti che il testo subisce sino ad arrivare al lettore. Consentono anche l'interoperabilità logica e semantica tra risorse digitali ontologicamente diverse, creando dinamicamente nuove relazioni fra i documenti, e servono ai browser e ai motori di ricerca per gestire i contenuti in modo più efficace sia sul piano del retrieval bibliografico che su quello della loro fortuna epitetuale.

Tuttavia, pur se oggetto di studio e di applicazione in alcuni ambiti settoriali, quali la bibliografia e la biblioteconomia, risulta ancora poco o per nulla indagata la loro rilevanza paratestuale. Il loro inserimento comporta specifiche competenze bibliografiche ed editoriali, non sempre previste e preventivate dagli editori informatici; inoltre, solo di recente sembrano essersi stabilizzati alcuni standard circa la quantità, la qualità, la tipologia e la granularità dei metadati da utilizzare a seconda dei domini del sapere. Va rilevato infine che la natura del testo elettronico, la stessa storia del web hanno enfatizzato la centralità del testo rispetto al paratesto o meglio rispetto agli aspetti bibliografici del paratesto, laddove altri aspetti o elementi hanno finito invece per sovrastare il testo stesso.

4. Peritesto interattivo

Mi riferisco a quella zona del paratesto che potremmo, sempre convenzionalmente, denominare peritesto interattivo, il quale si manifesta nell'interfaccia. L'interfaccia dice "ciò" che l'utente-lettore può fare, nascondendogli idealmente il "come" ("You press the button, we do the rest", diceva George Eastman, fondatore della Kodak); principio questo che è alla base del concetto di usabilità di una risorsa elettronica. Insomma, assistiamo - come sostiene Jerome McGann - al passaggio da una cultura bibliografica a una cultura dell'interfaccia (MacGann 2002), anche se alcune forme di paratestualità rimangono intatte nel testo virtuale e in quello fisico, sia pure culturalmente ri-mediate (per riprendere un termine caro a David Bolter, 2002): i sommari, gli indici analitici, le liste delle illustrazioni, convenzionalmente paratestuali nel mondo dei libri stampati, restano tali nell'universo digitale anche se diventano strumenti dinamici di navigazione ipertestuale, che si affiancano ai frame, ai pulsanti di navigazione presenti nel browser, alle mappe dei siti web, ai diagrammi di navigazione e così via.

La forma ipertestuale, assunta da qualunque documento elettronico, induce ad una percezione fortemente spazializzata della struttura del testo e dei suoi contenuti e in quella forma appunto assumono particolare rilievo tutte le indicazioni di tipo metatestuale (i livelli gerarchici, i richiami, le modalità di transizione, i legami relazionali ecc.). "La presentazione di un testo in ambiente digitale può essere fortemente condizionata dall'interfaccia utilizzata per la sua visualizzazione e lettura: anche se può sembrare paradossale, la perdita di materialità e fisicità del documento viene sostituita da altri aspetti altrettanto tangibili, dovuti ai dispositivi hardware e software che ciascun utente adopera per accedere a uno stesso documento" (Solimine 2006, 60); contrariamente a quanto avviene con il libro a stampa che non richiede alcun dispositivo supplementare per essere usato. In questo caso, e contrariamente a quanto abbiamo affermato per il peritesto bibliografico, assistiamo a un radicale rovesciamento gerarchico tra testo e paratesto: il paratesto finisce per invadere i territori del processo di scrittura, costringendo chi si assume le responsabilità autoriali ed editoriali a farsi carico sia dell'organizzazione delle informazioni in uno spazio pluridimensionale sia della predisposizione di un sistema di segnali che stiano attorno al testo e che siano funzionali a rendere facilmente accessibili al lettore i contenuti informativi e ad armonizzare il contesto comunicativo. Il più delle volte si tratta di un sistema pittografico costituito da icone, le vere protagoniste dell'interfaccia.

Gli elementi paratestuali linguistici, logici e iconici che permettono di produrre una significativa lettura delle informazioni diventano pertanto decisivi. Essi rappresentano quella “coreografia della transizione”, per riprendere un’immagine di Luciano Anceschi, che mette in atto le strategie comunicative in grado di offrire al destinatario capacità predittive rispetto ai percorsi che intende svolgere ma che conservano anche traccia del percorso compiuto. Ebbene, in un contesto verbale il cui spazio visivo è interamente convenzionale, imparare a leggere significa apprendere le convenzioni di tale spazio. Il testo è dunque il risultato dell’applicazione delle sue stesse istruzioni, è una rappresentazione e un’istanza di se stesso (McGann 2002). Ogni forma di scrittura e lettura elettroniche sono esercizi di semiotica applicata; un testo elettronico è una rete dinamica di relazioni e ogni itinerario entro la rete definisce un ordine, un’interpretazione e un significato del testo secondo un certo codice.

5. Peritesto editoriale

C’è poi una terza zona del paratesto che possiamo definire peritesto editoriale, rappresentato da elementi formali di tipo grafico e “tipografico”, quelli che nella tradizione del libro a stampa sono riconducibili al formato, alla legatura, alla carta, ai caratteri, alla mise en page, alla “gabbia grafica” ecc. cioè a quegli elementi che rappresentano la zona di transizione tra testo ed extra-testo ma anche di transazione, cioè di scambio e comunicazione tra autore ed editore da un lato, e lettori dall’altro (Demaria, Fedriga 2001). “I mutamenti della forma-libro sono [...] legati ai mutamenti con i quali il variare dei parametri (innovazioni tecnologiche, condizioni del mercato, norme, abitudini editoriali, intenzioni autoriali, modi e abitudini di lettura) che l’hanno prodotta agganciano, per così dire, la conoscenza alla realtà” (Demarca, Fedriga 2001, 14). I significati che vengono attribuiti a un libro dipendono, si sedimentano e mutano grazie all’intersezione di pratiche testuali, pratiche produttive e tecnologiche, pratiche di lettura. Senza soffermarsi su problematiche ampiamente indagate dagli storici del libro, è da dire che la caratteristica peculiare del testo elettronico, vale a dire la sua intangibilità e il suo accesso mediato da dispositivi di lettura, trascina a cascata una serie di fattori che condizionano in modo determinante la fruizione del documento: basti pensare alla prevalente disposizione verticale del testo che modifica radicalmente la pratica di lettura attraverso lo scrolling, privandola di alcune ancore cognitive (come il contesto), o visive (come il passaggio orizzontale recto verso e il trascorrere dello sguardo dalla pagina alla spaziatura), che influenzano non poco la qualità e la “quantità” di lettura del testo, la sua ricezione in quanto entità semiotica complessa; ai

formati per gli e-book, come il proprietario Microsoft Reader, che tendono a livellare la lettura su alcune impostazioni di base che consentono pochi scarti; fino all'utilizzo di font privi di "grazie", perchè non sempre graficamente comprensibili e visualizzabili dai software, e via di seguito.

Al venir meno di una tradizione editoriale, si va affermando una cultura editoriale del digitale dai contorni ancora poco distinti e poco codificati, affidata a nuove figure imprenditoriali (centri accademici, istituzioni bibliotecarie, organizzazioni no-profit, ma anche singoli) che non sempre si avvalgono di professionisti in grado di progettare l'architettura logica e di disegnare graficamente un nuovo prodotto editoriale. *Mise en page* e visualizzazione oscillano fortemente fra la replica del modello del libro tipografico e soluzioni alquanto "spartane", non riconducibili al filone dell'editoria "povera", che affermano si direbbe provocatoriamente l'assoluta centralità del testo sul paratesto. Le cui principali funzioni - e qui restringo drasticamente il campo d'indagine ai siti dei centri accademici e di ricerca - sono quelle di visualizzazione, di scaricamento (downloading), di ricerca. Il modello editoriale che si va affermando - ed è novità a nostro giudizio di tutto rilievo - è quello della collezione, della raccolta, in cui il singolo testo è inserito in un articolato sistema, che potremmo definire enciclopedico, di relazioni autoriali, cronologiche, di genere, di forma, che il lettore può esplorare, ma anche combinare e generare secondo le personali esigenze di ricerca e di studio. Il Rossetti Archive (dedicato a Dante Gabriele Rossetti) o l'André Gide Editions Project, tanto per citarne alcuni, sono esempi di edizioni che raccolgono dinamicamente, sull'asse cronologico e su quello critico, l'insieme dei documenti che costituiscono la tradizione di un'opera, l'ambiente di circolazione, il contesto delle relazioni concepito come parte essenziale del testo stesso (varianti testuali, relazioni intertestuali, biobibliografie, immagini, testimonianze, ecc.), confermando l'assunto di Mario Ricciardi secondo cui "un primo effetto dell'uso dell'informatica nella filologia è lo spostamento del centro di interesse dal prodotto al processo" (Ricciardi 1998, 130-32).

Modello editoriale dicevamo e forse nuovo genere testuale, costruito tuttavia sulla falsariga di una biblioteca ideale, che affianca all'universo testuale gli strumenti di reference, generabili da specifici software di indicizzazione (full-text engine), particolarmente idonei nella gestione dell'analisi computazionale, finalizzata alla creazione di concordanze, indici, liste di frequenza, processi di lemmatizzazione e di text retrieval. Spazi virtuali autosufficienti - spesso per ragioni economiche e commerciali - che offrono servizi innovativi, come il reference linking, che consente la navigazione

trasversale tra opac, basi di dati e full text, o procedimenti semiautomatici di raffinamento delle ricerche, basati sull'analisi del contenuto dei documenti, come i data mining. Luoghi, ancora, in cui il lettore potrebbe sperimentare nuove applicazioni di semantic web finalizzate alla aggregazione dinamica dei contenuti e degli oggetti digitali (ontologie, mappe topiche, ecc.). L'idea, insomma, di uno spazio testuale, di uno spazio di lavoro integrale in cui il lettore possa accedere e muoversi come nel suo riservato "studiolo", luogo della mente e della memoria. I linguaggi di codifica dichiarativi come l'XML consentono poi di generare attraverso i cosiddetti fogli di stile (XSL) edizioni diverse del testo, tipologie di visualizzazione e quindi di stampa differenti (html, pdf, rtf, ecc.), ma consentono anche di trasformarlo, smontandone, aggregandone e riordinandone differentemente le parti costitutive. Come dice George Landow, la regola diventa: muovi il codice, muovi il testo - cambia il codice, cambia il testo (Landow 1993). Questa è la retorica del digitale, questa la regola della sua "grammatologia", che ridefinisce e riformula canoni culturali e letterari.

E' dunque il paratesto a sancire il "multiforme ingegno" del testo elettronico, vero e proprio "palinsesto di scritture e codifiche nascoste, dal codice binario del linguaggio macchina alla codifica dei linguaggi di marcatura, fino alla testualità visibile" (Pellizzi 2001). Ed è proprio lo spazio proteiforme e stratificato del paratesto, questa zona di confine intermittente, sfuggente, labile, a porci di fronte alla paradossale aporia di Borges, secondo cui "il concetto di testo definitivo appartiene unicamente alla religione o alla stanchezza" (Borges 1973 [1984] 372).

BIBLIOGRAFIA

Bolter 2002

J. D. Bolter, *Lo spazio dello scrivere. Computer, ipertesto e la ri-mediazione della stampa*. Nuova edizione. Prefazione di F. Colombo, Milano, Vita e Pensiero, 2002

Borges 1973 [1984]

J. L. Borges, *Le versioni omeriche*, in *Discussione*, Milano, Rizzoli, 1973, ora in *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, vol. I, Milano, Mondadori, 1984

Demaria, Fedriga 2001

Il paratesto, a cura di C. Demaria e R. Fedriga, Milano, Sylvestre Bonnard, 2001

Genette 1989

G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo*. A cura di C. M. Cederna, Torino, Einaudi, 1989

Gorman 2004

M. Gorman, Elementi paratestuali negli archivi bibliografici, in *I dintorni del testo. Approcci alle periferie del libro*. Atti del convegno internazionale, Roma, 15-17 novembre 2004; Bologna, 18-19, novembre 2004, a cura di M. Santoro e M. G. Tavoni, vol. II, Roma,

- Edizioni dell'Ateneo, 2005
- Landow 1993
- G. P. Landow, *Ipertesto. Il futuro della scrittura*, a cura di B. Bassi, Bologna, Baskerville, 1993.
- McGann 2002
- J. McGann, *La letteratura dopo il World Wide Web. Il testo letterario nell'era digitale*. Edizione italiana a cura di D. Buzzetti, Bologna, Bononia University Press, 2002
- Pellizzi 2001
- F. Pellizzi, *Gli umanisti e le tecnologie digitali*, "Bibliotime", IV, 2001, 2, .
- Ricciardi 1998
- M. Ricciardi, *Le comunità virtuali e la fine della società testuale*, in *La tecnologia per il XXI secolo. Prospettive e rischi di esclusione*, a cura di P. Ceri e P. Borgna, Torino, Einaudi, 1998
- Solimine 2005
- G. Solimine, *Appunti sulla dimensione paratestuale nel documento elettronico*, "Paratesto", 2, 2005
- Solimine 2006
- G. Solimine, *Il paratesto nei documenti elettronici e la "biblioteconomia digitale"*. A proposito del convegno "I dintorni del testo: approcci alle periferie del libro, Roma - Bologna 15-19 novembre 2004", "DigItalia", 1, 2006, p. 60.
- Volli 2005
- U. Volli, *Manuale di semiotica*, Roma-Bari, Laterza, 2005

Il Bilderatlas Mnemosyne di Aby Warburg. Versioni e varianti nell'esempio del pannello 64 [77]

Comunicazione al convegno: Luminar VI. Internet e Umanesimo.
Mercurio e Filologia: la critica del testo a nozze con il web (Venezia, 1-2 febbraio 2007)

Katia Mazzucco

Premessa

Mnemosyne è l'ultimo progetto scientifico di Aby Warburg (1866-1929), rimasto incompiuto alla morte dello studioso.

L'opera doveva essere un atlante di storia della tradizione composto da diversi volumi di tavole illustrate e di testo: materiale documentario e materiale critico-interpretativo in forma di immagine e in forma di parola. Attraverso la ricognizione documentaria, il Bilderatlas (la sezione visiva dell'opera) appare come la struttura portante, lo scheletro sul quale si costruisce l'intero libro *Mnemosyne*. La meticolosa elaborazione e revisione dell'Atlante visivo precede la stesura di testi che, nell'ottobre del 1929, rimangono in gran parte in una fase puramente progettuale.

Metodo e materiali usati

I materiali di questa ricerca sono documenti editi e inediti conservati al Warburg Institute Archive di Londra: fotografie dei pannelli preparatori per le tavole del Bilderatlas (1928, 1929); carte di lavoro, testi di conferenze, frammenti incompiuti di Aby Warburg relativi agli anni di composizione dell'Atlante; corrispondenza e diari della Biblioteca Warburg di questo periodo.

Il metodo di ricerca è complicato proprio dalla natura di questo "testo di immagini". Le sequenze fotografiche delle tavole restituiscono infatti un'immagine complessiva che si avvicina all'allestimento espositivo molto più che alla "forma libro".

L'ultima di queste sequenze fotografiche (ottobre 1929), corredata da dida-



da sinistra a destra: tavola 64 della cosiddetta “vorletzte Fassung” del Bilderatlas di *Mnemosyne*, tavola 24 della cosiddetta “vorletzte Fassung” del Bilderatlas di *Mnemosyne*, tavola 77 della cosiddetta “vorletzte Fassung” del Bilderatlas di *Mnemosyne*, tavola 77 della cosiddetta “letzte Fassung” del Bilderatlas di *Mnemosyne*

scalie delle singole immagini, è oggi pubblicata in volume come “edizione” dell’Atlante di Aby Warburg.

Risultato

Le cosiddette “erste, vorletzte, letzte Fassungen” del Bilderatlas *Mnemosyne* corrispondono alle registrazioni fotografiche di tre stadi di lavoro a una stessa sequenza di tavole, ampliata e modificata progressivamente tra la primavera del 1928 e l’ottobre del 1929.

Il “testo” Bilderatlas è stato composto aggiungendo materiali (immagini) a una struttura concettuale stabilita: dalla scansione in nuclei tematici (temi cruciali di storia della tradizione; cosiddette “prima” e “penultima versione”) alla sequenza storico-cronologica (cosiddetta “ultima versione”).

Il “testo” non è mai stato copiato o riscritto in “versioni” differenti, bensì registrato in fotografia. Il processo di lavoro (“varianti” nella composizione di immagini sulle tavole, “varianti” nella sequenza complessiva delle tavole) corrisponde a quella che oggi si può definire “sovrascrittura”.

Conclusioni

Lo spazio fisico di un luogo per l’allestimento espositivo (la mostra: *Mnemosyne ritrovata. L’Atlante di Aby Warburg in mostra a Venezia*) può restituire eloquenza a una ricostruzione filologica dei pannelli del Bilderatlas *Mnemosyne*, riprodotti nelle proporzioni e con le fotografie originali.

Lo spazio virtuale del web si presta come luogo delle ipotesi critiche (il database *Iter per labyrinthum*) rispetto alla composizione dei frammenti che documentano il progetto *Mnemosyne*. Come è stato efficacemente definito, l’Atlante *Mnemosyne* rappresenta una sorta di “incunabolo dell’ipertesto”.

Luminar VI. Internet e Umanesimo. Il gioco degli anagrammi

Convegno Luminar 6. Internet e Umanesimo. Mercurio e Filologia: la critica a nozze con il web | Fondazione Querini Stampalia, Venezia, 1-2 febbraio 2007

In attesa del convegno, un gioco di anagrammi è stato proposto attraverso un segnalibro distribuito in librerie e biblioteche, a Venezia e a Roma. Numerosi lettori-giocatori hanno risposto all'invito di ricombinare le lettere di Luminar sei. Le migliori proposte sono state messe in versi e parafrasate da Federico Boschetti.

Luminar Sei | Variazioni sul tema

LUMINAR SEI

- 01 n lari-musei [9]
- 02 n ilari muse [9]
- 03 Lemuri sani [6]
- 04 Musi renali! [8]
- 05 In umil sera [4]
- 06 Esul in armi [6]
- 06.1 (Esili un mar!) [12]
- 07 In lume arsi, [4]
- 08 Arsi il nume, [4]
- 09 Lesinai rum [8]
- 10 Simil a un re [3]
- 11 Unsi le armi [8]
- 12 Miles ruina, [11][1]
- 13 Una simile "R" [3]
- 14 (Runa simile) [3]
- 15 Mena siluri, [7]
- 16 Urna simile! [9][12]
- 17 Mura senili, [9]
- 18 Limes Urani, [3]
- 19 Mesi lunari, [10][1]
- 20 Semilunari, [11][1]
- 21 Semi lunari, [9]
- 22 Sera... lumini... [9]
- 22.1 Numi serali [10]
- 23 - Lumi in resa - [4]
- 24 Il nume s'ira; [4]

- 25 Semina urli! [7]
 26 (Arse mulini...) [7][8]
 27 Misuri lane [7]
 28 Simuli rane [7]
 29 Urli smanie... [7]
 30 In sera lumi... [4]
 31 Lumi! Senari [9]
 32 Sul miniare? [4]
 33 Senari muli! [9]
 33.1 Rime insula? [12]
 34 Luminar sei: [9]
 35 Munire sali! [7]
 36 Neri salumi, [5][7]
 37 Salumi neri!!! [2]

Parafrasi

[01] Un numero indefinito di musei considerati quasi dei lari [02] non è altro che un insieme di Muse giullaresche, [03] lemuri sani solo in apparenza, [04] mascherati grottescamente.

[05] Nel momento del maggior declino, [06] incompreso da tutti ma armato con gli strumenti della critica, [06.1] nella sofferenza dell'esilio, [07] l'Artista-Pensatore, colto da eroici furori, [08] dichiara guerra alla finta Musa, [09] scegliendo la via della faticosa virtù [10] e simile ad un re decaduto [11] si prepara alla battaglia. [12] Ma lottare per l'arte porta solo alla rovina, [13] una rovina [14] che richiama sinistri presagi [15] di distruzione.

[16] L'arte militante è simile ad un'urna, [17] racchiusa fra mura di senile stanchezza [18] che limitano l'infinità del Cielo [19] in una visione crepuscolare dei nostri tempi, [20] volti all'incompiutezza, [21] come semi che non vedranno mai la luce del sole.

[22] Nella sera sembrano accendersi dei lumini... [22.1] - quasi geni del tramonto - [23] ma subito si arrendono alla notte. [24] Il nume postpagano che si era travestito da Musa getta la maschera e mostra il suo volto terribile, [25] semina urla [26] e inaridisce la fantasia, così come aveva distrutto i mulini a vento dell'immaginifico cavaliere.

[27] Tu intanto cominci a temere il filare delle Parche [28] e vorresti riportare i grandi poeti dagli Inferi, [29] e smani e ti affanni in tentativi vani.

[30] Ma forse il classicismo accende un lume nella sera? [31] Dobbiamo tornare a comporre senari? [32] Forme rinnovate per contenuti desueti? [33] Sarebbero solo degli ibridi, dei muli... [33.1] Forse la salvezza sta nel ritorno del già noto?

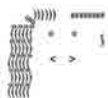
[34] Luminar Sei: [35] Meglio preparare i sali, perché porsi queste domande [36] può spargere in città i sorci verdi della peste, [37] piccoli, innumerevoli e tremendi come salumi neri!



Post scriptum

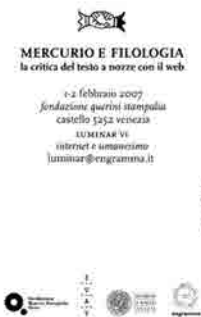
Questa bagatella è stata composta con un sistema simile al CVS: diversi autori, diverse versioni, operazione di merging, aggiunte, sostituzioni etc. Ma in fondo questa poesia non ha alcun autore perché era TUTTA dentro a “LUMINAR SEI”, così come altre numerose permutazioni che ci sono sfuggite, e tutte le possibili permutazioni dei versi presenti e assenti.

Triste chi trova le Idee
 come ciottoli sulla strada
 e meschino in tasca le nasconde
 (critici politici e...)
 Felice l'uomo a cui le dolci dee
 Vengono incontro sul fare dell'alba
 sorridendo lietamente prima di volare via
 (poeti sognatori e visionari)



Credits

- [1] Redazione di Engramma
- [2] Andrea Bacianini
- [3] pentesilea88@libero.it
- [4] thedla@libero.it
- [5] Valentina Rachiele
- [6] Monica Centanni
- [7] Andaludi: andaludi@tele2.it
- [8] Mirella Vedovetto: mirevedo@yahoo.it
- [9] Federico Boschetti: federico.boschetti@



yahoo.com

[10] Antonella Sbrilli

[11] Claudia Matera

[12] Chiara Peruffo

Per il gioco degli anagrammi: ideazione giochiexlibris.it, realizzazione segnalibro Francesca Pellicciari www.pupilla.eu

Dalla bottega al cantiere. I Lombardo e l'architettura a Venezia tra '400 e '500

Recensione a: *I Lombardo. Architettura e scultura a Venezia tra '400 e '500*, a cura di Andrea Guerra, Manuela M. Morresi, Richard Schofield, Università Iuav di Venezia, Marsilio editori, Venezia 2006

Gianmario Guidarelli



Sottoposta alla censura vasariana e 'riscoperta' solo nel tardo XVIII secolo ad opera di Tommaso Temanza, la vicenda artistica della famiglia Lombardo ha sofferto prima di un sostanziale misconoscimento e poi di una serie di fraintendimenti. Il momento di passaggio è segnato sicuramente dalla monumentale opera di Pietro Paoletti *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia*, che a fine Ottocento pose le basi documentarie per una radicale revisione non solo dell'attività della famiglia Lombardo, ma di tutta la storia dell'arte di Venezia nel XV e XVI secolo. La massa di informazioni pubblicata da Paoletti fotografa l'attività della maggiore bottega di lapidi

operante a Venezia nel cinquantennio a cavallo tra XV e XVI secolo, dando conto della sua poliforme attività: dalla fornitura di materiali (grezzi o semilavorati) alla progettazione ed esecuzione di edifici e monumenti, fino al dettaglio dei decori scultorei.

L'operazione scientifica ed editoriale di Paoletti ha certamente reso disponibili le fonti per qualunque successiva indagine sui Lombardo ma, nel tentativo di fotografare in un insieme unitario e organico l'attività così ramificata e plurigenerazionale della bottega lombardesca, ha finito per ingenerare alcuni fraintendimenti. L'attività della bottega è stata così interpretata come un'impresa collettiva con una produzione architettonica e scultorea frutto di una cultura formale unitaria e coerente. Una cultura col-

lettiva che, agli occhi di Paoletti, ha prodotto “opere di transizione” da un sistema figurativo all’altro. A partire da questa situazione di partenza, negli ultimi tre decenni un grande numero di studiosi ha affinato gli strumenti di analisi, cercando di distinguere le mani di Pietro, Tullio e Antonio, di precisare le collaborazioni con altri proti (per esempio Giovanni Buora), ma anche di individuare le variazioni del gusto e i diversi modelli formali, che hanno portato progressivamente alla formazione di autonomi filoni nella produzione lombardesca. Per la realizzazione di questa strategia di ricerca, i singoli manufatti (architettonici e scultorei) sono stati passati al vaglio di una più accurata lettura formale, che, integrando i dati documentali, ne ha scalfito in qualche modo la natura unitaria e coerente, consentendo l’individuazione di autonome e dinamiche esperienze artistiche.

Questo metodo di lavoro, imposto dalle precondizioni storiografiche dettate da Pietro Paoletti, si è però concentrato sui singoli manufatti (siano essi edifici, tombe o opere di scultura) e, molto più raramente, sul tentativo di tracciare monograficamente il profilo dei membri della famiglia Lombardo. Ma qualunque monografia lombardesca che, nel difficile tentativo di isolare una personalità all’interno della bottega per coglierne i caratteri specifici, esuli proprio dalle modalità in gran parte collettive con cui i manufatti erano concepiti e realizzati costituisce un ulteriore modo di fraintendere l’attività dei Lombardo. Si verifica così quella situazione solo apparentemente paradossale per cui la necessità di individuare lo specifico percorso di una personalità obbliga ad integrare la singola vicenda in quella della bottega. Nel caso dei Lombardo, insomma, è necessario superare la forma monografica, mettere in relazione le singole esperienze artistiche (nella loro evoluzione) e i singoli episodi (siano essi edifici o sculture) per mezzo di una rete di informazioni documentarie, di osservazioni stilistiche e di analisi tecnologiche dei manufatti, che in gran parte è ancora da costituire. Così, se è vero che per ogni impresa scientifica bisogna affinare i propri strumenti di ricerca (ed eventualmente introdurne di nuovi) in questo caso è la stessa forma di ricerca che diventa strumento di lavoro, e la sua modalità è ancora tutta da individuare.

Una prima, importante risposta a questo interrogativo è stato il volume collettaneo edito nel 2003 e curato da Mario Piana e Wolfgang Wolters, dedicato alla chiesa dei Miracoli. In quel caso, l’occasione dei restauri della chiesa aveva permesso di avviare una serie di osservazioni (a un grado pressoché inedito di approfondimento per Venezia) che, confrontando tra loro storici dell’architettura, della scultura e della pittura, storici della Chiesa e della musica, restauratori e chimici, aveva realizzato nel caso di un singolo

edificio quella modalità interrelata di ricerca tra varie discipline che è l'unica condizione per poter studiare i Lombardo. L'esperienza sul singolo edificio è però solo un primo approccio metodologico, che va allargato, con un salto di scala, all'intera produzione architettonica della bottega lombardesca, nel contesto allargato della Venezia tra XV e XVI secolo.

Una tappa importante in questo progressivo affinamento della conoscenza dell'attività dei Lombardo è stato il convegno svoltosi nel luglio del 2001 presso il Dipartimento di Storia dell'Architettura dello IUAV, i cui atti sono oggi stati raccolti nel libro *I Lombardo. Architettura e scultura a Venezia tra '400 e '500*. Il testo, curato da Andrea Guerra, Manuela Morresi e Richard Schofield, inaugura una collana con cui l'Università IUAV di Venezia, in collaborazione con la casa editrice Marsilio, intende dotarsi di una propria University Press.

La dichiarazione di intenti, espressa nell'introduzione, chiarisce fin da subito lo scopo che si prefigge questo particolare approccio al problema, che si avvale di una "diversificazione dell'approccio filologico a uno stesso tema" e della "molteplicità di strumenti con cui differenti studiosi operano sul campo". In questo modo è possibile, prima di tutto, incrociare tra loro due questioni cruciali: le fonti di Pietro e Tullio Lombardo e i rapporti con la cultura figurativa e letteraria del tempo. Cristiano Tessari nel suo saggio indaga sulle "radici medievali della maniera all'antica" nel linguaggio lombardesco. Tessari sgombra il campo dall'anacronistico concetto di "opere di transizione" che, in una visione progressiva della storia dell'architettura veneziana, anticiperebbero una compiuta e omogenea ortodossia linguistica. La cultura visiva di Pietro Lombardo, spesso intesa come l'acquisizione gradualmente sempre più consapevole di un linguaggio moderno, appare, al contrario, come una raffinata commistione di riferimenti lessicali e sintattici medievali, che, in una meditata operazione di commistione, sono risolti in forme "alla moderna". Una inerzia formale, che può essere meglio compresa alla luce della "prudencia" che guidava l'azione politica e culturale della committenza patrizia veneziana. Così, nelle tombe dei Lombardo, il tema "all'antica" del trionfo può convivere con l'adozione della forma tradizionale del baldacchino che inquadra il sarcofago, quanto, in un significativo salto di scala, modelli bizantini e adriatici come l'iconostasi, lo schema a quincunx e il coronamento trilobato delle facciate possono essere reinterpretati in chiave moderna in edifici come la chiesa dei Miracoli, il saepto della Scuola Grande di San Giovanni Evangelista, la transenna dei Frari.

Alla selezione delle fonti medievali si intreccia un processo di graduale

allargamento del repertorio lessicale “all’antica”, che, come dimostra il saggio di Andrea Guerra sulla cattedrale di Belluno, si avvaleva soprattutto di mezzi di trasmissione solo tangenzialmente architettonici. Così, oltre ai disegni e ai taccuini, che costituivano un po’ il sistema linfatico della cultura architettonica del tardo Quattrocento, Pietro e Tullio Lombardo potevano avvalersi dei rilievi di Donatello per l’altare del Santo a Padova, ma anche di quel vasto repertorio di forme imbastito nei teleri di Vittore Carpaccio. Nel caso studiato da Guerra, però, il *medium* più importante per la conoscenza delle novità del contesto italiano potrebbe essere stato lo stesso committente, l’umanista Pierio Valeriano, che era sicuramente aggiornato sulle sperimentazioni spaziali di Raffaello nel cantiere di San Pietro. Solo con queste conoscenze, suggerisce Guerra, Tullio può avere concepito il sistema spaziale del duomo di Belluno, dove l’architettura “muraria” del Sant’Andrea di Alberti (mediata forse dal tramite martiniano del duomo di Urbino) è come alleggerita dalla trasparenza medievale degli spazi veneziani, reinterpretata nello schema bizantino del *quincunx* e “tradotta” in un sistema strutturale concettualmente opposto a quello delle volte collaboranti albertiane. Un linguaggio “all’antica” che, come suggerisce Manuela Morresi, rimane a lungo per Tullio Lombardo quasi una lingua straniera, correttamente ma scolasticamente utilizzata su un doppio registro, che consente anche inflessioni dialettali ma senza una piena acquisizione che ne ammetterebbe licenze e trasgressioni.

Il punto di svolta, una vera e propria inversione di tendenza, avviene però con la realizzazione del monumento Zen (1512): in questo caso il contesto funerario, così coerentemente collegato al motivo umanistico del trionfo dopo la morte, è per Tullio un eccezionale campo di sperimentazione che gli consente di metabolizzare tutta la precedente esperienza di bottega in un nuovo sistema di valori e di forme, ma anche di compiere il successivo e decisivo salto di scala. Infatti, nel progetto del 1518 per la facciata funeraria da realizzare per la chiesa medievale di Sant’Antonio di Castello, Tullio concepisce autonomamente per la prima volta un organismo architettonico. La vicenda della sepoltura dei membri della famiglia Grimani, come hanno già chiarito Antonio Foscari e Manfredo Tafuri, si intreccia con quella della facciata di San Francesco della Vigna e vede come successivi protagonisti Andrea Palladio e Jacopo Sansovino. Sarà proprio l’architetto fiorentino a dover portare a termine il progetto di Tullio per Sant’Antonio, sfiando significativamente quegli elementi di dirimpente novità introdotti trent’anni prima. Nella sua analisi della facciata, distrutta nel 1805, Manuela Morresi sottolinea come per la prima volta a Venezia coppie di colonne libere fossero utilizzate nel prospetto di una chiesa per alludere al tema del trionfo,

un'innovazione perfettamente compatibile con una committenza tre le più colte e aggiornate nel panorama veneziano di inizio Cinquecento.

Il cantiere più prestigioso diretto da Pietro Lombardo fu sicuramente quello di Palazzo Ducale. Il saggio di Charles Hope anticipa alcune delle riflessioni di un più vasto programma di ricerca sulle fasi costruttive dell'edificio, focalizzando l'attenzione su un dettaglio solo apparentemente marginale: i due camini sicuramente terminati da Tullio e Antonio Lombardo nel dicembre 1505. Per ricostruire la sede a cui erano destinati i due manufatti, Hope affronta l'intricatissima questione della planimetria dell'ala orientale dell'edificio nella sua sistemazione precedente agli incendi di fine Cinquecento, intrecciando testimonianze documentali e iconografiche. Il risultato è un quadro inedito della organizzazione dell'appartamento dogale e delle sale superiori riservate alle udienze del Collegio, dove verosimilmente erano sistemati i due camini.

Uomini di stato, istituzioni pubbliche, Scuole Grandi, umanisti: la varietà della committenza è uno dei moventi di una progressiva accumulazione (e selezione) delle fonti formali e iconografiche cui ricorrono i Lombardo. Nei rilievi per la facciata della Scuola Grande di San Marco, oggetto dell'analisi geometrica del saggio di Camillo Trevisan, Tullio Lombardo reinterpreta la tradizionale iconografia marciata con significative innovazioni. Come nota Laura Corti, nelle raffigurazioni della *Guarigione* e del *Battesimo di Aniano* l'allusione alla committenza non è affidata, come da tradizione, a una esplicita raffigurazione dei confratelli inginocchiati davanti al santo patrono, ma alla natura taumaturgica e pastorale dei due episodi della vita dell'evangelista; eludendo il ruolo di San Marco come patrono di Venezia, i confratelli preferiscono così sottolinearne la coerenza della sua leggenda con la natura assistenziale e devozionale della Scuola.

Ben diverso è il registro che l'umanista Bernardo Bembo impone alla commissione ravennate di Pietro Lombardo. Nella tomba di Dante, oggetto del saggio di Debra Pincus, l'artista veneziano reinterpreta l'iconografia funeraria di uomini di lettere, da lui già sperimentata nella tomba Rosselli a Padova: il poeta non è raffigurato disteso sul sarcofago, ma colto nel pieno dell'attività intellettuale. Un modello eroico di umanista tradotto in *exemplum*, in una complessa operazione intellettuale realizzata da Bembo sotto forma di eloquenti epigrafi marmoree, che integrano il rilievo lombardesco.

Il continuo aggiornamento del repertorio iconografico e formale dei Lombardo deve molto al circolo umanistico veneziano e alla produzione libraria

della seconda metà del XV secolo. Il saggio di Alison Luchs dimostra l'importanza delle miniature nei primi libri stampati a Venezia come mezzi di trasmissione di dettagli decorativi poi utilizzati, prima di tutto, nei marmi dei Miracoli; segno che per i Lombardo la conoscenza del mondo editoriale non si limitava a quella, comunque determinante, dell'*Hypnerotomachia Poliphili*. D'altronde, come suggerisce Sarah Blake McHam, i rapporti tra Antonio Lombardo e un altro umanista come Pomponio Gaurico sono indispensabili per comprendere appieno il significato e le innovazioni stilistiche che appaiono nei rilievi della cappella di Sant'Antonio nella basilica del Santo a Padova. I suggerimenti affidati dal letterato alle pagine del *De Sculptura* sono puntualmente raccolti dallo scultore nella realizzazione dei rilievi con scene della vita del Santo: un superamento del naturalismo verso una bellezza ideale temperata dall'espressione dei sentimenti per mezzo di una perfetta conoscenza dell'anatomia e dei lineamenti facciali; la scultura come l'arte più adatta per raggiungere e superare i risultati dell'antichità; la funzione pedagogica dell'opera d'arte, finalizzata alla rappresentazione di modelli comportamentali esemplari.

In certi casi, però, la ricostruzione della rete di relazioni contestuale alla realizzazione di un pezzo scultoreo o di un edificio non basta a comprenderne appieno il significato, la datazione e la stessa paternità: è qui, allora, che lo strumento dell'analisi filologica può risultare decisivo. Di due "problemi aperti" di questo tipo e di "un fantasma" si occupa appunto Richard Schofield nel primo dei suoi due saggi. Si tratta di due tombe di patrizi veneziani della seconda metà del XV secolo. Riguardo la prima, costruita per Francesco Foscari nel presbiterio dei Frari, Schofield rileva la singolare commistione di elementi tradizionali e di dettagli "all'antica", che non sono però sufficienti a districare quel groviglio attributivo lasciatoci dalle ambigue parole di Sebastiano Giampiccoli. Un'analisi accurata del manufatto, comunque, porta Schofield a individuare la presenza di due diverse mani: un architetto e uno scultore che avrebbero collaborato nella realizzazione del monumento. Nel secondo caso, il monumento a Vittore Cappello sulla facciata della chiesa di Sant'Elena, l'identificazione di più fasi costruttive, forse conseguenti alla successione di più progetti, non impedisce a Schofield di rilevare una cultura formale molto aggiornata sulle novità veneziane, ferraresi e padovane (dalle facciate della Scuola Grande di San Marco e di San Giovanni Crisostomo al monumento donatelliano del Gattamelata), che porterebbe a datare il monumento ai tardi anni ottanta del Quattrocento. Il "fantasma" evocato da Schofield è quel misterioso Antonio Dentone "scultor vinitiano e di gran nome al suo tempo" che Francesco Sansovino, spesso confondendolo con Antonio Rizzo, relega nelle nebbie

del dubbio. Lo studioso inglese, ricostruendo la genealogia della omonima famiglia di scultori padovani di origine bergamasca, identifica nella persona di Antonio Dentone di Sansovino il bisnonno di Giovanni Rubino detto il Dentone attivo a Padova nel secondo decennio nel Cinquecento.

Diverso è il caso della facciata della Scuola Grande di San Marco, di cui conosciamo con certezza datazione e paternità. La lettura analitica cui Schofield sottopone il manufatto nel secondo saggio, però, riserva delle rilevanti novità e insinua numerosi dubbi nel quadro che Pietro Paoletti, Philip Sohm e Wendy Stadman Sheard avevano delineato con convincenti argomentazioni. Come e dove sono stati reimpiegati i materiali della facciata del precedente edificio scampati all'incendio del 1486? Come spiegare, se non con una serie di varianti in corso d'opera, le numerose anomalie della facciata (dalle doppie lesene del portale all'ambigua natura del fregio che lega i capitelli del primo ordine di lesene)? È necessario ricorrere al precedente bramantesco di Santa Maria presso San Satiro per individuare il modello dei rilievi prospettici di Tullio?

Una serie di interrogativi che, sembra suggerire la stessa natura del libro, può forse trovare delle risposte nel concorso di più discipline, che contribuiscano a chiarire, per esempio, il funzionamento della bottega dei Lombardo. In questo senso, i due saggi di Lorenzo Lazzarini e di Silvia Foschi rendono i primi risultati di due vasti progetti di ricerca: il primo riguarda la catalogazione dei marmi utilizzati dai Lombardo, il secondo la costituzione di un database che, per mezzo di uno standard informatico, possa raccogliere tutti i dati sulle maestranze veneziane tra Quattro e Cinquecento raccolte fino ad oggi dagli studiosi di tutto il mondo. Una collaborazione indispensabile per raccogliere e mettere in rete quella serie di dati documentali e analisi sui singoli manufatti che possa permettere di compiere quel salto di scala necessario per la comprensione dell'intera opera lombardesca.

“A questo mondo non c'è che teatro”

Recensione a: Edoardo Sanguineti, *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, a cura di Federico Condello e Claudio Longhi, Rizzoli, Milano 2006

Anna Banfi

Con la frase citata nel titolo, Edoardo Sanguineti ha concluso il suo intervento presso l'Università degli Studi di Palermo il 26 marzo scorso durante la presentazione del libro *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*. Al centro della sua attività di drammaturgo e traduttore c'è la visione del teatro come luogo in cui si manifesta il lavoro collettivo culturale di una società. Proprio alla sua esperienza drammaturgica è dedicato questo volume che raccoglie i drammi classici tradotti da Sanguineti tra il 1968 e il 1992: *Le Baccanti* di Euripide (1968), *Fedra* di Seneca (1969), *Le Troiane* di Euripide (1974), *Le Coefore* di Eschilo (1978), *La festa delle donne* di Aristofane (1979), *Edipo tiranno* di Sofocle (1980), *I Sette contro Tebe* di Eschilo (1992).

Sanguineti non ha mai tradotto un testo classico se non su precisa richiesta di un regista: egli stesso, nella prefazione al volume, ripercorre la storia delle committenze che ha ricevuto, sottolineando di volta in volta l'atteggiamento di registi e attori di fronte alla propria traduzione, in alcuni casi attualizzata senza che tale scelta venisse da lui pienamente condivisa. È il caso questo, ad esempio, della messa in scena de *Le Baccanti* presso il Teatro Stabile di Genova nel 1968 per la regia di Luigi Squarzina: il regista inquadra la tragedia di Euripide nel clima politico e culturale del tempo, pensando all'avvento di Dioniso e delle Baccanti come a una rivolta sessantottesca.

Sanguineti svolge delle riflessioni interessanti sul ruolo del traduttore: la differenza tra una traduzione destinata alla lettura, che può liricizzare il testo, e una traduzione destinata al teatro è, secondo il poeta, abissale. Ma poi aggiunge: “Io, in verità, non agirei diversamente nemmeno di fronte a una traduzione destinata alla lettura, perché chi legge correttamente un testo drammatico lo mette in scena in un teatro interiore: dipinge i fondali, mette i costumi, sceglie le musiche; altrimenti legge male, o comunque non legge teatro. A me è sempre interessata innanzitutto la dicibilità del testo tradotto per il teatro: la parola drammaticamente forte”.

Il traduttore deve essere cosciente che, nel momento stesso in cui traduce

un testo, diventa egli stesso l'autore, un autore che non è lo stesso dell'opera originale, perché usa altre parole e scrive filtrando il testo attraverso la propria esperienza di scrittore e di uomo. Ogni traduzione è diversa dall'altra, perché prodotto di epoche e di penne diverse: chi traduce riscrive e lo fa ogni volta in modo originale, perché nella sua opera si specchia la sua indole, la realtà in cui vive e l'interpretazione personale che dà di essa.

Il tentativo di chi traduce di rendersi trasparente, di consegnare il testo antico così come doveva essere è pura utopia: è importante che il traduttore riconosca l'originalità del proprio lavoro, dice Sanguineti e, aggiungiamo noi, è importante che ne sia cosciente anche il pubblico, perché comprenda di leggere o di vedere rappresentata un'opera che non ha la pretesa di essere, a secoli di distanza, esattamente ciò che era in origine. La ricchezza di un testo teatrale antico è forse proprio quella di poter essere letto e riletto da occhi diversi, da prospettive differenti, spronando sempre alla riflessione, più feconda e stimolante proprio perché collettiva.

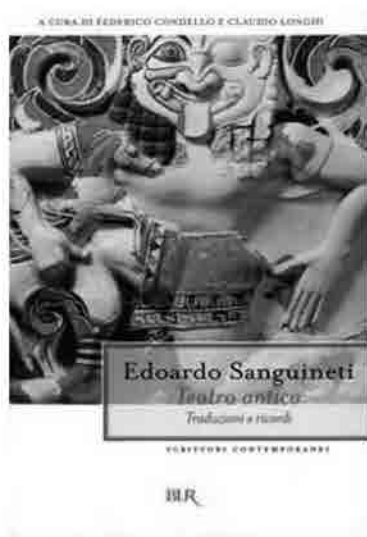
I curatori del volume sottolineano l'unicità della figura di Sanguineti nel panorama della traduzione italiana dei testi antichi: egli è lontano dall'esperienza classicistica di Romagnoli, come da quella anticlassicistica di Pasolini; non trova punti di contatto né con la traduzione filosofica di Severino né con la cosiddetta "traduzione di servizio" – accademica e divulgativa a un tempo – che prende il via negli anni settanta. Sanguineti rimane così una figura isolata, eccezionale, che, come traduttore, non si può inquadrare in una corrente letteraria precisa. Egli insiste nel ribadire con fermezza la distanza degli autori classici dal mondo moderno: gli scrittori antichi non sono nostri contemporanei, lo sono i traduttori.

Sanguineti sostiene che la forza della tragedia greca è l'insolubilità del conflitto. Nelle *Baccanti* da una parte c'è Dioniso, come epifania del divino, dall'altra la democrazia greca: non c'è soluzione, il poeta non prende posizione ed è proprio questo che rende il conflitto profondo, irrisolvibile, tragico appunto. Il teatro è il luogo in cui vengono rappresentati questi conflitti e in cui si riflette, si discute e si pensa la realtà. Sanguineti dice che a questo mondo non c'è che teatro: alla luce di queste considerazioni, possiamo forse aggiungere che a questo mondo non ci sono che teatro e politica.

Una città e il suo occhio. Piranesi: Roma e il suo tempo

Recensione a: *La Roma di Piranesi. La città del Settecento nelle grandi vedute*, Roma, Museo del Corso 14 novembre 2006-25 febbraio 2007; catalogo della mostra a cura di Mario Bevilacqua e Mario Gori Sassoli, Artemide, Roma 2006

Alberto Spinazzi



Basterebbero alcune parole del saggio di Marcello Fagiolo a spiegare l'intero senso della mostra sulla *Roma vista e rappresentata da Giovanbattista Piranesi* appena conclusasi: "In tutta la millenaria storia della città si scontrano dunque, anche nella vicenda evolutiva della sua rappresentazione, le due opposte categorie dell'Ordine e del Caos".

La mostra recentemente tenutasi a Roma, *La Roma di Piranesi. La città del Settecento nelle grandi vedute* (Museo del Corso, 14 novembre 2006-25 febbraio 2007) ha il merito di presentare l'opera

che il maestro e i suoi contemporanei traggono dalla città e un catalogo di alta qualità culturale e scientifica (ed. Artemide, Roma 2006). I saggi in esso contenuti variano dal completo lavoro di Mario Bevilacqua sulla Roma di Piranesi, dove viene messo in luce tutto il percorso formativo dell'artista, fino a saggi più specifici quali quelli sul rapporto con il mondo inglese di John Wilton-Ely, e francese di Francesca Lui. La mostra ha inoltre il merito di affiancare le opere del grande maestro con una serie di apparati che coadiuvano la comprensione della Roma settecentesca e dell'atmosfera che vi si respirava. Vanno ricordate, tra le tante cose, vedute di altri pittori, le piante del Nolli e del Vasi, un'interessante raccolta numismatica, di possesso della Cassa di Risparmio di Roma, che sponsorizza e ospita l'evento, vedute del Pannini, gli studi su Villa Adriana completati dal figlio di Piranesi, modelli per la fontana di Trevi, taccuini con schizzi e diverse



matrici per incisioni in rame fornite dall'Istituto Nazionale della Grafica, inaugurando così una nuova collaborazione tra gli studiosi ed il medesimo istituto.

Come spiega Bevilacqua, a partire e anche precedentemente alla pubblicazione piranesiana della Raccolta

di varie vedute di Roma sia antica che moderna, concepita verso la fine degli anni quaranta del Settecento e il cui nucleo determina l'esperienza della mostra, si ha un forte sviluppo nel guardare in modo nuovo alla storia e al contesto antiquario che la contraddistingue, associati oltretutto una circostanza temporale illuministica da un lato e arcadica dall'altro, che si incontrano nello sviluppo di un scambio antiquario senza precedenti in Europa. Tale mercato trova proprio nell'incisione il suo culmine, grazie anche all'interesse sempre più pressante, nella produzione delle medesime, della Camera Apostolica, una sorta di Ministero del Tesoro dello Stato Vaticano. Nel catalogo sono presentate tutte le vedute piranesiane, e l'im-



pressione che se ne trae è quella di una certa "mappatura" dei luoghi di Roma che Piranesi ritiene più significativi, come San Pietro o Santa Maria Maggiore, angoli minori o rovine, come i lacerti della Domus di Nerone o gli attuali Fori, o ancora interni quali quelli del Pantheon o del Mausoleo di Santa Costanza.

Il maestro appare, come spiega ulteriormente Bevilacqua, influenzato dall'esperienza vissuta, ai primordi della carriera romana, presso gli studi del siciliano Giuseppe Vasi e del lombardo Giambattista Nolli. Entrambi produrranno delle piante della Città Eterna, alle quali è ormai associato abbia lavorato anche Piranesi, ed è proprio questo tentativo di restituzione delle diverse realtà della città che contraddistingue l'opera posteriore del maestro presente in mostra e stampata accuratamente nel catalogo. Si tratta, altresì, di un tentativo di consegnare ai posteri delle imagines urbis diversissime tra loro e giustapporre senza alcuna soluzione di continuità: dove c'è l'interno del Pantheon, vuoto in tutta la sua bellezza, vi sono diverse vedute di rovine di ville antiche nei pressi di Tivoli, che niente hanno della degna venustas imperiale di tante altre inci-



sioni. Tale è la Roma di Piranesi, e simile è l'effetto che necessariamente evoca nei nostri contemporanei, innamorati del fascino di una città presentata per frammenti, per parti, come avrebbe detto Aldo Rossi, autoreferenziali in tutto il loro lacerato splendore.

Ciò che l'arte grafica di Piranesi in mostra c'insegna è il totale artificio cui lo spettatore è sottoposto; la sua veduta di Piazza di Spagna elude l'importanza della scalinata per comporre una sorta di teatro cui tutto è costretto a sottostare per poter convivere con l'illusione prospettica imposta. Si deve così elaborare uno spazio compresso dove tutti i frammenti dell'antico stiano insieme, come nel Teatro di Marcello, con le superfetazioni medievali o nella veduta dell'Arco di Settimio Severo, dove si nota in primo piano l'isolamento della colonna corinzia e man mano l'arco e infine la chiesa barocca. Roma è sì per il giovane Piranesi il modello dell'evoluzione delle civiltà storiche, e ciò porta alla sua straordinaria qualità di restituzione



archeologica, ma è anche l'occasione per rendersi conto che quando un'architettura diventa forma cessa il dialogo con ciò che le sta intorno. In questo senso le sue incisioni di Roma, soprattutto gli esterni, non sono per niente confortanti: le forme sono indispensabili ma non sono utili nella ricerca di una riconciliazione fra tempo e spazio. La straordinaria veduta della Dogana

di Terra di Piazza Pietra ci parla di un'attentissima restituzione archeologica, quasi scientifica, ma allo stesso tempo ci mostra un insieme di frammenti che chiedono di essere rappresentati nel loro sfaldarsi all'interno di un passato che non permette il dialogo.

Il saggio di Fabio Barry, *Rinnovare anziché restaurare. Piranesi architetto*, termina la serie degli interventi che compongono il catalogo, mettendo in luce l'effettiva attività del maestro come architetto durante il papato di Clemente XIII Rezzonico; dal rifacimento della chiesa dei Cavalieri di Malta sull'Aventino, Santa Maria del Priorato, fino ai progetti mai realizzati per il nuovo coro della cattedrale di San Giovanni in Laterano. In merito a quest'



ultimo Barry propone anche un'interessante appendice documentaria, che contestualizza il progetto di Piranesi all'interno di una più generale questione sul rifacimento dell'area absidale, in merito alla quale viene presentata anche un'animazione video che mostra come sarebbe stato il progetto principale

se fosse stato realizzato.

Conclude il catalogo un apparato dove vengono elencate tutte le opere presenti in mostra di cui si è sopra parlato, secondo le ormai consolidate clausole museali che mirano a ricostituire, per quanto possibile, il contesto del periodo e della committenza che si vuole descrivere.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav

Venezia • maggio 2007

www.engramma.org

58

giugno/agosto

2007

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 58

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE
mariaclara alemanni, elisa bastianello, maria bergamo, emily verla bovino, giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli, giacomo cecchetto, silvia de laude, francesca romana dell'aglio, simona dolari, emma filipponi, anna fressola, anna ghiraldini, andrea lazzari, laura leuzzi, nicola noro, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson

COMITATO SCIENTIFICO
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, giovanni morelli, lionello puppi

this is a peer-reviewed journal

La Rivista di Engramma n. 58 | giugno/agosto 2007

©2018 Edizioni Engramma

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

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

Tel. 041 2571461

www.engramma.org

Calandra di Roccolino | Centanni | Ciani | Dalla Pietà

Ara Pacis Augustae

SOMMARIO

1|MONUMENTA

REDAZIONE DI ENGRAMMA

3|Ara Pacis Augustae: le fonti letterarie*

MONICA CENTANNI E MARIA GRAZIA CIANI

27|Riferimenti diretti all'Ara Pacis Augustae nelle fonti letterarie e iconografiche antiche. Una galleria

A CURA DEL CENTRO STUDI ARCHITETTURA CIVILTÀ E TRADIZIONE DEL CLASSICO, COORDINATO DA GIULIA BORDIGNON E MONICA CENTANNI

33|Le *Res Gestae Augusti* e l'Ara Pacis

GIACOMO DALLA PIETÀ

37|Ara Pacis: le fonti numismatiche

GIACOMO CALANDRA DI ROCCOLINO

47|Ara Pacis: l'iscrizione con le *Res Gestae Augusti* nell'allestimento Morpurgo (1938)

49|Ara Pacis restituta

REDAZIONE DI ENGRAMMA

MONUMENTA

Una nuova sezione tematica che inaugura con contributi sull'Ara Pacis Augustae

redazione di Engramma

Monumentum est quod memoriae servandae gratia existat
Giustiniano, *Digesto* XI, 7.2.6

Prima accezione del termine *monumentum* è quella di 'ricordo', 'segno memoriale' (da *moneo* nel senso di 'far ricordare').

MONUMENTA pubblica ricerche relative a edifici e a tipologie e opere architettoniche e figurative nei loro rapporti con il contesto d'origine, la committenza, le fonti letterarie e iconografiche: 'monumenti' dunque non soltanto come capolavori della storia dell'architettura e dell'arte, quanto soprattutto come indicatori storici, anche rispetto alle vicende del loro *Nachleben*.

La nuova sezione tematica di Engramma – che propone i risultati delle ricerche in corso presso il Centro studi Architettura Civiltà e Tradizione del Classico dell'Università IUAV di Venezia – presenta contributi diversi: saggi, gallerie, tavole iconografiche, repertori. I primi frutti del lavoro seminariale pubblicati in questo numero si incentrano su una delle opere classiche per eccellenza, recentemente riallestita nel nuovo museo realizzato a Roma da Richard Meier: l'Ara Pacis Augustae.

Ara Pacis Augustae: le fonti letterarie*

Monica Centanni e Maria Grazia Ciani

I. Le testimonianze sul monumento

I.1 IL DECRETO DEL SENATO PER L'ISTITUZIONE DELL'ARA (13 A.C.)

In un passaggio delle *Res Gestae* Augusto afferma che l'Ara Pacis venne costruita "per decreto del Senato" in occasione del suo ritorno dalla campagna di pacificazione in Spagna e in Gallia:

T.1 *Res Gestae Augusti*, 12, 2

Cum ex Hispania Galliaque, rebus in iis provinciis prospere gestis, Romam redi, Ti. Nerone P. Quintilio consulibus, aram Pacis Augustae senatus pro reditu meo consecrandam censuit ad campum Martium, in qua magistratus et sacerdotes virginesque Vestales anniversarium sacrificium facere iussit.

βωμὸν Ειρήνης Σεβαστῆς ὑπὲρ τῆς ἐμῆς ἐπανόδου ἀφιερωθῆναι ἐψηφίσατο ἢ σύνκλητος ἐν πεδίῳ Ἄρεως, πρὸς οἷ τοὺς τε ἐν ταῖς ἀρχαῖς καὶ τοὺς ἱερεῖς τὰς τε ἱερείας ἐνιαυσίους θυσίας ἐκέλευσε ποιεῖν. Quando tornai a Roma dalla Spagna e dalla Gallia, compiute felicemente le imprese in quelle province, nell'anno del consolato di Tiberio Nerone e Publio Quintilio, in onore del mio ritorno, il Senato decretò che dovesse essere consecrata l'Ara della Pace di Augusto presso il Campo Marzio e dispose che in essa i magistrati, i sacerdoti e le vergini Vestali celebrassero un sacrificio annuale.

L'anno del consolato di Tiberio Nerone e Publio Quintilio è il 13 a.C.

Cassio Dione (II-III secolo d.C.) non ricorda l'Ara Pacis e riferisce invece che, al ritorno di Augusto dalle province occidentali, il Senato avrebbe decretato l'istituzione di un altare per il suo ritorno, all'interno dello stesso edificio del Senato, ma Augusto avrebbe rifiutato questo insieme ad altri onori (Cassio Dione LIV, 25.3: βωμὸν ἐν αὐτῷ τῷ βουλευτηρίῳ ὑπὲρ τῆς τοῦ Ἀυγούστου ἐπανόδου).

I.2 LA DATA DELL'INAUGURAZIONE (30 GENNAIO 9 A.C.)

Stando al calendario dei *Fasti Praenestini* (T.2) l'inaugurazione del monumento avvenne quattro anni dopo il decreto del Senato che ne aveva

stabilito la costruzione: la fonte consente di risalire al giorno esatto dell'inaugurazione del monumento: 30 gennaio del 9 a.C.

T.2 Ad III Kal. Feb.— Feriae ex S.C. quo[d eo] die ara Pacis Augusta[e in campo] Martio dedicata [e]st Druso et Crispino c[oss.] s[u. c. 745].

Il 30 gennaio, giorno dell'inaugurazione dell'Ara, è anche la data del compleanno di Livia, moglie di Augusto. La data dell'anniversario dell'inaugurazione del monumento è confermata da un brano dei *Fasti* di Ovidio:

T.3 Ovidio, *Fasti* I, 697-722

Bella diu tenere viros: erat aptior ensis / vomere, cedebat taurus arator
 equo; / sarcula cessabant, versique in pila ligones, / factaque de rastris
 pondere cassis erat. / gratia dis domuique tuae: religata catenis / iampridem
 vestro sub pede Bella iacent. / Sub iuga bos veniat, sub terras semen
 aratas: / Pax Cererem nutrit, Pacis alumna Ceres. / At quae venturas
 praecedit sexta Kalendas, / hac sunt Ledaeis templa dicata deis: / fratribus
 illa deis fratres de gente deorum / circa Iuturnae composuere lacus. /
 ipsum nos carmen deduxit Pacis ad aram: / haec erit a mensis fine secunda
 dies. / frondibus Actiacis comptos redimita capillos, / Pax, ades et toto
 mitis in orbe mane. / dum desint hostes, desit quoque causa triumphis: /
 tu ducibus bello gloria maior eris. / sola gerat miles, quibus arma coer-
 ceat, arma, / canteturque fera nil nisi pompa tuba. / horreat Aeneadas
 et primus et ultimus orbis: / siqua parum Romam terra timebat, amet.
 / Tura, sacerdotes, Pacalibus addite flammis, / albaque perfusa victima
 fronte cadat; / utque domus, quae praestat eam, cum pace perennet / ad
 pia propensos vota rogate deos.

Per molto tempo vi fu guerra tra gli uomini: la spada al posto dell'aratro,
 / il cavallo e non più il toro al giogo. / A riposo le zappe, le vanghe tra-
 sformate in lance, / dal metallo dei pesanti rastrelli si fabbricavano elmi.
 / Ma ora, grazie agli dei e alla tua casata, da molto tempo la Guerra giace
 in catene sotto ai nostri piedi. / Che i buoi tornino ai gioghi, e il seme
 nella terra arata! / La Pace è madre di Cerere, Cerere è figlia della Pace. /
 Nel sesto giorno prima delle Calende, / nei pressi della fonte di Giuturna,
 un tempio fu dedicato agli dei figli di Leda: / fu elevato ai divini fratelli
 da fratelli di stirpe divina. / Ed ecco che il nostro canto ci ha condotto
 all'Altare della Pace: / mancano due giorni alla fine del mese. / Eccola la
 Pace, con l'alloro di Azio sui capelli raccolti. / Vieni, o Pace, e su tutto il
 mondo spargi la tua dolcezza. / Se non vi sono più nemici, anche i trionfi
 vengono a mancare: / ma tu darai ai nostri principi una gloria maggiore di
 quella vinta in guerra. / Che il soldato impugni le armi solo per difendersi
 da altre armi! / Che il suono pauroso della tromba risuoni soltanto nelle
 feste. / Fino agli estremi confini del mondo il nome degli Eneadi deve far

paura. / Se esiste un popolo che non ha timore di Roma, impari ad amarla! / Gettate l'incenso, sacerdoti, sull'altare della Pace! / Cada la bianca vittima, con la fronte bagnata dell'acqua lustrale! / E la Casa del principe che ci dona la pace con essa duri in eterno: / per questo innalzate agli dei benevoli le vostre pie preghiere.

Considerato che Augusto compose (o fece comporre) le *Res Gestae* alla fine della sua vita (vedi, in questo stesso numero di Engramma, il saggio di approfondimento di Giacomo Dalla Pietà *Le Res Gestae Augusti e l'Ara Pacis*), questa ovidiana è da considerare la testimonianza poetico-letteraria più precoce sul monumento, importante anche per le indicazioni sul rito che vi si celebrava annualmente.

Nell'8 a.C. Ovidio è esiliato a Tomi, sul Mar Nero, e la stesura dei *Fasti*, opera che celebra le festività del calendario romano, viene interrotta a metà. È probabile che Ovidio, quando scriveva questi versi, avesse sotto gli occhi l'Ara Pacis, inaugurata il 30 gennaio del 9 a.C.

Il riferimento alla "Pace con l'alloro di Azio sui capelli raccolti" potrebbe essere interpretato come testimonianza di una statua di Pax collocata nelle adiacenze dell'altare augusteo.

Peraltro anche Cassio Dione nella sua *Storia Romana* (II-III secolo d.C.) menziona una statua dedicata da Augusto alla Pace (e a Salus Publica e Concordia) utilizzando il denaro che il Senato e il popolo romano avevano stanziato per statue-ritratto dello stesso *princeps*:

T.4 Cassio Dione LIV 35, 2

ἐπειδὴ τε ἀργύριον αὐτοῖς ἐς εἰκόνας αὐτοῦ καὶ ἐκείνη (ἡ βουλή) καὶ ὁ δῆμος συνεσήνεγκαν, ἑαυτοῦ μὲν οὐδεμίαν, Ὑγείας δὲ δημοσίας καὶ προσέτι καὶ Ὀμονοίας Εἰρήνης τε ἔστησεν.

E poiché il Senato e il popolo avevano stanziato ancora del denaro per statue di Augusto, non ne fece fare nessuna di se stesso ma dedicò statue a Salus Publica, a Concordia, a Pax.

Nella prima ricostruzione dell'Ara proposta alla fine del XIX secolo (Petersen 1894) era prevista una statua di Pax posta di fronte all'ingresso del monumento.

I.3 IPOTESI DI IDENTIFICAZIONE DEGLI ARTISTI DELL'ARA PACIS

Nel dettaglio della lucertola e della rana presenti nel fregio vegetale posto sul lato nord dell'Ara Pacis è stata letta la firma crittografica, in forma zoomorfica, dei due architetti del monumento. La fonte di questa ipotesi è Plinio:

T.5 Plinio, *Naturalis Historia* XXXVI, 42

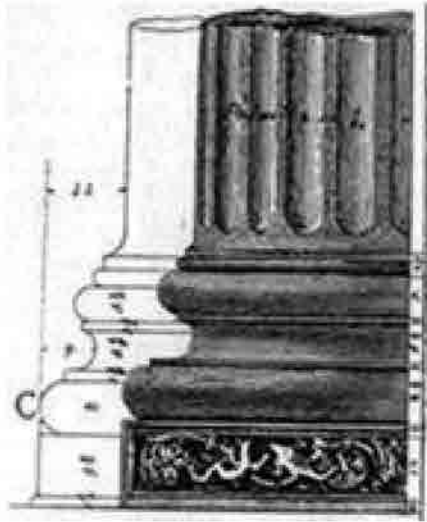
Nec Sauram atque Batrachum obliterari convenit qui fecere templa Octaviae porticibus inclusa, natione ipsi Lacones. Quidam et opibus praepotentes fuisse eos putant ac sua impensa construxisse, inscriptionem sperantes, qua negata, hoc tamen alio modo usurpasse. Sunt certe etiamnum in columnarum spiris insculptae, nominum eorum argumento, lacerta atque rana.

Non si devono poi dimenticare Saura e Batraco, di nazionalità spartana, che eressero i templi all'interno del Portico di Ottavia: alcuni ritengono che costoro, possedendo ricchezze più che cospicue, provvedessero a loro spese a finanziare i lavori, perché speravano di essere segnalati in una iscrizione (l'iscrizione fu loro negata, ma il loro scopo lo conquistarono in altro modo: infatti rimangono tuttora scolpite, su tori di colonne, una lucertola e una rana, con una chiara allusione ai loro nomi).

Secondo Angiolo Pasqui (l'archeologo che diresse il primo scavo scientifico, agli inizi del Novecento) la notizia contenuta nella *Naturalis Historia* sarebbe da riferire a due architetti, o scultori, attivi nell'importante impresa augustea della *Porticus Octaviae*, per i quali potrebbe dunque anche essere ipotizzato un intervento nell'Ara Pacis (Pasqui 1904). Dopo Pasqui questa ipotesi non ha avuto fortuna critica, anche perché secondo parte della critica Plinio farebbe qui riferimento non all'intervento



Ara Pacis, lato nord, dettagli con lucertola e rana



Base di colonna con lucertola e rana, incisione da Piranesi, *Le Antichità Romane* (1756)

augusteo, ma alle edificazioni del II secolo a.C. della *Porticus Metelli*, sul cui sito sarebbe poi stata riedificata la *Porticus Octaviae* (sulla personalità storica di Sauras e Batrachos: Gwin Morgan 1971, 491 ss.).

Così già Piranesi, con esplicito riferimento al passo di Plinio e a Sauras e Batrachos, illustrava un suo disegno pubblicato ne *Le Antichità Romane*:

Metà del diametro della colonna con modanatura sottopostavi della base. Nel plinto di esse si vedono arabeschi, fra i quali scherzano una lucertola e una rana, le quali secondo Plinio formavano la divisa dei fabbricatori del tempio. Quest'ornamento si vedeva tra i molti pezzi di marmo nella cantina della persona già mentovata nelle tavole anteriori (i.e.: Signor Francesco Battilana). (Giovanni Battista Piranesi, *Le Antichità Romane* IV, 217).

II. I riti legati all'Ara Pacis

II.1 ANNIVERSARIUM SACRIFICIUM

Nello stesso paragrafo delle *Res Gestae* sopra citato, Augusto menziona un "sacrificio annuale" disposto dallo stesso Senato contestualmente al decreto per l'istituzione del monumento: il sacrificio doveva essere celebrato nell'anniversario della inaugurazione da "magistrati, sacerdoti e Vestali".

Nel brano di *Fasti I* che abbiamo ricordato, Ovidio fornisce una descrizione compendiata del rito che avveniva il 30 gennaio nell'Ara Pacis: dall'al-

tare, posto all'interno del recinto, si alzavano i fumi dell'incenso sparso sulle braci dai sacerdoti (v. 719), veniva sacrificata una "alba victima" la cui fronte era stata precedentemente cosparsa di liquido lustrale (v. 720), quindi si innalzava una preghiera rivolta agli dei, per la durata eterna della pace e insieme della *Domus* di Augusto che aveva procurato la pace a Roma (vv. 721-722).

II.2 SUPPLICATIO

Nel *Feriale Cumanum* (T.6), in riferimento al giorno del 30 gennaio, si trova menzione di una *supplicatio* rivolta all'*imperium* di Cesare Augusto in quanto "custode dei cittadini di Roma e di tutta la terra".

T.6 *Feriale Cumanum*

[eo die Ara Pacis Aug. dedicata] est. supplicatio imperio Caesaris Augusti cost[odis civium Romanorum orbisque terrar]um.

In quel giorno [30 gennaio] fu dedicata l'Ara Pacis [e fu fatta] una *supplicatio* al potere di Cesare Augusto, custode dei cittadini di Roma e di tutta la terra.

L'istituto della *supplicatio* deriva da un rituale di origine greca, e in età repubblicana è esclusivamente rivolto alle divinità per espiare una colpa, per ingraziarsi gli dei o ringraziarli del buon esito di un'impresa (Franchini 2005).

Dopo la vittoria di Azio, tra le varie prerogative che Augusto via via concentra, più o meno formalmente, sul suo ruolo, il princeps avoca a sé la possibilità di dispensare la grazia, e la *supplicatio* da rituale religioso assume una valenza di istituto giuridico: una forma di ricorso estremo contro una sentenza fino ad allora considerata inimpugnabile, una grazia straordinaria dispensata autonomamente dal *princeps*. Dal punto di vista della teoria del diritto, Augusto sancisce nei fatti l'idea rivoluzionaria della non definitività della sentenza, che favorirà l'istituzione del procedimento di secondo grado di giurisdizione e quindi del processo di appello (Randazzo 2001).

Forse un riferimento all'istituzione della *supplicatio* collegata all'azione pacificatrice di Augusto, può leggersi anche in Orazio, Ode IV.15, vv. 9-11: "Iantum Quiriti clausit et ordinem / rectum evaganti frena licentiae / iniecit emovitque culpas": il *princeps* stabilisce le regole del giusto e tiene a freno la licenza, ma contemporaneamente si arroga la prerogativa di

“emovere culpas” anche con il mezzo di procedimenti *extra ordinem*.

Una conferma della istituzione della supplicatio in coincidenza con il ritorno di Augusto dalla pacificazione delle province occidentali si trova anche in Cassio Dione 54, 25. 4 (ὕπὲρ τοῖς τε ἰκετεύσασιν αὐτὸν ἐντὸς τοῦ πωμερίου ὄντα ἄδειαν εἶναι), ma secondo quanto afferma lo storico dell'età dei Severi, Augusto avrebbe rifiutato, tra gli altri, anche questo onore tributatogli dal Senato.

A quanto si desume, invece, dal *Feriale Cumanum* proprio il 30 gennaio, ricorrenza dell'inaugurazione dell'Ara Pacis, è giorno di *supplicatio*, in cui il reo può appellarsi *imperio Caesaris Augusti* e può ottenere dalla benevolenza del *princeps* l'assoluzione anche per imputazioni in relazione alle quali abbia già subito condanna nel giudizio ordinario.

III. I temi di ispirazione del programma iconografico

III.1 PAX AUREA

Lucrezio (99-55 a.C.) compone il *De rerum natura* circa cinquanta anni prima della costruzione dell'Ara Pacis. L'opera, che si apre con l'invocazione a Venere, progenitrice degli Eneadi (e quindi dei Romani) e garante della prosperità nel mondo, si propone come esempio eccellente del clima diffuso di aspirazione alla pace dell'ultima età repubblicana:

T.7 Lucrezio, *De rerum natura* I, 1-17, 29-40

Aeneadam genetrix, hominum divomque voluptas, / alma Venus, caeli
subter labentia signa / quae mare navigerum, quae terras frugiferen-
tis / concelebras, per te quoniam genus omne animantum / concipitur
visitque exortum lumina solis: / te, dea, te fugiunt venti, te nubila caeli
/ adventumque tuum, tibi suavis daedala tellus / summittit flores, tibi
rident aequora ponti / placatumque nitet diffuso lumine caelum. / Nam
simul ac species patefactast verna diei / et reserata viget genitabilis aura
favoni, / aerae primum volucris te, diva, tuumque significant initum
percussae corda tua vi. / inde ferae pecudes persultant pabula laeta / et
rapidos tranant amnis: ita capta lepore / te sequitur cupide quo quamque
inducere pergis. / Denique per maria ac montis fluviosque rapacis / fron-
diferasque domos avium camposque virentis / omnibus incutiens blan-
dum per pectora amorem / efficis ut cupide generatim saecla propagent.
/ [...] / effice ut interea fera moenera militiai / per maria ac terras omnis
sopita quiescant; / nam tu sola potes tranquilla pace iuvare / mortalis,
quoniam belli fera moenera Mavors / armipotens regit, in gremium qui
saepe tuum se / reiiicit aeterno devictus vulnere amoris, / atque ita suspi-

ciens tereti cervice reposta/pascit amore avidos inhians in te, dea, visus / eque tuo pendet resupini spiritus ore. / Hunc tu, diva, tuo recubantem corpore sancto / circumfusa super, suavis ex ore loquellas / funde petens placidam Romanis, incluta, pacem.

Madre degli Eneadi, voluttà degli uomini e degli dei, / alma Venere, che sotto gli astri vaganti del cielo / popoli il mare solcato da navi e la terra feconda / di frutti, poiché per tuo mezzo ogni specie vivente si forma, / e una volta sbocciata può vedere la luce del sole: / te, o dea, te fuggono i venti, te e il tuo primo apparire / le nubi del cielo, per te la terra industriosa / suscita i fiori soavi, per te ridono le distese del mare, / e il cielo placato risplende di luce diffusa. Non appena si svela il volto primaverile dei giorni / e libero prende vigore il soffio del fecondo zefiro, per primi gli uccelli dell'aria annunziano te, nostra dea, / e il tuo arrivo, turbati i cuori dalla tua forza vitale. / Poi anche le fiere e gli armenti balzano per i prati in rigoglio, / e guadagnano i rapidi fiumi: così, prigioniero al tuo incanto, / ognuno ti segue ansioso dovunque tu voglia condurlo. / [...] Fa' che intanto le feroci opere della guerra / per tutti i mari e le terre riposino sopite. / Infatti tu sola puoi gratificare i mortali con una tranquilla pace, poiché le crudeli azioni guerresche governa Marte / possente in armi, che spesso rovescia il capo nel tuo grembo, vinto dall'eterna ferita d'amore, / e così mirandoti con il tornito collo reclino, / in te, o dea, sazia anelante gli avidi occhi, e alla tua bocca è sospeso il respiro del dio supino. / Quando egli, o divina, riposa sul tuo corpo santo, / riversandoti su di lui effondi dalle labbra soavi parole, / e chiedi, o gloriosa, una placida pace per i Romani (traduzione di Luca Canali).

Il testo lucreziano costituisce un precedente importante, che anticipa il grande rilancio in chiave politico-ideologica della figura della dea dell'amore iniziato con Cesare e poi ampiamente coltivato da Augusto: la *gens Iulia* discendente da Iulo, figlio di Enea, rivendica la discendenza genealogica direttamente da Venere (madre del padre di Iulo, Enea).

Nel proemio al suo poema Lucrezio propone l'immagine di Venere come dea della pace, in quanto unica, fra tutte le divinità, in grado di debellare, per forza d'amore, il dio della guerra: Marte, il suo amante ("Tu sola potes": vv. 31-40). Già in età ellenistica aveva avuto fortuna nella statuaria l'iconografia di *Venus Victrix*, in cui la dea porta come trofei le armi del bellicoso amante che per amore si è spogliato dell'elmo e dello scudo (sul tema vedi, in Engramma, il saggio di Bonoldi, Centanni, Lovisetto, sull'iconografia della *Venus Victrix*).

Al di là della generica ispirazione al tema della pace e della genealogia

troiana, nel testo lucreziano ci sono forse elementi più puntuali che potrebbero trovare un riscontro in alcuni dettagli della decorazione scultorea dell'Ara Pacis. In particolare nel pannello così detto della 'Tellus', nella figura femminile centrale che nutre i due pueri si potrebbe riconoscere invece una raffigurazione dell'"alma Venus" del v. 1; le due Aure ai lati, accompagnate da fiere terrestri e marine, potrebbero essere interpretate come la traduzione figurativa delle terre e dei mari che, mossi dal soffio dolce di Zefiro, "ridono" feconde per grazia della dea dell'amore (vv. 6 ss.).

Ara Pacis, lato est: 'Tellus' tra due Aure

Su ispirazione indiretta del testo lucreziano potremmo riconoscere quindi, anziché una generica allegoria della Terra resa prospera dalla Pace, la stessa dea dell'amore che porta la pace e la prosperità al mondo, e nutre la nuova generazione dei suoi discendenti nella figura dei due *pueri* attaccati al suo seno. Più in generale nel profluvio di elementi vegetali e animali che popolano l'ampio fregio vegetale si potrebbe leggere anche una traduzione figurata dei versi lucreziani che descrivono l'effetto della potente *vis* di Venere sulla fertilità del mondo (vv. 10-19).



La cosiddetta 'Venere di Brescia' (Brescia, Museo di S. Giulia). A destra, una proposta di ricostruzione: il bronzo ellenistico (III sec. a.C.) di Afrodite che si specchia nello scudo di Ares e tiene il suo elmo sotto il piede nella prima età imperiale viene dotato di ali e riproposto come 'Venere-Vittoria' che scrive sullo scudo.



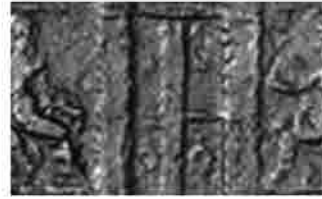
Ara Pacis, lato est: "Tellus" tra due Aure

L'immagine di un conio neroniano del 66 d.C. (una delle due, uniche e preziosissime, testimonianze iconografiche antiche dell'Ara Pacis: v. la Galleria e il saggio sulle fonti numismatiche in questo numero di Engramma) mostra che su una delle due fronti dell'Ara, *en pendant* con il pannello della cosiddetta 'Tellus' posto a sinistra, ci sarebbe stato non tanto un pannello con la raffigurazione di 'Roma' (così come viene ipotizzato nella ricostruzione novecentesca) ma piuttosto un quadro che recava come elemento principale "una figura con elmo corinzio, seduta su una sorta di *sella curulis* verso sinistra e a petto nudo" (Kubitschek 1902). È da aggiungere che la figura seduta al centro del pannello di destra parrebbe impugnare una corta spada.

Soltanto la verifica diretta e una campagna fotografica condotta *ad hoc* sull'esemplare monetale conservato al Museo del Louvre (e sugli altri esemplari della serie) potrà dare fondamento a una ipotesi di revisione dell'identificazione corrente: riconoscere nelle due figure sedute ai lati di una delle porte dell'Ara Pacis la coppia degli amanti divini, Venere-Pace signora del mondo che fronteggia Marte, dio della guerra.

III.2 AUREA AETAS

Virgilio scrive l'*Egloga* IV nel 40 a.C., dopo l'accordo di Brindisi tra Antonio e Ottaviano, in una pausa della guerra civile scoppiata tra i triumviri dopo l'assassinio di Cesare:



Sesterzio di Nerone (post 66 d.C.) con la raffigurazione del lato est dell'Ara Pacis; sotto: dettaglio dalla moneta con i due pannelli superiori dell'Ara

Ara Pacis, lato est: ricostruzione della personificazione di Roma

È arrivata l'ultima età della predizione cumana, / ricomincia da capo una lunga serie di secoli / ecco che anche la Vergine torna, torna il regno Saturnio, / ecco una nuova stirpe discende dall'alto dei cieli. / Tu il bambino che adesso nasce e per la prima volta vedrà / cessare la razza del ferro e ovunque spuntare quella dell'oro / proteggilo, casta Lucina; ormai chi regna è il tuo Apollo. / E proprio con te, sotto il tuo consolato, avrà inizio questa gloria del tempo, / o Pollione / e i grandi mesi inizieranno la loro marcia; mentre ci guidi svaniranno anche le ultime tracce / della nostra bassezza, sgombrando la terra dalla lunga paura. / Egli spartirà la vita con gli dei, vedrà agli dei mescolarsi / gli eroi e lui stesso avrà sotto il loro sguardo, / e governerà il mondo in pace con le virtù del padre. / E per te, bambino, primizie di doni che nessuno coltiva: / la terra farà spuntare qua l'edera vagabonda, là il baccaro / e la colocàsia ti farà una culla coi suoi fiori odorosi.

T.8 Virgilio, Egloga IV, vv. 3 ss. (traduzione di Fernando Bandini)

Nei versi virgiliani si esprime la diffusa aspirazione a un'epoca nuova, una nuova 'età dell'oro'. La speranza, come sarà a distanza di decenni nel programma iconografico dell'Ara Pacis, è affidata ai bambini, in questo caso un *puer*: forse il figlio di Asinio Pollione, a cui l'*Egloga* è dedicata;

o forse, più probabilmente, il figlio atteso da Ottaviano (in questo senso sarebbe da intendere il riferimento alle “patriis virtutibus” al v. 16) e dalla moglie Scribonia, che sarà presto ripudiata da Ottaviano per sposare Livia.

Nel 38 a.C., dopo lo svanire delle speranze seguite dall'accordo di Brindisi, Orazio scrive l'*Epodo* XVI che suona come un'amara smentita dell'illusione di pace espressa da Virgilio nell'*Egloga* IV.

III. 3 PAX RESTITUTA

La summa della celebrazione della nuova 'età dell'oro' finalmente iniziata, grazie all'azione rivoluzionaria di Augusto, è nel *Carmen saeculare* di Orazio, composto nel 17 a.C.:

Febo e tu, sovrana delle selve, Diana, / ornamenti splendidi del cielo, degni sempre di onore ed onorati, concedete ciò che in preghiera vi chiediamo / nel tempo sacro / nel quale i versi sibillini vollero che scelte vergini e giovinetti puri / agli dei che amarono i sette colli / innalzassero un canto. / Sole fonte di vita che col carro lucente porti / e nascondi il giorno e diverso nasci / eppure uguale, nulla più grande possa tu vedere / della città di Roma. / Tu che hai il dolce ufficio di portare alla luce / nel giusto tempo i parti, proteggi, Iltia, le madri, / che tu voglia il nome di Lucina / o quello di Generatrice. / Tu, dea, fa' crescere la nostra discendenza, / dà successo ai decreti del Senato sulle donne / da unire in matrimonio e la legge nuziale, / di nuova prole feconda, / perché il ciclo così determinato di centodieci anni / riporti il canto e la festa tre volte celebrata dalla folla / nella luce del giorno ed altrettante volte / nella dolce notte. / E voi, Parche, veritiere nel predire / ciò che immutabilmente è stato detto – e il termine fissato / degli eventi lo confermi – aggiungete destini fortunati / a quelli già compiuti. / Ricca di greggi e fertile di messi, la Terra / offra a Cerere in dono una corona di spighe, e ciò che nasce trovi nutrimento nell'acqua salutare, / nell'aria di Giove dio del cielo. / Riponi, mite e placato, le tue frecce, / ascolta, Apollo, i fanciulli in preghiera, / e tu regina delle stelle, Luna a due corni, / ascolta le fanciulle. / Se Roma è opera vostra, se alle coste d'Etruria / poterono approdare le schiere d'Ilio / (la parte dei Troiani destinata a mutare Lari e città / facendo rotta verso la salvezza; / e ad essi, attraverso la città incendiata, senza patire danno / il puro Enea, sopravvissuto alla sua patria, / assicurò libera via di scampo, per dare agli esuli / più di quanto avevano lasciato), / date, o dei, alla docile gioventù buoni costumi, / date tranquillità alla placida vecchiaia, / alla gente di Romolo donate ricchezza e prole / ed ogni onore. / E ogni cosa che a voi, col sacrificio dei buoi bianchi, / chiede il sangue illustre di Venere e di Anchise, / ch'egli possa ottenerla, lui che è vincente sul nemico in armi / e con il vinto è mite. / Già le armate possenti sulla terra e sul mare / e i fasci con le scuri albane teme il Persiano, / già vengono gli Sciti a chiedere responsi e gli Indi / fino a ieri superbi. / Già la Lealtà, la Pace, l'Onore e il Pudore / antico e la Virtù dimenticata osano / ritornare, e felice riappare l'Abbondanza / con il corno pieno. / L'Augure divino, il dio dall'arco scintillante, / Febo gradito alle nove Camene, / lui che dà sollievo con l'arte salutare / ai corpi infermi, / se benevolo guarda gli altari sopra il Palatino, / certo estende la potenza di Roma e il Lazio fortunato / a una seconda, eguale, cerimonia e ad un'età / sempre migliore; / e Diana, la dea che regna sull'Aventino e l'Algido, è attenta alle preghiere dei Quindecemviri / ai voti dei fanciulli concede / amichevole ascolto. / Che questa sia la volontà di Giove e di tutti

gli dei, / è la speranza buona e certa che con me porto ritornando a casa, io, il coro che di Febo e di Diana / sa cantare le lodi.

T.9 Orazio, *Carmen saeculare* (traduzione di Emilio Pianezzola)

Un'altra ode oraziana, datata tra il 17 e il 13 a.C., canta l'età di Apollo oramai iniziata e la pace che il *princeps* ha restituito a Roma e al mondo:

Febo, poiché di battaglie e città vinte / io volevo parlare, affidò il suo rimprovero alla lira, / che non osassi spiegare le mie piccole vele / sulla distesa del Tirreno. La tua età ha riportato, / Cesare, ai campi messi rigogliose / e al nostro Giove le insegne ha reso / strappate ai superbi templi dei Parti; / ha chiuso il tempio di Giano Quirino e alla licenza / che andava oltre le regole del giusto ha posto freno; / ha scacciato le colpe e ha fatto ritornare / le qualità d'un tempo, / che fecero grande il popolo latino / e le forze d'Italia e la fama e la maestà / dell'impero, estesa fino al sorgere del sole / a partire dal letto che lo accoglie, ad Occidente. / Finché Cesare è a guardia dello Stato, né furore civile / né violenza scaccerà la pace, / né l'odio che forgia sull'incudine le spade / e misere città fa tra loro nemiche. / Quelli che l'acqua bevono del profondo Danubio / non infrangeranno le leggi della Casa Giulia, / non lo faranno i Geti, i Seri, i Parti infidi, / né coloro che presso il Tanai sono nati. / Noi, nei giorni del lavoro e della festa, / godendo i doni di Libero giocoso, / uniti ai figli ed alle nostre spose, / dopo aver pregato ritualmente gli dei, / unendo il nostro canto ai flauti lidii / al modo dei padri canteremo i condottieri / che hanno dato prove di valore, / e Troia e Anchise e la stirpe di Venere divina.

T.10 Orazio, *Carmina* IV, 15 (traduzione di Emilio Pianezzola)

L'ode pare riprendere puntualmente i temi dell'*Egloga* IV, scritta più di vent'anni prima: l'età di Apollo, le messi che ora crescono rigogliose, l'ordine delle leggi riaffermato, i popoli di Oriente e Occidente stabilmente sottomessi a Roma. E infine il tema della Pace restituita al mondo, la genealogia troiana della *gens Iulia* e la ripresa della figura della progenitrice della Casa di Augusto, l'"alma Venus", divinità centrale della nuova epoca di pace.

Orazio ripropone le suggestioni del preludio del poema lucreziano ma anche la profezia virgiliana, che si sta inverando grazie alla politica di Augusto, "signore della guerra e della pace" (così Strabone XVII, 3. 25: πολέμου και ειρήνης ... κύριος): è forse questa la nuova sintesi poetica che veicola nel progetto iconografico dell'Ara Pacis, attualizzandole, le tematiche di quell'età dell'oro che era stata vagheggiata anzitempo da Lucrezio e Virgilio.

III.4 IL MITO TROIANO

L'*Eneide* di Virgilio rilancia in modo importante un mito delle origini che aveva già iniziato ad affermarsi in età ellenistica: Enea, il principe troiano scampato dall'incendio della città con il figlioletto Iulo, il padre Anchise e i Penati, sarebbe approdato alle rive del Lazio, dopo la tappa a Cartagine e la storia d'amore con Didone (e da questa infelice storia d'amore deriverebbe secondo il mito la ragione dell'ostilità dei Cartaginesi contro i Romani). Da Iulo, figlio di Enea e nipote della dea Venere, discende quindi la gens Iulia, la famiglia di Cesare e poi, per adozione, anche di Ottaviano Augusto. Questa la profezia che Enea riceve da Anchise alle porte degli Inferi:

Ora qui volgi gli occhi, guarda questa gente, / i tuoi Romani. Qui è Cesare e tutta la stirpe / di Iulo, destinata a uscire sotto la grande volta del cielo. / Questo, questo è l'uomo promessoti da sempre, / Cesare Augusto, il figlio del divino Giulio, che di nuovo instaurerà nel Lazio, nei campi dove un tempo regnò Saturno, / il secolo d'oro; e sui Garamanti e gli Indi espanderà l'impero, / in una terra che si stende oltre le stelle, oltre il corso dell'anno e del sole, dove Atlante, che regge il cielo, ruota / sulle sue spalle la volta trapunta di stelle lucenti. / Per i responsi degli dei fin d'ora, in attesa del suo avvento, / tremano i regni del Caspio e la terra di Meozia, / si turbano inquiete nei sette rami le bocche del Nilo. / Mai tante terre nei suoi viaggi percorse l'Alcide, / sebbene abbia trafitto la cerva che aveva zoccoli di bronzo, / placato i boschi d'Erimanto e atterrito Lerna con l'arco; / e neanche Libero che con redini di pampini, trionfante / guida il suo carro, spronando tigri dall'eccelsa vetta del Nisa. / Ed esitiamo ancora a estendere il potere col valore? / o ci impedisce il timore di insediarsi in terra d'Ausonia?

T.11 Virgilio, *Eneide* VI, vv. 788-807 (traduzione di Mario Ramous)

Un simbolo forte del legame mitico-storico tra Troia e Roma è il Palladio, la piccola statua di Atena a cui era legato il destino di Troia, che Enea avrebbe portato con sé in Italia, mentre gli Achei si sarebbero impossessati soltanto di una copia del talismano della città: la preziosa reliquia era custodita dalle Vergini Vestali (coinvolte come sappiamo nei rituali dell'Ara Pacis: cfr. *Res Gestae Augusti* 12, 2) nel Tempio di Vesta (le fonti della prima età imperiale sulla presenza del Palladio a Roma sono: Dionigi di Alicarnasso II, 66, 4-6, e poi Plinio VII, 45). Nell'apparato decorativo dell'Ara Pacis sono stati identificati alcuni temi che richiamano il mito delle origini troiane della casa di Augusto (e, per traslato, dell'eredità di Troia in Roma): in particolare nel pannello con il sacrificio ai Penati. Il

pannello di 'Enea' è stata letto come raffigurazione del sacrificio che, secondo Virgilio, Enea avrebbe celebrato una volta arrivato in terra d'Italia. Questa la profezia che aveva fatto a Enea l'indovino troiano Eleno:

Ti rivelerò gli indizi; tienili impressi nella mente: / quando, angustiato, vicino all'onda di un fiume solitario, / troverai sotto gli elci della riva un'imponente scrofa, / che giace sgravata dopo il parto di trenta nati, / bianca, distesa al suolo, e bianchi alle sue poppe i figli, / quello sarà il luogo della città, la fine certa degli affanni.

T.12 Virgilio, *Eneide* III, vv. 388-392 (traduzione Mario Ramous)

Arrivato poi nel Lazio, Enea fa un sogno in cui gli appare il fiume Tevere che gli ripete la profezia, legando la scrofa 'bianca' alla fondazione di 'Alba'; segue l'avverarsi del prodigio e la celebrazione del sacrificio da parte di Enea:

E a lui parve che dalla ridente corrente il dio del luogo, / Tiberino, si ergesse tra le fronde di pioppo come un vegliardo; / l'avvolgeva il lino sottile di un mantello azzurro / e un'ombra di canne gli velava i capelli; / allora così parlò, alleviando con la parola i suoi affanni: / "O seme di stirpe divina, che a noi, sottratta ai nemici, / riporti la città troiana e serbi Pergamo all'eternità, / o speranza del suolo di Laurento e dei campi latini, / qui per te e i Penati sicura è la dimora, non desistere; / non sbigottire a



Ara Pacis, lato ovest: il sacrificio di Enea/Numa

minacce di guerra: deleguati sono / i rancori e l'ira dei numi. / E perché tu non creda che ciò sia la finzione di un sogno, / presto troverai una grande scrofa, sgravata di trenta piccoli, / che giace sotto gli elci della riva, una gran scrofa bianca, / stesa al suolo, con i bianchi nati intorno alle poppe; / questo sarà il luogo della città, il sicuro riposo ai travagli / e partito da qui Ascanio, trascorsi trent'anni, / fonderà una città col nome illustre di Alba. / Indubbi eventi ti predico [...] Ed ecco, prodigio improvviso e meraviglioso a vedersi, / una scrofa candida, dello stesso colore dei bianchi figli, / che giace nella selva e spicca sulla verde riva: / e il pio Enea a te, proprio a te, somma Giunone, / l'immola, traendola con il suo branco all'ara e facendo sacrifici.

T.13 Virgilio, *Eneide* VIII, 31-85 (traduzione di Mario Ramous)

Una descrizione del sacrificio di Enea è anche nelle *Antichità romane* scritte da Dionigi di Alicarnasso in età augustea (intorno al 7 d.C.; l'opera è già stata citata come fonte per la presenza del Palladio troiano nel tempio di Vesta):

Enea sacrificò agli antenati (Penati) i figli della scrofa insieme alla madre in quel luogo dove ora c'è il tempietto che gli abitanti di Lavinio considerano sacro e inaccessibile agli altri. Poi dopo aver ordinato ai troiani di spostare il campo sulla collina, collocò nel posto più in vista [...] le immagini degli dei, e subito si mise all'opera con grande zelo per la costruzione della città.

T.14 Dionigi di Alicarnasso I, 57

Lo storico fa riferimento anche alla collocazione sulla collina delle immagini dei Penati: un particolare che potrebbe trovare un riscontro nel dettaglio del pannello dell'Ara Pacis con il sacrificio di 'Enea'. Da segnalare però che la critica non è concorde nel riconoscere nel pannello in questione il sacrificio di Enea: secondo alcuni la figura che sacrifica *velato capite* sarebbe piuttosto Numa (Rehak 2001).

Un altro elemento della decorazione in cui è stato ravvisato un segno che alluderebbe cifratamente a Troia è il fregio a meandro che, dalla ricostruzione 1938, corre intorno all'esterno di tutti e quattro i lati dell'Ara, a dividere l'ordine superiore dall'ordine inferiore dei pannelli di rivestimento. Ma anche ammesso che il motivo abbia una connotazione 'troiana' (nella bibliografia specifica si trova menzione, peraltro non bene motivata, di un "meandro troiano"), a quanto si evince dalle



Ara Pacis, lato ovest: tempietto sullo sfondo del sacrificio di Enea/Numa

fonti numismatiche la fascia con il fregio divisorio a meandro dovrebbe essere collocata soltanto sul fronte con i pannelli che raffigurano scene di sacrificio tra cui si colloca il pannello di 'Enea'.

L'ispirazione troiana è stata riconosciuta anche nell'abbigliamento dei bambini che partecipano al corteo, tra i membri della famiglia del *princeps*, nel fregio continuo. La corta tunica e il torques al collo dei fanciulli sono stati identificati come elementi propri del costume troiano. L'abbigliamento metterebbe quindi in evidenza l'ascendenza troiana dei piccoli rampolli della *gens Iulia*.

Cassio Dione, nella sua *Storia Romana* datata tra il II e il III secolo d.C., testimonia che proprio Augusto, dopo il suo ritorno dalla Gallia, in occasione della consacrazione del Teatro di Marcello, avrebbe istituito dei giochi equestri detti *ludi troiani*, a cui parteciparono i fanciulli del patriziato e tra gli altri il nipote Gaio:

Dopo ciò [i.e.: dopo il ritorno dalla Gallia Augusto] consacrò il Teatro di Marcello (così fu chiamato) e per la festa di inaugurazione furono istituiti i giochi 'di Troia' a cui parteciparono i fanciulli della nobiltà e tra gli altri suo nipote Gaio.

T.15 Cassio Dione LIV, 26

Ai piccoli della *gens Iulia*, *pueri della aurea aetas*, è affidata la tradizione



Ara Pacis, lato ovest: meandro che separa il registro figurativo superiore dal registro inferiore



Ara Pacis, lato sud: al centro, uno dei fanciulli (Gaio?) nel corteo di familiares del princeps

dell'eredità ancestrale del mito.

Regesto. Repertorio delle fonti letterarie dirette e indirette

La numerazione progressiva dei testi (T.1, T.2 etc.) qui sotto riportati corrisponde a quella delle traduzioni italiane dei relativi passi nel saggio.

T.1 RES GESTAE AUGUSTI, 12, 2

Cum ex Hispania Galliaque, rebus in iis provinciis prospere gestis, Romam redi, Ti. Nerone P. Quintilio consulibus, aram Pacis Augustae senatus pro reditu meo consacranda censuit ad campum Martium, in qua magistratus et sacerdotes virginesque Vestales anniversarium sacrificium facere iussit.

βωμόν Ειρήνης Σεβαστῆς ὑπὲρ τῆς ἐμῆς ἐπανόδου ἀφιερωθῆναι ἐψηφίσατο ἢ σύνκλητος ἐν πεδίῳ Ἄρεως, πρὸς ᾧ τοὺς τε ἐν ταῖς ἀρχαῖς καὶ τοὺς ἱερεῖς τὰς τε ἱερείας ἐνιαυσίους θυσίας ἐκέλευσε

ΠΟΙΕΪΝ. T.2 FASTI PRAENESTINI

Ad III Kal. Feb.— Ferae ex S.C. quo[d eo] die ara Pacis Augusta[e in campo] Martio dedicata [e]st Druso et Crispino c[oss.] s[u. c. 745].

T.3 OVIDIO, FASTI I, 697-722

Bella diu tenere viros: erat aptior ensis / vomere, cedebat taurus arator
equo; / sarcula cessabant, versique in pila ligones, / factaque de rastro
pondere cassis erat./ gratia dis domuique tuae: religata catenis / iampridem
vestro sub pede Bella iacent. / Sub iuga bos veniat, sub terras semen
aratas: / Pax Cererem nutrit, Pacis alumna Ceres. / At quae venturas praecedit
sexta Kalendas, / hac sunt Ledaeis templa dicata deis: / fratribus illa
deis fratres de gente deorum / circa Iuturnae composuere lacus. / ipsum
nos carmen deduxit Pacis ad aram: / haec erit a mensis fine secunda dies.
/ frondibus Actiacis comptos redimita capillos, / Pax, ades et toto mitis in
orbe mane. / dum desint hostes, desit quoque causa triumphi: / tu ducibus bello
gloria maior eris. / sola gerat miles, quibus arma coerceat, arma, /
canteturque fera nil nisi pompa tuba. / horreat Aeneadas et primus et ultimus
orbis: / siqua parum Romam terra timebat, amet. / Tura, sacerdotes,
Pacalibus addite flammis, / albaque perfusa victima fronte cadat; / utque
domus, quae praestat eam, cum pace perennet / ad pia propensos vota
rogate deos.

T.4 CASSIO DIONE LIV 35, 2

ἐπειδὴ τε ἀργύριον αὐθις ἐς εἰκόνας αὐτοῦ καὶ ἐκείνη (ἡ βουλή) καὶ ὁ δῆμος συνεσήνεγκαν, ἑαυτοῦ μὲν οὐδεμίαν, Ὑγείας δὲ δημοσίας καὶ προσέτι καὶ Ὀμονοίας Εἰρήνης τε ἔστησεν.

T.5 PLINIO, NATURALIS HISTORIA XXXVI, 42

Nec Sauram atque Batrachum obliterari convenit qui fecere templa Octaviae porticibus inclusa, natione ipsi Lacones. Quidam et opibus praepotentes fuisse eos putant ac sua impensa construxisse, inscriptionem sperantes, qua negata, hoc tamen alio modo usurpasse. Sunt certe etiamnum in columnarum spiris insculptae, nominum eorum argumento, lacerta atque rana.

T.6 FERIALE CUMANUM

[eo die Ara Pacis Aug. dedicata] est. supplicatio imperio Caesaris Augusti cost[odis civium Romanorum orbisque terrar]um.

T.7 LUCREZIO, DE RERUM NATURA I, 1-17, 29-40

Aeneadam genetrix, hominum divomque voluptas, / alma Venus, caeli subter labentia signa / quae mare navigerum, quae terras frugiferentis

/ concelebras, per te quoniam genus omne animantum / concipitur vitae
 sitque exortum lumina solis: / te, dea, te fugiunt venti, te nubila caeli /
 adventumque tuum, tibi suavis daedala tellus / summittit flores, tibi rident
 aequora ponti / placatumque nitet diffuso lumine caelum. / Nam simul ac
 species patefactast verna diei / et reserata viget genitabilis aura favoni,
 / aerae primum volucris te, diva, tuumque significant initum percussae
 corda tua vi. / inde ferae pecudes persultant pabula laeta / et rapidos tran-
 nant amnis: ita capta lepore / te sequitur cupide quo quamque inducere
 pergis. / Denique per maria ac montis fluviosque rapacis / frondiferasque
 domos avium camposque virentis / omnibus incutiens blandum per pec-
 tora amorem / efficis ut cupide generatim saecula propagent. / [...] / effice
 ut interea fera moenera militiai / per maria ac terras omnis sopita quie-
 scant; / nam tu sola potes tranquilla pace iuvare / mortalis, quoniam belli
 fera moenera Mavors / armipotens regit, in gremium qui saepe tuum se /
 reicit aeterno devictus vulnere amoris, / atque ita suspiciens tereti cervi-
 ce reposta/pascit amore avidos inhians in te, dea, visus / eque tuo pendet
 resupini spiritus ore. / Hunc tu, diva, tuo recubantem corpore sancto / cir-
 cumfusa super, suavis ex ore loquellas / funde petens placidam Romanis,
 incluta, pacem.

T.8 VIRGILIO, EGLOGA IV, vv. 3-ss.

Ultima Cumaei venit iam carminis aetas; / magnus ab integro saeculorum
 nascitur ordo: / iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna; / iam nova
 progenies caelo demittitur alto. / Tu modo nascenti puero, quo ferrea pri-
 mum / desinet ac toto surget gens aurea mundo, / casta fave Lucina: tuus
 iam regnat Apollo. / Teque adeo decus hoc aevi te consule inibit, / Pollio,
 et incipient magni procedere menses. / Te duce, si qua manent sceleris
 vestigia nostri, / inrita perpetua solvent formidine terras, / ille deum vi-
 tam accipiet, divisque videbit / permixtos heroas, et ipse videbitur illis,
 / pacatumque reget patriis virtutibus orbem. / At tibi prima, puer, nullo
 munuscula cultu / errantis hederas passim cum baccare tellus / mixtaque
 ridenti colocasia fundet acantho.

T.9 ORAZIO, CARMEN SAECULARE

Phoebe silvarumque potens Diana, / lucidum caeli decus, o colendi / sem-
 per et culti, date quae precamur / tempore sacro, / quo Sibyllini monuere
 versus / virgines lectas puerosque castos / dis, quibus septem placuere
 colles, / dicere carmen. / Alme Sol, curru nitido diem qui / promis et celas
 aliusque et idem /nascris, possis nihil urbe Roma / visere maius. / Rite
 maturos aperire partus / lenis, Ilithyia, tuere matres, / sive tu Lucina pro-
 bas vocari / seu Genitalis: / diva, producas subolem patrumque / prospere
 decreta super iugandis / feminis prolisque novae feraci/ lege marita, /
 certus undenos deciens per annos / orbis ut cantus referatque ludos / ter
 die claro totiensque grata/nocte frequentis. / Vosque, veraces cecinisse

Parcae, / quod semel dictum est stabilisque rerum / terminus servet, bona
iam peractis / iungite fata. / fertilis frugum pecorisque Tellus / spicea
donet Cererem corona; / nutriant fetus et aquae salubres / et Iovis aurae.
/ condito mitis placidusque telo supplices audi pueros, Apollo; / siderum
regina bicornis, audi, / Luna, puellas. / Roma si vestrum est opus Iliaequae
/ litus Etruscum tenuere turmae, / iussa pars mutare lares et urbem / so-
spite cursu, / cui per ardentem sine fraude Troiam / castus Aeneas patriae
superstes / liberum munivit iter, daturus / plura relictis: / di, probos mo-
res docili iuventae, / di, senectuti placidae quietem, / Romulae genti date
remque prolemque / et decus omne. / Quaeque vos bobus veneratur albis
/ clarus Anchisae Venerisque sanguis, / impetret, bellante prior, iacentem
/ enis in hostem. / iam mari terraque manus potentis / Medus Albanasque
timet securis, / iam Scythae responsa petunt, superbi / nuper et Indi. / Iam
Fides et Pax et Honos Pudorque / priscus et neglecta redire Virtus / audet
adparetque beata pleno / Copia cornu. / Augur et fulgente decorus arcu/
Phoebus acceptusque novem Camenis, / qui salutari levat arte fessos /
corporis artus, / si Palatinas videt aequos aras, / remque Romanam La-
tiumque felix / alterum in lustrum meliusque semper / prorogat aevum,
/ quaeque Aventinum tenet Algidumque, / quindecim Diana preces viro-
rum / curat et votis puerorum amicas / adplicat auris. / Haec Iovem senti-
re deosque cunctos / spem bonam certamque domum reporto, / doctus et
Phoebi chorus et Dianae / dicere laudes.

T.10 ORAZIO, CARMINA IV, 15

Phoebus volentem proelia me loqui / victas et urbis increpuit lyra, / ne
parva Tyrrhenum per aequor / vela darem. Tua, Caesar, aetas / fruges et
agris rettulit uberes / et signa nostro restituit Iovi / derepta Parthorum
superbis / postibus et vacuum duellis / Ianum Quirini clausit et ordinem
/ rectum evaganti frena licentiae / iniecit emovitque culpas / et veteres
revocavit artes, / per quas Latinum nomen et Italae crevere vires, fama
et imperi / porrecta maiestas ad ortus / solis ab Hesperio cubili, / custode
rerum Caesare non furor/civilis aut vis exiget otium, / non ira, quae pro-
cudit ensis et miseris inimicat urbes. / Non qui profundum Danuvium
bibunt / edicta rumpent Iulia, non Getae, / non Seres infidique Persae, /
non Tanain prope flumen orti. / Nosque et profestis lucibus et sacris / in-
ter iocosi munera Liberi / cum prole matronisque nostris, / rite deos prius
adprecati, / virtute functos more patrum duces / Lydis remixto carmine
tibiis / Troiamque et Anchisen et almae / progeniem Veneris canemus.

T.11 VIRGILIO, ENEIDE VI 788-807

Huc geminas nunc flecte acies, hanc aspice gentem / Romanosque tuos.
Hic Caesar et omnis Iuli / progenies magnum caeli ventura sub axem. /
Hic vir, hic est, tibi quem promitti saepius audis, / Augustus Caesar, Divi
genus, aurea condet / saecula qui rursus Latio regnata per arva / Saturno

quondam, super et Garamantas et Indos / proferet imperium: iacet extra
sidera tellus, / extra anni solisque vias, ubi caelifer Atlas / axem umero
torquet stellis ardentibus aptum. / Huius in adventum iam nunc et Caspia
regna / responsis horrent divom et Maeotia tellus, / et septemgemini tur-
bant trepida ostia Nili. / Nec vero Alcides tantum telluris obivit, / fixerit
aeripedem cervam licet, aut Erymanthi / pacarit nemora, et Lernam tre-
mefecerit arcu; / nec, qui pampineis victor iuga flectit habenis, / Liber,
agens celso Nysae de vertice tigres. / Aut dubitamus adhuc virtute exten-
dere vires, / aut metus Ausonia prohibet consistere terra?

T.12 VIRGILIO, ENEIDE III, 388-392

Signa tibi dicam, tu condita mente teneto: / cum tibi sollicito secreti ad
fluminis undam / litoreis ingens inventa sub ilicibus sus / triginta capitum
fetus enixa iacebit. alba, / solo recubans, albi circum ubera nati, / is locus
urbis erit, requies ea certa laborum.

T.13 VIRGILIO, ENEIDE VIII, 31-85

“Huic deus ipse loci fluvio Tiberinus amoeno / populeas inter senior se
attollere frondes / visus: eum tenuis glauco velabat amictu / carbasus et
crinis umbrosa tegebat harundo; / tum sic adfari et curas his demere di-
ctis: / “O sate gente deum, Troianam ex hostibus urbem / qui revehis nobis
aeternaque Pergama servas, / exspectate solo Laurenti arvisque Latinis, /
hic tibi certa domus, certi, ne absiste, penates; / neu belli terrere minis:
tumor omnis et irae / concessere deum [profugis nova moenia Teucris]. /
Iamque tibi, ne vana putes haec fingere somnum, / litoreis ingens inventa
sub ilicibus sus, / triginta capitum fetus enixa, iacebit, / alba, solo recu-
bans, albi circum ubera nati. / Hic locus urbis erit, requies ea certa labo-
rum / ex quo ter denis urbem redeuntibus annis / Ascanius clari condet
cognominis Albam. / Haud incerta cano.[...]”. / Ecce autem subitum atque
oculis mirabile monstrum; / candida per silvam cum fetu concolor albo /
procubuit viridique in litore conspicitur sus; quam pius Aeneas tibi enim,
tibi, maxuma Iuno, / mactat sacra ferens et cum grege sistit ad aram.

T.14 DIONIGI DI ALICARNASSO I, 57

Αἰηνέας δὲ τῆς μὲν ὑὸς τὸν τόκον ἅμα τῇ γειναμένη τοῖς πατράοις ἀγίζει
θεοῖς ἐν τῷ χορίῳ τῷδ', οὗ νῦν ἐστὶν ἡ καλιὰς, καὶ αὐτὴν οἱ Λαουινιάται
τοῖς ἄλλοις ἄβατον φυλάττοντες ἱερὰν νομίζουσι. τοῖς δὲ Τρωσὶ
ματαστρατοπεδεῦσαι κελεύσας ἐπὶ τὸν λόφον ἰδρύεται τὰ ἔδη τῶν θεῶν
ἐν τῷ κρατίστῳ καὶ αὐτίκα περὶ τὴν κατασκευὴν τοῦ πολισματος ἀπάσῃ
προθυμίᾳ ὤρμητο.

T.15 CASSIO DIONE LIV 26

Μετὰ δὲ ταῦτα τό τε θέατρον τοῦ Μαρκέλλου καλούμενον καθιέρωσε,
 κὰν τῇ πανηγύρει τῇ διὰ τοῦτο γενομένη τήν τε Τροίαν οἱ παῖδες οἱ
 εὐπατρίδαι οἱ τε ἄλλοι καὶ ὁ ἔγγονος αὐτοῦ ὁ Γάιος ἵππευσαν

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Franchini 2005

L. Franchini, *Voti di guerra e regime pontificale della concessione. La riforma del 200*, "Tradizione Romana" 4, 2005, in www.dirittoestoria.it

Gwin Morgan 1971

M. Gwin Morgan, *The Porticus of Metellus: A Reconsideration*, "Hermes" XCIX, 1971, pp. 480-505

Kubitschek 1902

W. Kubitschek, *Die Münzen der Ara Pacis*, "Jahreshaeft der Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien", 1902, pp. 153-164

Pasqui 1904

A. Pasqui, *Scavi dell'ara Pacis Augustae (luglio-dicembre 1903)*, "Notizie degli scavi" a. 1903, fasc. 2, 1904, pp. 550-574

Petersen 1894

E. Petersen, *Ara Pacis Augustae*, "Mitteilungen des kaiserlich deutschen archaologischen Instituts. Römische Abteilung", 1894, pp. 171-228

Randazzo 2001

S. Randazzo, *Doppio grado di giurisdizione e potere politico nel primo secolo dell'impero*, in Atti del Convegno Processo civile e processo penale nell'esperienza giuridica del mondo antico, Pontignano 13-15 dicembre 2001, in www.ledonline.it

Rehak 2001

P. Rehak, *Aeneas or Numa? Rethinking the Meaning of the Ara Pacis Augustae*, "Art Bulletin", June 2001, pp. 190-208

*Una prima redazione di questo contributo è stata pubblicata nel volume *Richard Meier. Il Museo dell'Ara Pacis*, a cura di G. Crespi, Electa, Milano 2007 (vedi news in questo stesso numero di *en-gramma*).

Riferimenti diretti all'Ara Pacis Augustae nelle fonti letterarie e iconografiche antiche. Una galleria

a cura del Centro studi Architettura Civiltà e Tradizione del Classico,
coordinato da Giulia Bordignon e Monica Centanni

La galleria raccoglie le scarse fonti antiche – letterarie e figurative – che fanno esplicita menzione dell'Ara Pacis Augustae dedicata nel 13 a.C. da Ottaviano nel Campo Marzio.

Per quanto riguarda i testi, si tratta di testimonianze tutte ascrivibili alla stessa età augustea. Precoce è la descrizione di Ovidio – anteriore all'esilio del poeta da Roma nell'8 a.C. – che ricorda il giorno dell'inaugurazione dell'Ara nel 9 a.C. (*Fasti* I, 697-722); alla fine del principato di Augusto si datano le *Res Gestae Divi Augusti* (sulle quali, in questo stesso numero di Engramma, pubblichiamo l'approfondimento *Le Res gestae Augusti e l'Ara Pacis e l'iscrizione con le Res Gestae Augusti nell'allestimento Morpurgo* (1938) e sempre di età augustea sono i due calendari epigrafici (*Feriale Cumanum* e *Fasti Praenestini*) che portano esplicita menzione dell'altare e dei riti che si celebravano annualmente in onore di Pax Augusta.

Per quanto riguarda le fonti iconografiche, preziosissime si rivelano, per una possibile ricostruzione del monumento, due monete dell'età di Nerone e di Domiziano (v. il contributo *Ara Pacis: fonti numismatiche*).

A fronte dell'esiguità dei riferimenti diretti nelle fonti letterarie e iconografiche, altre testimonianze poetiche e storiografiche, collegabili indirettamente ma con forti suggestioni allusive al monumento, concorrono a restituire la complessità del messaggio ideologico che Augusto – per usare le parole di Paul Zanker – affida al “potere delle immagini” presenti sull'Ara (v. il saggio *Ara Pacis Augustae: le fonti letterarie*).

OVIDIO, FASTI I, 697-722

Bella diu tenere viros: erat aptior ensis / vomere, cedebat taurus arator
equo; / sarcula cessabant, versique in pila ligones, / factaque de rastro
pondere cassis erat./ gratia dis domuique tuae: religata catenis / iampri-

dem vestro sub pede Bella iacent. / Sub iuga bos veniat, sub terras semen aratas: / Pax Cererem nutrit, Pacis alumna Ceres. / At quae venturas praecedit sexta Kalendas, / hac sunt Ledaeis templa dicata deis: / fratribus illa deis fratres de gente deorum / circa Iuturnae composuere lacus. / ipsum nos carmen deduxit Pacis ad aram: / haec erit a mensis fine secunda dies. / frondibus Actiacis comptos redimita capillos, / Pax, ades et toto mitis in orbe mane. / dum desint hostes, desit quoque causa triumphi: / tu ducibus bello gloria maior eris. / sola gerat miles, quibus arma coerceat, arma, / canteturque fera nil nisi pompa tuba. / horreat Aeneadas et primus et ultimus orbis: / siqua parum Romam terra timebat, amet. / tura, sacerdotes, Pacalibus addite flammis, / albaque perfusa victima fronte cadat; / utque domus, quae praestat eam, cum pace perennet / ad pia propensos vota rogate deos.

FASTI PRAENESTINI

Ad III Kal. Feb.— Ferae ex S.C. quo[d eo] die ara Pacis Augusta[e in campo] Martio dedicata [e]st Druso et Crispino c[oss.] s[u. c. 745].

FERIALE CUMANUM

[eo die Ara Pacis Aug. dedicata] est, supplicatio imperio Caesaris Augusti cost[odis civium Romanorum orbisque terrar]um.

RES GESTAE DIVI AUGUSTI 12, 2

Cum ex Hispania Galliaque, rebus in iis provinciis prospere gestis, Romam redi, Ti. Nerone P. Quintilio consulibus, aram Pacis Augustae senatus pro reditu meo consacranda censuit ad campum Martium, in qua magistratus et sacerdotes virginesque Vestales anniversarium sacrificium facere iussit.



Fasti Praenestini, dettaglio del testo epigrafico (Roma, Museo Nazionale Romano)



Res Gestae Divi Augusti, dettaglio dal testo epigrafico in latino (da Ankara, Tempio di Augusto e Roma)



Res Gestae Divi Augusti, dettaglio dal testo epigrafico in greco (da Apollonia)

βωμόν Ειρήνης Σεβαστῆς ὑπὲρ τῆς ἑμῆς ἐπανάδου ἀφιερωθῆναι ἐψηφίσατο ἡ σύνκλητος ἐν πεδίῳ Ἄρεως, πρὸς οἷ τούς τε ἐν ταῖς ἀρχαῖς καὶ τοὺς ἱερεῖς τὰς τε ἱερείας ἐνιαυσίους θυσίας ἐκέλευσε ποιεῖν.

§ vai alla sinossi del testo completo delle *Res Gestae* in latino e in greco

cfr. l'iscrizione con le *Res Gestae Augusti* nell'allestimento Morpurgo (1938)



Sesterzio di Nerone, post 66 d.C.: sul verso, il fronte est dell'Ara Pacis Augustae



Asse di Domiziano, 86 d.C.: sul verso, il fronte ovest dell'Ara Pacis Augustae

Le *Res Gestae Augusti* e l'Ara Pacis

Giacomo Dalla Pietà

Le *Res Gestae*, consuntivo in prima persona della vita e dell'operato di Augusto, costituiscono, come noto, un *unicum* all'interno della letteratura latina, dal momento che non è possibile ascriverle ad alcun genere letterario specifico. Si è generalmente giunti da parte degli studiosi alla conclusione che esse costituiscano una base per l'apoteosi del *princeps Augustus*, figlio del divo *Iulius*. Il tono moderato e asciutto che pervade tutto il documento, l'uso della prima persona, insolito in ambito biografico latino, circonfondono il protagonista di un'aura di sacralità, elemento che giova alla divinizzazione del principe, secondo un modello caro in particolare alla parte orientale dell'impero (non a caso il testo è stato ricostruito sulla base di testimonianze epigrafiche tutte provenienti dall'Asia Minore). Le capacità accentratrici e monarchiche di Augusto emergono con compostezza ma chiaramente, dietro la parvenza di un ricostituito ordine repubblicano. Si consideri ad esempio il paragrafo 12, oggetto in questa sede di particolare interesse:

Ti. Nerone et P. Quintilio consulibus, aram Pacis Augustae senatus pro reditu meo consecrandam censuit ad campum Martium in qua magistratus et sacerdotes virginesque vestales sacrificium facere iussit.

In questo paragrafo (si veda qui il contributo di Monica Centanni e Maria Grazia Ciani) si accenna rapidamente alla costruzione dell'Ara Pacis, nell'ambito del programma di restaurazione religiosa ed edificazione di nuovi templi inaugurato da Augusto. È ben chiaro dal breve passo sopra citato che tale programma è fortemente concentrato nelle mani del *princeps*. Infatti prima di Augusto i collegi sacerdotali avevano ciascuno competenze specifiche e potevano esercitare una notevole influenza politica. La riforma augustea confina i *collegii* sacerdotali alla funzione religiosa (peraltro progressivamente usurpata dallo stesso *princeps-pontifex*): nelle *Res Gestae* così come nella raffigurazione del fregio continuo dell'Ara Pacis sono considerati collettivamente e, comparando tutti insieme, producono un maggior effetto scenografico, ma esercitano certo una minore influenza sul piano delle decisioni politiche. Di fatto subito dopo Azio, già a partire dal 29 a.C., Augusto entrò in tutti i collegi sacerdotali e ne assunse l'effettivo controllo.

I collegi sacerdotali, quali quelli menzionati nelle *Res Gestae*, sono appunto raffigurati anche nell'Ara Pacis. Il fitto corteo di figure togate (sacerdoti) esprime un'idea di uguaglianza, quale quella sottesa al paragrafo sopra citato, attraverso l'accostamento *in unum* di tutti i corpi sacerdotali. Il programma religioso edilizio è sintetizzato nel paragrafo 20 delle stesse *Res Gestae*:

Duo et octoginta templa deum in urbe consul sextum ex auctoritate senatus refeci, nullo praetermisso quod eo tempore refici debebat.

In questo senso (di una restaurazione morale e religiosa, che avoca però al *princeps* le funzioni di sommo e unico 'custode' del nuovo ordine (si veda ancora il saggio Centanni-Ciani) può individuarsi un elemento forte di collegamento tra *Res Gestae* e Ara Pacis. Anche nelle *Res Gestae* (paragrafo 13) Augusto vuole peraltro apparire quale supremo restauratore della pace:

Ianum Quirinum quem clausum esse maiores nostri voluerunt, cum per totum imperium terra marique esset parta victoris pax, cum... clausum fuisse memoriae prodatur, ter me principe claudendum esse censuit.

In età augustea le *Res Gestae* non erano state incise sull'Ara Pacis (come avverrà nell'allestimento del 1938, fortemente voluto dallo stesso Mussolini), ma davanti al Mausoleo di Augusto nel Campo Marzio, sulle due colonne ai lati d'ingresso del Mausoleo. Lì furono successivamente sepolti anche Vespasiano, Nerva e Giulia Domna. L'edificio fu saccheggiato nel 410 e i barbari asportarono anche le *aeneae tabulae* su cui era incisa l'autobiografia di Augusto. Nel Medioevo il ricordo delle *Res* perdurò attraverso i brevi cenni contenuti nella *Vita Augusti* di Svetonio (Suet., *Aug.* CI) finché, nel 1555, Ogier-Ghislain de Busbecq, un diplomatico fiammingo al servizio di Ferdinando I d'Asburgo, imperatore del Sacro Romano Impero, non rinvenne presso Ancyra (Ankara) in Galazia (Asia Minore) una copia latina delle *Res Gestae*, la cui titolazione suona: *Exemplar ex duobus ahenis pilis quae sunt Romae positae*. L'iscrizione si trova nell'acropoli della città, in un tempio dedicato ad Augusto e a Roma verso il 25 a.C. circa, anno dell'annessione della Galazia all'impero (prima lo stesso tempio era dedicato a una divinità frigia, il dio Luna). Il fatto che l'*Index rerum gestarum* sia stato scolpito sulla pietra delle due pareti del pronao ha indubbiamente giovato alla conservazione del testo, inciso su materiale meno appetibile del bronzo delle due tavole poste a Roma, all'entrata della Tomba augustea.



Iscrizione delle *Res Gestae*, versione greca rinvenuta ad Apollonia

La prima edizione attendibile è quella del 1695 ad opera di Gronovius. A Joseph Pitton de Tournefort, inviato ad Ancyra al principio del secolo XVIII da Luigi XIV, si deve la scoperta ad Apollonia dell'>esemplare greco, versione che fino a quel momento era ignota e che, come spesso accade nelle versioni bilingue di testi antichi, non può definirsi traduzione *verbum de verbo* del testo latino.

Napoleone III incaricò Georg Perrot ed Edmond Guillaume di una spedizione scientifica in Anatolia. Guillaume eseguì l'apografo dell'intero testo latino delle *Res Gestae* e di parte di quello greco. Mommsen se ne servì per la sua edizione del 1883. I ritrovamenti effettuati ad Apollonia e Antiochia, sempre nella Galazia, giovarono ulteriormente alla ricostruzione del testo. Gli scavi antiocheni, intrapresi da Ramsay a partire dal 1914, portarono al ritrovamento dei nuovi frammenti latini, pubblicati nel 1927.

Negli anni trenta del secolo scorso furono approntate da due filologhe italiane ben due pregevoli edizioni: quella di Concetta Barini (1930), e soprattutto quella di Enrica Malcovati (1937), pubblicata proprio in occasione del bimillenario augusteo, che servì come antigrafo per il testo fatto incidere sull'Ara Pacis nel 1938. In particolare su questa seconda edizione, cronologicamente concomitante con i lavori per la ricostruzione dell'Ara Pacis, e che reca in apertura una prefazione dello stesso Benito Mussolini, mi riservo di intervenire in seguito.

Ara Pacis: le fonti numismatiche

Giacomo Calandra di Roccolino

Nonostante la numerosa quantità di monumenti effigiati da Augusto sulle sue monete, al fine di celebrare l'impresa della loro costruzione o comunque il loro restauro o completamento, l'Ara Pacis non appare su nessuna moneta battuta da Augusto.

La prima rappresentazione numismatica del monumento si trova, dunque, su una serie di assi di Nerone, datati tra il 64 e il 67 d.C. e battuti non a Roma ma nella zecca provinciale di Lugdunum (Lione). Una seconda serie di assi battuti con tutta probabilità anch'essi a Lione ci aiuta a fare maggior chiarezza sul significato politico di quest'emissione. Il tipo monetale in questione vede al rovescio l'effigie del tempio di Giano con le porte chiuse (che come sappiamo suggellava dai tempi di Numa Pompilio un periodo di pace totale, in tutto il territorio dell'imperium romano) e si riferisce a un preciso momento della reggenza di Nerone, che segna un termine post quem per la datazione dell'asse con l'effigie dell'Ara: si tratta del 66 d.C. anno in cui, per l'appunto, Nerone fece chiudere le porte del tempio di Giano per celebrare la vittoria su Tiridate re d'Armenia (Suet., Nero XIII). Anche la legenda di quest'emissione fa riferimento alla pace ritrovata con una chiara citazione augustea: PACE P[opulo] R[omano] PARTA TERRA MARIQ[ue] IANVM CLVSIT; l'iscrizione richiama alla



Asse in bronzo di Nerone, 64-67 d.C.

mente i versi di Orazio che ricordano la chiusura delle porte del Tempio di Giano nell'epoca aurea della Pax augustea, ma è soprattutto una esplicita ripresa del passo delle Res Gestae in cui lo stesso Augusto, subito dopo aver ricordato la dedicazione dell'Ara Pacis, rivendica orgogliosamente a sé il merito di aver chiuso le porte di Giano per ben tre volte durante il suo principato:

Ianum Quinnum, quem clausum esse maiores nostri voluerunt cum per totum imperium populi Romani terra marique esset parta victoriis pax, cum priusquam nascerer, a condita urbe bis omnino clausum fuisse prodatur memoriae, ter me principe senatus claudendum esse censuit.

(Res Gestae 13)

Sulla moneta del 66 d.C. l'intenzione è patentemente quella di rappresentare la Pax neroniana mediante l'icona del monumento alla Pace Augusta: l'effigie dell'Ara varia a seconda dei conii, ma vi sono elementi comuni a tutte le raffigurazioni, come ad esempio il fregio vegetale, che rafforzano l'identificazione del monumento rappresentato con l'ARA PACIS (la legenda comunque non lascia dubbi): l'immagine a cui Nerone affida la celebrazione della 'sua' pace terra marique parta è l'altare dedicato dal Senato dopo il ritorno di Augusto dalla Spagna nel 13 a.C. e inaugurato nel 9 a.C.

Gli elementi compositivi e figurativi deducibili dal conio possono essere ricondotti con una certa precisione a quelli ricollocati nel 1938 dall'ar-



Sesterzio di Nerone, 66-67 d.C.

cheologo Giuseppe Moretti, che troviamo sul lato orientale dell'Ara oggi visibile a Roma. Il fronte tripartito è scandito da quattro lesene decorate che presentano ognuna una cornice leggermente a rilievo. Lo spazio centrale è occupato da una porta a due battenti suddivisa in sei formelle, al centro delle quali si vedono alcune 'borchie' circolari di notevoli dimensioni, forse accostabili alle paterae riportate come motivo ornamentale all'interno del recinto.

Per quanto riguarda i due pannelli inferiori, nella moneta si legge la presenza di motivi fitomorfi simmetrici, che corrispondono ai fregi vegetali ricollocati puntualmente in quella posizione da Moretti nel 1938.

Dal confronto con la rappresentazione numismatica, molto più approssimativa risulta invece la ricostruzione (1938) del contenuto figurativo dei due pannelli principali superiori ai lati della porta: in quello in alto a sinistra è riconoscibile una figura femminile seduta rivolta verso destra, il che corrisponderebbe alla figura centrale del cosiddetto pannello della 'Tellus', in quello a destra si vede una figura con elmo corinzio, seduta su una sorta di sella curulis, rivolta verso sinistra e a petto nudo.

Le due figure deducibili dalla moneta neroniana sono alquanto distanti dalla ricostruzione proposta nel 1938: la figura femminile di sinistra è attualmente riproposta come 'Tellus', con i due putti attaccati al seno e alle vesti: si tratta del pannello forse più noto dell'Ara, che già in età rinascimentale subì importanti manipolazioni e restauri (sul punto specifico vedi Dolari 2007). Ammesso che analisi ulteriori confermino la presenza di entrambi i putti, uno dei quali è chiaramente leggibile (un contributo di Simona Dolari è di imminente pubblicazione in "engramma"), la mancanza delle Aure ai lati della 'Tellus' nel riquadro corrispondente sulla moneta potrebbe essere una semplificazione non attribuibile all'imprecisione o all'incapacità tecnica degli incisori, ma piuttosto alla volontà di far emergere sinteticamente la figura principale così da rendere immediatamente riconoscibile il manufatto.

Del pannello di destra è possibile dare un'interpretazione differente da quella fornita dalla ricostruzione novecentesca e ormai universalmente accettata. Sulla base dell'unico frammento superstite, un minimo lacerato del pannello che poggia sul grembo della figura seduta, fu integrata una rappresentazione di Roma, una proposta interpretativa che pare rispondere più all'immaginario simbolico dell'epoca della ricostruzione che all'evidenza dei dati archeologici e numismatici. L'esiguità del fram-



Fronte orientale dell'Ara Pacis nel sesterzio di Nerone e nella ricostruzione del 1938

mento rende impossibile un'identificazione certa della rappresentazione del pannello: l'asse neroniano risulta dunque l'unica fonte iconografica attendibile per un'ipotesi ricostruttiva. Sulla moneta la figura rivolta a sinistra non mostra alcun segno inequivocabile che induca a interpretarla come Roma e anzi gli elementi leggibili si adattano anche a leggerla come Marte seduto o come altre raffigurazioni. Le due figure, così come appaiono nella moneta, si lasciano interpretare come una coppia – forse la coppia a cui Cesare prima e Augusto poi riservano tanto spazio nella loro mitografia: l'Alma Venus, progenitrice della gens Iulia, e Marte, il suo divino amante.

La trabeazione dell'Ara è anch'essa tripartita, con una decorazione centrale a globuli, e appare decisamente più alta di quella che vediamo oggi. Come ammette Moretti stesso, nella ricostruzione del 1938 essa fu semplificata per restituire la volumetria dell'Ara, anche se non fu possibile ricostruirne la decorazione. Per quanto riguarda invece la decorazione del basamento, che appare riccamente ornato da una doppia fila di globuli separati da una cornice liscia, vi è una maggiore corrispondenza con la ricostruzione fatta sulla base dei frammenti ritrovati. L'ultimo elemento chiaramente leggibile sono gli acroteri a volute, che nelle monete appaiono quanto mai visibili e importanti nel complesso dell'impianto decorativo. Gli acroteri, del tutto mancanti nella ricostruzione attuale, costituiscono un problema tuttora irrisolto: la ricostruzione del 1938 smentisce l'identif-

figura in piedi sulla sinistra che appare togata che sembra rivolgersi a un altro personaggio appoggiato a una sorta di globo o scudo.

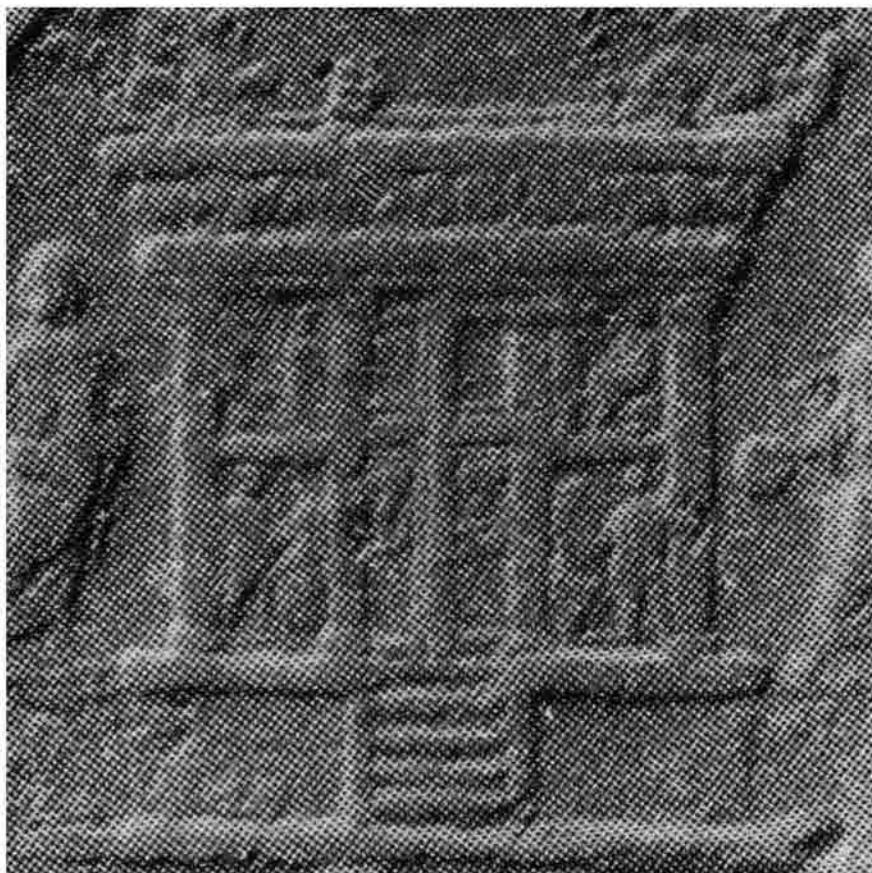
Nella parte a destra della porta, in alto, si ripete la scena appena descritta con la figura a destra chiaramente seduta, mentre nell'ultimo pannello in



Asse di Domiziano, 86 d.C.

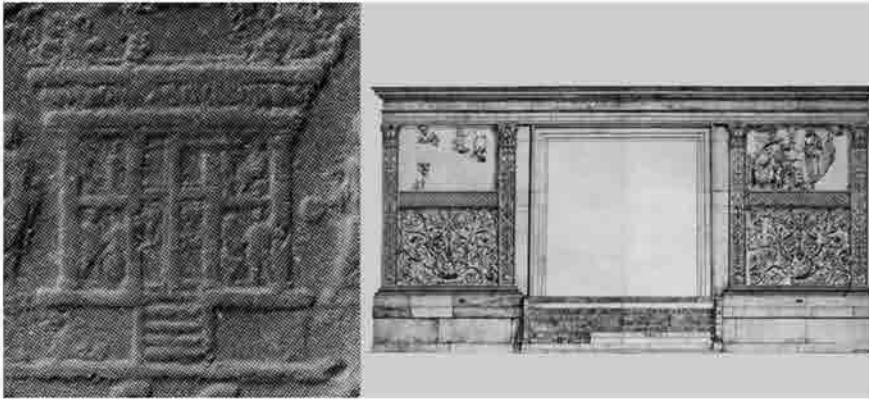
icazione di alcune volute già ritrovate negli scavi di inizio Novecento e all'epoca riconosciute da Angiolo Pasqui come elementi pertinenti proprio agli acroteri superiori.

La seconda moneta, anch'essa in bronzo, è un asse di Domiziano datato nella legenda al diritto al suo dodicesimo consolato [...COS XII...] ossia all'anno 86 d.C. Anche qui, come nella moneta neroniana, il monumento è identificato dalla legenda [PACIS], ma la lettura di esso appare più complicata, anche a causa di una suggestione ex post che finisce inevitabilmente per interferire sulla perspicuità dell'immagine raffigurata: la ricostruzione eseguita nel 1938 in occasione del bimillenario augusteo, propone una facciata dell'Ara non corrispondente a quella tramandataci dall'emissione. Wilhelm Kubitschek, che nel 1902 per la prima volta su richiesta di Eugen Petersen si occupò delle fonti numismatiche, nel confrontare l'asse di Nerone con quello di Domiziano non riusciva a darsi ragione della collocazione dei pannelli: ma quello che per Kubitschek era un vero e proprio rompicapo era motivato dal fatto che lo studioso riteneva che le due monete rappresentassero lo stesso fronte dell'Ara, dato che all'epoca i dati e i documenti di scavo, ancora molto lacunosi, non consentivano di immaginare che l'Ara Pacis avesse due accessi opposti e quindi due diverse facciate.



Asse di Domiziano, fronte occidentale dell'Ara Pacis, 86 d.C.

Sull'asse di Domiziano è tratteggiato, come abbiamo osservato, il fronte con l'accesso principale del monumento. Anche qui il prospetto appare diviso in tre parti da quattro lesene, con una porta a due battenti nella parte centrale. La porta è raggiungibile tramite una scala, che serve al superamento dell'alto podio. Ai lati della porta, che presenta una sola suddivisione posta sopra alla linea divisoria dei pannelli, le due sezioni sono anch'esse divise a metà: in ognuna si sovrappongono due pannelli. Ciò che però si legge qui chiaramente, e fu invece disatteso nella ricostruzione del 1938, è la presenza su tutti e quattro i pannelli di un bassorilievo decorato con figure umane. Purtroppo la rarità del conio rende difficile un raffronto con altri pezzi della stessa serie. Tentando però di leggere i quattro pannelli, si possono riconoscere rispettivamente: nel pannello in alto a sinistra una figura stante a destra che osserva qualcosa che non



Fronte occidentale dell'Ara Pacis nell'asse di Domiziano e nella ricostruzione del 1938

basso a destra vi sono due personaggi in piedi: quello sulla destra è rivolto frontalmente in una posizione simile a quella del personaggio di 'Enea' dell'omonimo pannello. È difficile ipotizzare una ricostruzione della figurazione dei quattro pannelli sulla base di così scarsi elementi; va però tenuto in considerazione che, se l'incisore del conio ha raffigurato in tutti e quattro i pannelli delle figure umane, ciò non è frutto del caso, ma della volontà di riportare in modo il più possibile riconoscibile un monumento che tutti conoscevano e che potevano ancora vedere nel Campo Marzio. Alcuni studiosi ancora oggi non accettano l'evidenza della discordanza tra il dato iconografico fornitoci da questo conio e la ricomposizione del monumento da parte di Moretti e tendono a sminuirne la portata o addirittura a negare che l'asse rappresenti proprio l'Ara augustea.

Anche qui come sui tipi di Nerone, la trabeazione messa a coronamento del monumento appare notevolmente più alta e ricca di decori rispetto allo stato della ricostruzione attuale. Le due figure ai lati dell'Ara rappresentano statue a tutto tondo di offerenti con in mano la patera sacrificale. Entrambe le figure sono poste in secondo piano rispetto al fronte dell'Ara, posizione desumibile dalla leggerissima linea di terra sulla quale poggiano, che si distacca nettamente dalla linea del basamento su cui s'imposta l'altare. Ciò conferma che le due entrate si trovavano a livelli diversi, e spiega perché la seconda porta non necessitasse di una rampa d'accesso. Anche sul podio sembra di intravedere alcune figure appena tratteggiate, ma nel conio in esame sono troppo poco rilevate per essere leggibili.

Un'ultima considerazione va fatta sulle proporzioni del monumento. In entrambi i tipi l'Ara appare nettamente più slanciata, ossia sembra diver-

so il rapporto tra larghezza delle sezioni decorate e altezza finita del monumento. La sensazione di proporzioni diverse è sicuramente accentuata dalla presenza dell'alta cornice e, nel caso della moneta di Domiziano, dal podio su cui s'imposta tutto l'altare. Ciononostante, se si considera solamente la parte delle lesene e dei pannelli, bisogna notare una sostanziale corrispondenza delle proporzioni del monumento tra i due conii.

Questa corrispondenza non appare trascurabile se si considera la precisione proporzionale dei monumenti rappresentati sulle monete (alcuni esempi sono le proporzioni degli Archi di Augusto del Foro rappresentati su alcuni denarii e le rappresentazioni della Colonna Traiana e Antoniniana).

Si può dunque affermare che il monumento, così come lo vediamo oggi, non corrisponde se non parzialmente alle fonti numismatiche che possediamo, e questo è un elemento in più che mette in crisi l'esattezza della ricomposizione novecentesca dell'Ara Pacis. Come dice lo stesso Moretti, il recupero così come la ricostruzione furono effettuati in tutta fretta, per riuscire a consegnare l'opera entro il 23 settembre del 1938, giorno in cui era prevista la celebrazione del bimillenario augusteo. Lo studio della ricomposizione effettuata nell'occasione dimostra che amplissime parti del monumento furono totalmente ricostruite, e l'impressione che se ne ricava è che non sempre questa ricostruzione fosse dovuta alle evidenze archeologiche, ma ad istanze di altra natura. Oltre al caso, sopra descritto, della fantasiosa ricostruzione di 'Roma', interessante è il caso del meandro 'troiano' che attualmente corre attorno a tutto il monumento: a quanto risulta, del meandro furono rinvenuti solo pochi frammenti contigui, già nello scavo del 1903, pertinenti al fronte in cui va collocato il pannello di 'Enea', e ciò coerentemente a quanto si deduce dall'immagine dell'asse di Domiziano. Da quanto si può desumere invece dal sesterzio di Nerone pare che sul fronte opposto, su cui va collocato il pannello della 'Tellus', una simile decorazione non fosse presente: non è infatti tratteggiata in alcun modo sulla moneta (mentre per esempio altrettanto non si può dire delle lesene). A conferma della scarsità di questo tipo di decorazione, rel-

-ativamente all'insieme dei materiali rinvenuti, basta rileggere la relazione di Moretti, in cui l'archeologo denuncia chiaramente l'esiguità di frammenti pertinenti a quel fregio. Ma il 23 settembre 1938 e forse già il 7 maggio 1938 quando Hitler, in visita a Roma, fu portato a visitare il cantiere dell'Ara Pacis, il meandro con la decorazione a 'svastica' correva lungo tutti e quattro i lati del monumento.

Ara Pacis: l'iscrizione con le *Res Gestae*

Augusti nell'allestimento Morpurgo (1938)

Nel 1938, su diretta iniziativa di Mussolini, si decise di collocare l'iscrizione delle *Res Gestae* lungo il fronte rivolto al Mausoleo di Augusto del padiglione destinato ad accogliere l'Ara Pacis. Intrisa di forti significati politici e ideologici, l'iscrizione intendeva risarcire il tumulo monumentale – “liberato” anch'esso in quegli anni – della perdita dell'epigrafe bronzea che, posta sulle due colonne ai lati dell'ingresso del mausoleo per ordine dello stesso imperatore, era stata depredata dai Visigoti nel 410. L'iscrizione qui riprodotta, realizzata sulla base del testo della nuova edizione critica delle *Res Gestae* di Enrica Malcovati, è stata conservata nel basamento del nuovo Museo dell'Ara Pacis progettato da Richard Meier e inaugurato nel 2006 e costituisce oggi l'unico elemento superstite della teca progettata da Vittorio Ballio Morpurgo.



Ara Pacis restituta

Recenti pubblicazioni sull'Ara Pacis e il suo nuovo Museo

Redazione di Engramma

AA. VV., *Richard Meier. Il Museo dell'Ara Pacis*, a cura di Giovanna Crespi, Electa, Milano 2007

AA. VV., *Ara Pacis*, a cura di Orietta Rossini, Electa 2006

Grazie alla recente inaugurazione (2006) del nuovo Museo dell'Ara Pacis, nell'ultimo anno l'altare è tornato al centro dell'interesse degli storici dell'arte e dell'architettura. A questo rinnovato interesse si è aggiunto un acceso dibattito sulla demolizione della vecchia 'teca' di Vittorio Ballio Morpurgo (1938) e la costruzione del nuovo contenitore opera dell'architetto americano Richard Meier.



Richard Meier. Il Museo dell'Ara Pacis è il titolo della recentissima monografia dedicata all'opera architettonica di Meier, portata a termine fra non poche difficoltà e ritardi, e finalmente inaugurata il 23 aprile 2006 (data del giorno natale, il "primo giorno di Roma" come recita il titolo del bel volume appena pubblicato di Andrea Carandini), il Museo ha fatto discutere sia per le modalità di assegnazione dell'incarico sia, in un secondo momento, per l'impatto dell'edificio sul centro della città, in una zona oggetto fin dall'800 di drastiche trasformazioni. Il pregio del volume è quello di svelare la complessità del tema

progettuale attraverso i contributi dei diversi autori che ne offrono una lettura su più livelli. I due saggi iniziali, dedicate alle fonti antiche e alla politica culturale augustea, forniscono una sintetica introduzione al monumento augusteo attorno al quale l'opera architettonica contemporanea è cresciuta; gli altri saggi invece si concentrano maggiormente sull'opera di Meier offrendone una lettura critica e analizzandone il linguaggio nel dettaglio: a margine, materia per nuove analisi e approfondimenti, resta

uno degli argomenti che ha fatto maggiormente discutere: il rapporto tra contenitore e contenuto. L'elemento che viene messo in luce è soprattutto la novità di prospettiva che la nuova architettura innesca rispetto alla Piazza Augusto Imperatore, riscrivendone completamente gli equilibri.

Il volume *Ara Pacis*, curato da Orietta Rossini e uscito nel 2006 nella collana dedicata ai Musei Civici di Roma, offre un agile compendio dello *status quaestionis* degli studi relativi all'altare e risulta un utile strumento per leggere il monumento: dopo aver introdotto il luogo e il significato dell'altare, viene riproposta la storia della sua scoperta e della ricostruzione, per poi analizzare nel dettaglio i fregi e pannelli che lo compongono e riportare le diverse ipotesi di lettura. Non manca un capitolo dedicato agli scavi recenti e agli altri reperti scultorei oggi conservati nel museo.

Segnaliamo infine due siti internet particolarmente utili per chi voglia accostarsi allo studio del monumento augusteo e del suo nuovo Museo.

Il sito web del Museo, particolarmente ben strutturato e di facile navigazione, fornisce oltre a una bibliografia aggiornata e a un repertorio fotografico, alcuni interessanti materiali multimediali tra cui un'intervista a Richard Meier.

Il sito dell'Università di Colonia permette di studiare l'opera grazie all'ottima riproduzione elettronica di immagini mappate per ogni fronte dell'ara, che restituiscono il monumento in ogni suo dettaglio



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
progetto grafico di Silvia Galasso
editing a cura di Chiara Vasta
Venezia • giugno 2018

www.engramma.org

59

novembre **2007**

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 59

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE
mariaclara alemanni, elisa bastianello, maria bergamo, emily verla bovino, giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli, giacomo cecchetto, silvia de laude, francesca romana dell'aglio, simona dolari, emma filipponi, anna fressola, anna ghiraldini, laura leuzzi, nicola noro, marco paronuzzi, maria pellanda, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson

COMITATO SCIENTIFICO
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, giovanni morelli, lionello puppi

this is a peer-reviewed journal

La Rivista di Engramma n. 59 | novembre 2007

©2018 Edizioni Engramma

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

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

Tel. 041 2571461

www.engramma.org

Algaba Calderòn | Bertelli | Pedersoli

La Rivista di Engramma n.59

SOMMARIO

1|Giulia Farnese come Madonna, in un dipinto di Pinturicchio per Alessandro VI Borgia
SERGIO BERTELLI

13|Tres retratos de Juan VIII Paleólogo
FERNANDO ALGABA CALDERÓN

37|L'effigie di Giovanni VIII Paleologo
A CURA DI ALESSANDRA PEDERSOLI

Giulia Farnese come Madonna, in un dipinto di Pinturicchio per Alessandro VI Borgia

Iconografia 'nuziale' nella pittura del XVI secolo

Sergio Bertelli

In un saggio del 1979, Giovanni Pozzi si era chiesto se i tanti ritratti cinquecenteschi di 'donne alla toilette' e le tante 'Flore' non fossero, in realtà, ritratti fisiognomici, anche se aggiungeva: "A me a me non va per nulla che in un ritratto di nozze la donna rinascimentale si presenti in camicia" (Pozzi, 1979 p.24). In realtà, posso affermare (ed è la tesi che ho esposto nel terzo saggio del mio libro, *Le mammelle della sposa. Cortigiane sfacciate e sposi voyeurs* (Bertelli, 2002) che, nel corso del Cinquecento, fosse invalso l'uso, da parte dei novelli sposi, di commissionare un doppio ritratto della donna che avevano impalmato: il primo la ritraeva con l'abito di gala della cerimonia nuziale, il secondo con le sue nudità. Si trattava di dipinti riservati, gelosamente custoditi nella camera nuziale, coperti da una tirella che celava a sguardi estranei le fattezze della giovane sposa. Come esempio massimo di un simile doppio ritratto, indicavo *Amor sacro e amor profano* (Bertelli, 2002), ma individuavo anche una serie di dipinti gemelli, che ritraevano una stessa modella, in abito nuziale prima, discinta poi. In campo letterario, Pozzi ha individuato due canoni della bellezza muliebre, un primo che ha definito 'breve' (Petrarca) e un secondo 'lungo' (Boccaccio). "Il canone suppone un catalogo fisso delle parti anatomiche privilegiate e questo suppone a sua volta una concezione tipizzata della bellezza fisica" (Pozzi, 1979 p.5). La descrizione petrarchesca privilegia il volto, il collo, il seno, la mano, mentre Boccaccio si spinge ad altre parti del corpo (nella *Commedia delle ninfe fiorentine*) sino ad arrivare a Olimpo da Sassoferrato con il suo *Libro d'amore* chiamato *gloria* (1520), dove appaiono ventidue strambotti introdotti dalla didascalia "Comparazione de laude alla signora mia, cominciando dal capo infino alli piedi". Al canone breve (citazione delle sole parti 'elevate') si atteneva Ronsard (Vigarello, 2004 p.16) – gli occhi, la fronte, le labbra e il seno:

Seni bianchi come alabastro
E i tuoi occhi due soli
I tuoi bei capelli

Un'ampia descrizione di beltà fisiche è dato trovare anche nell'*Hypnerotomachia Poliphili*. Sappiamo, a questo proposito, che Vincenzo Gonzaga appronterà un camerino dedicato alle donne più belle¹ (Piccinelli, 2000 pp. 23, 41).

Potremmo tentare di costruire anche noi un canone per i molti ritratti muliebri quattro-cinquecenteschi, specie di ambito veneziano. Li potremmo dividere in due tipologie: il ritratto con il vestito nuziale, e il suo pendant con la donna nuda o seminuda. Vi sono alcuni elementi che ricorrono in maniera costante (anche se non necessariamente tutti assieme), tratti dalle fonti classiche (in particolare da Plutarco, semmai mediato da Giovan Paolo Lomazzo): il velo nuziale, il cintolo verginale, l'acqua e il fuoco (allusione alla prolificità e all'amore perenne) e la mela cotognaz (cfr. *Prudentissimi et gravi documenti circa la elettion della moglie*, dello eccellentissimo et dottissimo M. Francesco Barbaro... nuouamente dal latino tradotti per Alberto Lollo, Vinegia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari, 1548, p.35), il mirto (attributo di Venere e di Bona, dea patrona dei parti), il lauro (indice di castità: lo si veda nella fanciulla di Giorgione dipinta 'ad instantia' di un tal 'Messer Giacomo' (Vienna), la rosa, il bouquet di fiori, l'anello, spesso con una perla incastonata (simbolo di purezza)³, la catena d'amore, il bracciale all'omero sinistro, il guanto, infine il pavone (il volatile attributo di Giunone).

Talvolta, ai piedi della bella, compare un cagnolino: dall'*Alciati* (1531, Emblema LXI) è inserito *In fidem uxoriæ* e, secondo Cesare Ripa, esso indica la fedeltà. Che non si tratti, come si è spesso creduto, di rappresentazioni di cortigiane, è dimostrato dal fatto che costoro, se si volevano far ritrarre, come Vittoria Franco, sceglievano semmai le sembianze di Leda, Danae, Venere (Filippi, 1996 p.171). Se poi intendevano comparire apertamente, allora vestivano sontuosamente, come la cantante e amante di Messer Niccolò, Barbera Salutati Raffacani, ritratta da Domenico Puligo, con in mano un foglio di musica (forse una delle canzoni scritte per gli intermezzi della Clizia da Philippe Verdelot?)⁴.

Il canone è arricchito da un altro simbolismo, che ritorna sovente: la donna ritratta mostra la mano destra con l'indice e il medio divaricati a forbice. Lo si veda ne *La Velata* (1513) di Raffaello (Firenze, Uffizi); nella *Giovane donna romana* (ca. 1513) di Sebastiano del Piombo (Berlino); in *Flora* di Tiziano (Firenze, Uffizi); in *Violante* di Giovanni Cariani (o Palma il vecchio? oggi a Budapest). Un gesto che io interpreto come allusivo al sesso, ricordando Dante ("il ladro le mani alzò con amendue le fische gri-



Raffaello, *La Velata*, Firenze, Palazzo Pitti



Sebastiano del Piombo, *Giovane donna romana*, Berlin, Staatliche Museen



Giovanni Cariani (o Palma il Vecchio?), *Violante*, Budapest, Szépművészeti Múzeum

dando: “Togli, Dio, ch’a te le squadro” Inferno, xxv, 2).

Rintracciare il doppio delle tante Flore, o il corrispettivo di Donna veneziana di Palma il Vecchio (Milano, Poldi Pezzoli), della Donna allo specchio di Giulio Romano (Mosca, Museo Puskin) o della tizianesca Venere alla toletta (Washington, National Gallery), è difficile, se non addirittura impossibile.

Palma il Vecchio, *Donna veneziana*, Milano, Museo Poldi Pezzoli



Bartolomeo Veneto, *Flora*, Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut





Tiziano, *Venere*, Firenze, Uffizi

Tuttavia, nella mia ricerca, ho potuto rintracciare alcuni ritratti muliebri che, sparsi in varie parti del mondo, è stato possibile ricomporre *ad unguem*. Tralasciando alcuni dipinti a soggetto chiaramente nuziale dei quali ho già dato conto nel mio libro, do qui di seguito un breve elenco di coppie gemelle. Tiziano: La bella, risalente al 1536 (Firenze, Pitti), e Giovane donna in pelliccia (Vienna), dello stesso anno, sono due dipinti che



Tiziano, *Donna con la pelliccia* (Giulia da Varano?), Vienna, Kunsthistorisches Museum



Raffaello, *La Velata*, Firenze, Palazzo Pitti



Raffaello, *La Fornarina*, Firenze, Uffizi

vanno ricongiunti.

Come ho già notato in precedenza, la dama avvolta nella pelliccia indossa, in realtà, il cotardio (la *cotte hardie*), un indumento usato nelle notti



Tintoretto, *Fanciulla che si scopre il seno*, Madrid, Museo del Prado



Tintoretto, *Ritratto di dama sconosciuta*, Madrid, Museo del Prado



Girolamo Forabosco, *Ginevra Baglioni*, Firenze, Uffizi



Girolamo Forabosco, *Ginevra Baglioni*, Firenze, Palazzo Pitti

invernali e che pertanto rinvia immediatamente al letto nuziale. I due quadri misurano rispettivamente cm. 95x63 e cm. 75x69. La stessa donna è di nuovo ritratta con cappello piumato (Hermitage, cm. 97x75) e nuda, distesa sul letto, come *Venere* (Firenze, Uffizi)⁵.

Altro doppio è quello de *La Velata* (databile al 1513) e *La Fornarina* (un titolo risalente al 1772!) di Raffaello. I quadri misurano cm. 85x64 e cm 85x60. Anche in questo caso abbiamo a che fare con un prima e con un dopo. È la stessa donna a mostrarsi col velo nuziale, e quindi a sciogliere la camicia e a mostrare allo sposo il seno nudo⁶. Ritroviamo nel dipinto gli stessi canoni già segnalati: il velo nuziale, la mela cotogna, il mirto, la fede coniugale. Non solo, ma nell'inventario del 1644 del cardinale Antonio Barberini, che ne era il proprietario, è registrato che i quadri erano dotati di "due sportelli", che li racchiudevano, nascondendoli ad occhi indiscreti.

Altri quadri gemelli appaiono la *Fanciulla che si scopre il seno* e il *Ritratto di dama sconosciuta* di Tintoretto, oggi al Prado a Madrid. Entrambi misurano cm. 75x65 e appaiono di nuovo soggetti nuziali, con un prima e un dopo.

Analogamente, quadri gemelli appaiono quelli, di Girolamo Forabosco (1604-1679), che ritraggono la contessa Ginevra Baglioni

(Firenze, Uffizi e Pitti): entrambi misurano cm. 65,5x52,5 e 66x51,2. Sebbene in questo ultimo caso la *pruderie* seicentesca vieti la completa nudità, è certo che la donna appare in un primo tempo in tutta la sontuosità dell'abito nuziale, in *deshabillé* nel secondo.

Quale destinazione avevano questi quadri gemelli? Ha scritto Rossanna Sacchi che “il capitolo relativo alla fruizione contemporanea dei ritratti rinascimentali è ancora tutto da scrivere” (Sacchi, 2007 p. 77). Ritengo che essi venissero custoditi nella zona più intima della casa: il talamo nuziale. Leon Battista Alberti consigliava di appenderli “ubi uxoribus conveniant nonnisi dignissimos hominum et formosissimos vultus [...]; plurimum enim habere id momenti ad conceptus matronarum et futuram spetiem prolis ferunt” (*De re aedificatoria*, IX, 4).

Lo ripeteva Giovan Paolo Lomazzo (1538-1600), nel Trattato dell'arte della pittura, quando raccomandava di situare ogni dipinto “al suo luoco dicevole e conveniente” (Lomazzo, [1584] 1968, I, p. 143). Dello stesso avviso era il senese Giulio Mancini (1558-1630): “Et simil pitture lascive in simil luoghi ove si intrattenga con sua consorte sono a proposito, perché simil veduta giova assai a far figli belli e gagliardi [...] ma però non devono esser viste da fanciulli e zitelle, né da persone esterne e scrupolose” (Mancini, 1956-57, I p. 143).



Giuliano Bugiardini, *La monaca*, (con la tirella a coprire) Firenze, Uffizi

Ora, il luogo appropriato non v'è dubbio fosse il cubiculo del signore. Lo conferma una lettera di Pietro Aretino a Don Diego Mendoza, del 15 agosto 1542, a proposito di un dipinto di Tiziano: "Chi dubitasse, Signore, de la bizzarria de i vostri andari, consideri il sonetto che mi avete fatto comporre sopra il ritratto del quale mostrate solamente lo invoglio di seta, che lo ricopre a guisa di reliquia. Ma perché son certo che i miei versi non tengono in sè tanto di buono quanto in lei mostra di naturale la Donna che, senza averla inanzi, vi ha rasemplata il Vecellio, ne chieggo perdono al fantastico del soggetto impostomi". Il sonetto che accompagnava la lettera contiene due passi che mi sembrano importanti:

Furtivamente Tiziano e Amore
Presi a gara i pennelli e le quadrella
Duo essempli han fatto d'una Donna bella,
E sacrati al Mendoza aureo Signore
Ond'egli altier di sì divin favore.
[...]
Per seguir cotal Dea cone sua Stella
L'uno in camera tien, l'altro nel core.
E mentre quella effigie e questa imago,
Dentro di sè scopre, e fuor ceta ad altrui,
E in ciò che più desìa, meno appar vago,
Vanta il secreto che s'asconde in lui.



Pietro Facchetti (copia dall'affresco di Pinturicchio). *Il Papa (Alessandro VI) in adorazione della Madonna con Bambino (Giulia Farnese)*

Che, s'ognun è del foco suo presago,
Ardendo poi non sa verun di cui.

Dunque al poeta è stato commissionato un sonetto, ma gli è stato contestualmente impedito di vedere il ritratto (evidentemente la donna è discinta!), solo consentendogli di ammirare l' "invoglio di seta" che lo ricopre. È la stessa tirella che, col motto SVA CUIQUE PERSONA, copriva il volto de *La monaca* (sic!) di Giuliano Bugiardini (1475-1554, Firenze, Uffizi). Ma il sonetto ci informa di un'ulteriore cosa importante: ci dice che il dipinto è custodito nel talamo nuziale ("L'uno in camera tien"), celato a sguardi "altrui".

A questo punto potrebbe sorgere un dubbio: com'era possibile che il marito consentisse a un pittore di ritrarre le nudità della propria sposa? Ma qui dobbiamo rifarci a Norbert Elias, che ci ricorda come la soglia del pudore fosse diversa dalla nostra e come lo spogliarsi davanti ad un servitore (e tale andrà considerato anche il pittore) non la infrangesse, non implicasse alcuna remora (Elias, 1982 pp. 311 sgg.).

Ignoro quando fosse invalso questo uso di tenere il ritratto dell'amata nel luogo più riposto della casa. Ma ci viene in soccorso, come datazione cronologicamente alta, l'affresco che Alessandro VI, in modo quasi blasfemo, commissionò nel 1492 a Pinturicchio per il proprio cubicolo, negli appartamenti Borgia. Il committente si era fatto ritrarre inginocchiato di fronte alla Vergine col Bambino divino, solo che alla Madre aveva prestato il volto l'amante del pontefice, Giulia Farnese! Successivamente, la damnatio memoriae non solo avrebbe fatto isolare l'intero appartamento (sarà riscoperto nell'aprile 1889 da Leone XIII); l'intero affresco sarebbe stato distrutto, quasi certamente su ordine di Alessandro VII Chigi della Rovere, segnando e risparmiando soltanto le due immagini sacre: il Bambino e la Madonna (entrati in possesso dei Chigi).

Dobbiamo alla rivalità fra i Gonzaga e i Farnese se è stato possibile, a Giovanni Incisa della Rocchetta, ricostruire l'affresco nella sua integrità originaria. La vicenda è stata narrata recentemente da Franco Ivan Nucciarelli⁷ (Nucciarelli, 2007). Nel novembre 1940, invitato a giudicare un dipinto custodito in un palazzo mantovano e attribuito dalla sua proprietaria al Francia, Incisa della Rocchetta vi riconosceva invece subito la copia dei due lacerti posseduti dai Chigi e a lui ben familiari (sua madre era la principessa Eleonora Chigi). Poté così scoprire che Francesco IV Gonzaga aveva incaricato il pittore mantovano Pietro Facchetti di fare una



Antonio Vivarini, *Epifania*, Gemäldegalerie, Berlin



Posibile retrato de Juan VIII, detalle de Antonio Vivarini, *Epifania*, Gemäldegalerie, Berlin

riproduzione del compromettente affresco: quella che, appunto, adesso Incisa della Rocchetta (Incisa della Rocchetta, 1947 pp.176-84) aveva davanti e che gli consentiva di ricostruire l'affresco nella sua interezza! Prima e dopo la comunicazione di Incisa della Rocchetta, sulle orme di una notizia vasariana, numerosi critici d'arte avevano cercato l'affresco negli appartamenti Borgia (Sibille, Credo, Arti liberali, Santi e Misteri). Non avevano guardato laddove mai avrebbero potuto immaginare la grandezza blasfema del papa Borgia: nella sua stanza da letto. Ma, mi si consenta di concludere: *quod demonstrandum erat!*

Note

1 L'esempio sarà seguito da Carlo II d'Inghilterra, cfr. *Painted Ladies. Women at the Court of Charles II*, a cura di C. MacLeod, J. Marciari Alexander, London 2001.

2 Scrive Francesco Barbaro: "Era consuetudine di rappresentare alla nuova sposa il fuoco e l'acqua, et ella l'uno e l'altra con le mani toccando, dava facilmente ad intendere, che per generare principalmente figliuoli si pigliava la moglie. Imperò che sì come il calore et la humidità che in quelli elementi si trovano eccellenti sono cagione della generazione delle cose, così a punto la copula del maschio et della femina per la production della prole è stata dagli huomini introdotta, e per quanto riguarda la mela cotogna e i velo Solone, uno de i sette famosi savi della Grecia, ordinò che la donna che si accompagnasse al marito, dovesse prima mangiare un pomo cotogno, quasi volendo inferire che la voce e il parlar

della moglie doveva sempre essere inverso il consorte soave, piacevole e gioconda". Lo segue Sofonisba Anguissola (1535 ca.-1625, Roma, Galleria Doria Pamphili).

3 Non necessariamente un richiamo petrarchesco: "Parea chiusa in fin or candida perla" (Rime, 325, 80).

4 Riproduzione in Domenico Puligo, 1492-1527, cat. della mostra, Firenze 2002, tav. 27.

5 Sul riconoscimento di questa giovane donna come altrettanti ritratti di Giulia da Varano si veda quanto scrivo in *Il re, la Vergine, la sposa*, pp. 86-89.

6 Su questo dipinto e il suo restauro si veda L. Mochi Onori, *La Fornarina di Raffaello*, Skira, Milano, 2002.

7 Il dipinto del Bambino è oggi proprietà della Fondazione Guglielmo Giordano.

BIBLIOGRAFIA CRITICA DI RIFERIMENTO

Bertelli, 2002

S. Bertelli, *Il re, la Vergine, la sposa. Eros, maternità e potere nella cultura figurativa europea*, Donzelli, Roma, 2002.

Elias, 1982

N. Elias, *La civiltà delle buone maniere*, Il Mulino, Bologna, 1982.

Filippi, 1996

E. Filippi, *Le donne del Tintoretto*, in *Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte*, a cura di P. Rossi e L. Puppi, Il Poligrafo, Venezia, 1996.

Incisa della Rocchetta, 1947

G. Incisa della Rocchetta, *Ricostruzione d'un Pinturicchio borgiano*, *Strenna dei Romanisti*, 8, 1947.

Mancini, 1956-57

G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, ed. L. Salerno, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 1956-57.

Nucciarelli, 2007

F.I. Nucciarelli, *Pinturicchio. Il Bambin Gesù delle mani*, Quattroemme, Perugia, 2007.

Pozzi, 1979

G. Pozzi, *Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione*, "Lettere italiane", XXXI, 1, gennaio-marzo 1979.

Piccinelli, 2000

R. Piccinelli, *Le collezioni Gonzaga. Il carteggio tra Firenze e Mantova (1554-1626)*, Silvana editoriale, Milano, 2000.

Sacchi, 2007

R. Sacchi, *Intorno al perduto ritratto di Francesco II Sforza di Tiziano*, in *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento*, Atti del Convegno (Firenze, 7-8 novembre 2002), a cura di A. Galli, C. Piccinin, M. Rossi, Firenze, 2007.

Vigarello, 2004

G. Vigarello, *Storia della bellezza*, Donzelli, Roma, 2004.

Tres retratos de Juan VIII Paleólogo

Fernando Algaba Calderón

El concilio de la Unión celebrado entre Ferrara y Florencia en los años 1438 y 1439 es un hecho histórico que ha sido injustamente tratado por todas las ramas del saber que se han acercado a la cultura del primer renacimiento. Vespasiano da Bisticci destacó cómo había impresionado a la ciudadanía florentina la llegada de los griegos, que con sus ropas de seda y su solemnidad superaban en dignidad a los prelados latinos (Vespasiano da Bisticci, *Vite di uomini illustri*, p. 14). Para muchos, como Ambrogio Traversari, la fascinación fue más allá de los hábitos y supuso un nuevo impulso para el conocimiento de la filosofía y la literatura orientales, cuyo estudio había sido promovido por Manuel Crisoloras a comienzos de siglo con sus lecciones de lengua griega.

En ocasiones es más fácil constatar las modas y los gustos más superficiales que las raíces más profundas del pensamiento. Es así como Alessandra Pedersoli ha sido capaz de individualizar una legión de figuras que presentan los rasgos de Juan VIII Paleólogo, el emperador bizantino que vino como cabeza del grupo griego al concilio. La difusión de su efigie a través, sobre todo, de la medalla de Pisanello, supuso que sus rasgos sirvieran para representar todo tipo de personajes orientales (Pedersoli 2001).



Pisanello, ms. 2468, Paris



Pisanello, carcaj, Chicago

Sin embargo, es probable que algunas de estas figuras, probablemente las más cercanas cronológicamente al concilio sí quieran representar al auténtico Juan VIII. Como vemos que no podemos fiarnos sólo de encontrar su perfil en alguna obra, hemos de buscar otros argumentos más sólidos que nos permitan creer que, efectivamente, estamos ante un retrato intencionado de Juan VIII y no una mera reproducción pintoresca de sus rasgos. Aquí presentamos algunos de los que pensamos que corresponden al grupo de los retratos reales.



Pisanello, ms. M.I. 1062, verso, París

1. LA EPIFANÍA DE ANTONIO VIVARINI

Poco sabemos de este cuadro, que se encuentra hoy en la Gemäldegalerie de Berlín. Debe de pertenecer a la primera y poco documentada época de Vivarini (Lucco 1989-1990, pp. 65-77, 362), quien poco después (1441) comenzaría a trabajar junto a su cuñado Giovanni d'Alemagna y entraría en una fase más madura de su producción. Es por eso que esta obra, tan relacionada con la última etapa del gótico internacional encarnada por Gentile da Fabriano, se ajusta sin problemas a una fecha cercana a 1440. El personaje que consideramos retrato de Juan VIII lo encontramos a la izquierda, completamente de perfil, con un sombrero amarillo y negro que, sin ser una reproducción exacta del que aparece en la medalla de Pisanello, lo recuerda vivamente. Vamos a exponer las razones que nos llevan a identificar este personaje con el emperador.

En primer lugar, el cortejo entero de los reyes es fácilmente identificable con la visita de los griegos con motivo del concilio. La riqueza del vestuario no sería una razón suficiente tratándose de un pintor veneciano, pero los sombreros y los estandartes son de obvio origen oriental. En segundo lugar, la colocación del personaje. Se encuentra desplazado de la acción central, pero rodeado por personajes secundarios sin ningún tipo de caracterización, como bien puede observarse en la mujer que se encuentra delante de él. Entre estos rostros estereotipados aparece, con una carna-



Vivarini, *Epifanía*, detalle con la paloma del Espíritu Santo y posible retrato del emperador Segismundo

ción más oscura, el singular perfil del emperador, sin más atributo que el sombrero, pues el resto de su cuerpo permanece oculto entre la multitud. Por último, tanto el retrato como el resto de la obra tienen una serie de deudas prácticamente literales con los dibujos previos para la medalla de Pisanello que corroboran la identificación con Juan VIII. Esto puede significar dos cosas o incluso las dos a la vez: un conocimiento bastante detallado de los bocetos de Pisanello o, con mayor probabilidad, que Vivarini fuera testigo de la llegada a Venecia de los griegos y también tomara apuntes del natural que después empleó en esta obra.

Aunque no se conoce documentación que hable de un viaje de Vivarini a Ferrara en 1438, el hecho de que los griegos permanecieran casi veinte días en Venecia desde su llegada no hace necesario que el pintor realizara dicho viaje. (Gill [1959] 1967, pp. 117-125) Saber si llegó a Ferrara o no, ayudaría a desvelar si las semejanzas con los dibujos de Pisanello son coincidencias o si de verdad existió un contacto entre ambos pintores

Si acudimos a los folios publicados por Vickers, varios son los motivos reseñables en la tabla de Vivarini (Vickers 1973). El más inmediato es el de los caballos, principalmente el de la derecha, que repite el escorzo que encontramos en el ms. 2468 del Louvre y en el reverso de la medalla. Junto a este caballo, vemos un personaje vestido de azul que porta un carcaj muy parecido al que aparece en el reverso del folio conservado en el Art Institute de Chicago.

El estandarte que está en el centro contiene un tipo de caracteres arábigos idénticos a los que plasmó Pisanello en el verso del ms. M. I. 1062 del Louvre.

Caballo, carcaj y estandarte: cada uno de estos elementos por sí mismo no tendría por qué pasar de ser una coincidencia, pero juntos adquieren una coherencia que debe ser señalada.

¿Es el retrato de Juan VIII el único que aparece en la obra? Probablemente no. Observando detenidamente los grupos de ambos lados encontramos otros rostros suficientemente individualizados como para pensar que se tratan de representaciones de personas concretas. El primero que debemos destacar es el hombre con sombrero negro que mira al espectador, situado a la izquierda, entre los dos reyes que aún están de pie. No parece muy arriesgado identificar este personaje con el cliente de la obra, no sólo por su mirada sino también por el lugar destacado que le otorga la

sobriedad de su sombrero y su gesto. En cualquier caso, desconocemos la identidad de la persona que encargó la obra, por lo que esta identificación queda como conjetura. Sin embargo, sería importante averiguar de quién se trata, porque así podríamos analizar las relaciones que tenía con los griegos y el concilio y determinar si la aparición de Juan VIII entre los asistentes a la epifanía es ocasional o si se debe mirar la obra entera teniendo en mente la llegada de los preladados orientales.

Merecen también atención los reyes barbados, san José y el personaje del báculo que está a la derecha de María. Con la presencia de Juan VIII en la obra es muy tentador ver en el rey arrodillado un retrato de José II. Sin embargo, este rey suele estar representado como un anciano de barba blanca, por lo que a falta de un retrato más realista del patriarca la identificación es gratuita. Dentro de las similitudes que guardan estas figuras de reyes arrodillados, la obra a la que más nos recuerda es la *Epifanía* de Gentile da Fabriano, del que ha tomado más elementos como el galgo blanco de la esquina inferior derecha. La proximidad estilística de Vivarini a Gentile ha sido expuesta en más de una ocasión (Lucco 1989-1990, p. 362).

1.1. ANOMALÍAS ICONOGRÁFICAS. EL POSIBLE RETRATO DEL EMPERADOR SEGISMUNDO

Existe otro aspecto que nos hace pensar que, efectivamente, la pintura de Vivarini tiene una relación bastante estrecha con el concilio. Existen dos anomalías iconográficas bastante pronunciadas.

La primera, el personaje ricamente vestido que está a la derecha de María y que lleva, como atributos, un peculiar sombrero y lo que parece ser un bastón de mando. La segunda, la inusual aparición de la paloma, símbolo del Espíritu Santo, que tiene una importancia de primer orden en la tabla.

El principal motivo que había dividido a las dos iglesias durante casi cuatro siglos había sido el origen del Espíritu Santo, creyendo en Occidente que procedía del Padre y del Hijo mientras que en Oriente sólo se admitía que procediese del Padre. Por tanto, la adición de la cláusula 'Filioque' al credo niceno que se hizo en la iglesia occidental era motivo de cisma para los orientales. Es por eso que durante el concilio, los temas de la procesión del Espíritu Santo y del añadido del 'Filioque' al credo serían dos de los asuntos más importantes y que más horas consumieron. Es por eso que la presencia de la paloma, y su lugar central y dominante de la



Pisanello, *Retrato del emperador Segismundo*, Viena

composición pudiera ser una alusión al motivo de las discusiones que se habían celebrado en el concilio.

Es posible que el responsable de la iconografía de la obra haya querido asimilar la estrella que siguieron los Magos con la paloma del Espíritu Santo, pero en todo caso es una práctica sin precedentes conocidos (Réau



Pisanello, posible dibujo preparatorio para el retrato del emperador Segismundo



Piero della Francesca, *San Segismundo*, posible retrato del emperador Segismundo, Rímíni

[1957] 1996, t. I, vol. 2, p. 261) y no resta importancia al hecho de que se incluya la paloma. También es cierto que puede existir una intrusión litúrgica del Bautismo de Cristo, celebrado también el 6 de enero, en el que la teofanía es un motivo iconográfico habitual. De todas maneras, este tipo de representación sería también extraña y tampoco invalidaría la originalidad de la inclusión de la paloma en la obra.



Dürero, *Retrato del emperador Segismundo*, Nuremberg

La segunda anomalía iconográfica, si bien no nos lleva directamente al concilio, sí implica que tenemos que ver en este cuadro más allá de una sencilla Adoración de los Magos. Se trata del personaje que se encuentra a la derecha de la Virgen: un hombre barbado, erguido, ricamente vestido, con un peculiar sombrero y que sostiene un báculo o cetro. Iconográficamente no hay fuente que lo justifique. En ocasiones se han representado cuatro reyes, pero aquí no es posible por dos motivos: primero, porque no lleva corona ni se aprecia ningún personaje cercano que la haya recogido; segundo, porque la mayoría de las veces que se han representado cuatro, respondía a criterios de simetría que aquí no estarían respetados. Además, este individuo tiene una serie de atributos que, además de alejarle de la figura de rey mago, señalan un tipo de personaje concreto que, desgraciadamente, no somos capaces de identificar con precisión y seguridad. ¿Quién es este hombre que ocupa un lugar tan destacado en el cuadro?

Avanzaremos una hipótesis que, al estar basada en datos que no son en absoluto concluyentes, no podrá por el momento pasar de ser una simple conjetura. El personaje podría tratarse del emperador Segismundo, muerto a finales de 1437, apenas un mes antes de que los griegos llegaran a Venecia. El emperador había tenido un papel importante en las negociaciones de mediados de la década de los treinta entre griegos y latinos, hasta el punto de que Juan VIII manifestó que si hubiera sabido la muerte de Segismundo cuando aún estaba en el Peloponeso, no habría emprendido la marcha a Occidente (Gill 1964, p. 182).

Analicemos los motivos que nos llevan a pensar que este personaje podría ser Segismundo. En primer lugar, el báculo que lleva bien podría ser un bastón de mando, uno de los atributos habituales de todo emperador occidental. En contra de esta primera observación está el hecho de que en la otra mano no sostiene la bola del mundo, que suele acompañar al bastón de mando como conjunto de símbolos del poder imperial. Aunque no son exclusivas de los emperadores, la rica vestimenta y la barba también podrían ser consideradas como atributos tradicionales. La mirada perdida del personaje podría indicar que se trata de un difunto, hecho que encajaría con Segismundo, muerto a finales de 1437. Si alguien objetara que su mirada no está perdida sino que se dirige a la paloma, no haría sino reforzar la interpretación conciliar de la obra.

Es necesario, llegados a este punto, confrontar fisonómicamente este personaje con los retratos de Segismundo que puedan servirnos para dicta-



Vivarini, *Políptico de la Cartuja de Bolonia*, Bolonia

minar si en efecto nos encontramos con un retrato del emperador o si debemos buscar otra identidad para este personaje. Este es sin duda uno de los elementos más débiles de la identificación. Anterior al cuadro de Vivarini, el retrato más conocido de Segismundo es el realizado por Pisanello poco tiempo después de 1432.

En ella vemos, de tres cuartos, el busto de un hombre de avanzada edad, con amplia perilla grisácea por la abundante presencia de canas, de nariz afilada y ojos pequeños. El ropaje que vemos tiene diseños dorados. Está ataviado con un sombrero con una visera recogida hacia arriba y dos prolongaciones que cubren las orejas, y de donde asoma también parte de la melena. Sobre el sombrero, una joya que parece tener dos piedras preciosas. Existen dos dibujos del propio Pisanello que en ocasiones se han considerado preparatorios para este retrato, conservados en el Louvre. Ambos representan un hombre de perfil.

Uno tiene la cabeza descubierta, pero el otro tiene un sombrero que recuerda el que aparece en el retrato definitivo. Estos dibujos tienen una mayor fuerza vital que el frío y tradicional cuadro de Viena, por lo que en ocasiones parece lícito dudar que representen a la misma persona.

Parece que podemos incluir en la lista la pintura realizada por Piero della Francesca en el templo Malatestiano.

La figura de San Segismundo se ha tenido tradicionalmente como un retrato del emperador. No parece que Piero tuviera ocasión de ver en persona a Segismundo, por lo que si realmente se trata del emperador, empleó una o más fuentes que nosotros desconocemos. Sin embargo, el personaje tiene grandes afinidades con el representado por Pisanello, por lo que parece muy probable que podamos tratar este personaje como un retrato de Segismundo.

Posterior a las obra de Vivarini y Piero, tenemos la obra que Durero realizó hacia 1513 para la Heiltumskammer de la casa Schopper en Nuremberg y que hace *pendant* con un retrato de Carlomagno (Ottino della Chiesa [1968] 1988, p. 109).

Se trata de una obra muy tradicional, con inscripciones en los marcos y representación de escudos. También ignoramos las fuentes utilizadas por Durero para realizar este retrato, pero es cierto que el personaje aquí representado guarda al menos una buena relación en los elementos básicos con los retrato de Pisanello y Piero. Perilla (aquí partida) y bigote, nariz pronunciada y cabello cano que cae por los lados de la cabeza. De esta pintura también existe un dibujo preparatorio en el Lubomirski Museum. La única diferencia con la obra final que nos interesa es que en el dibujo el pelo cubre casi toda la frente, mientras que en la pintura la frente está despejada desde las cejas hasta la corona.

Con este brevísimo *corpus* de retratos de Segismundo podemos obtener pocas conclusiones. Existen tres rasgos que se repiten tanto en las pinturas como en los dibujos: la perilla canosa, la fuerte nariz y la melena que cubre los lados de la cabeza. Las dos obras de Pisanello comparten además un tipo de nariz muy particular, con una larga y suave curva, siendo este el principal elemento que indica que los dos retratados son la misma persona. Es posible entonces que este detalle esté tomado del natural. Durero, obviamente no conoció en persona al emperador, ya que murió treinta y cuatro años antes de que él naciera. Así, su retrato probablemente se base en efigies oficiales, cuyo afán de verismo no era la característica más buscada. Es por lo que resulta significativo que comparta los rasgos ya mencionados con las obras de Pisanello, quien probablemente sí tomó el retrato del natural.

Ahora que hemos individualizado los rasgos del emperador Segismundo, ¿cuáles comparte el misterioso personaje de Vivarini con él? En primer lugar, la perilla aquí se ha transformado en barba entera, y castaña en vez



Obrador de Apollonio di Giovanni, *cassone* con escenas de la *Odisea*, Chicago

de cana, coincidiendo sólo con el retrato final de Durero el hecho de estar partida. En el dibujo preparatorio resulta difícil precisar si Durero quiere representarla partida o no. Difícil también es apreciar si el personaje de la Epifanía tiene o no melena, ya que el sombrero no nos permite verlo; sombrero este que guarda cierto parecido con el de la pintura de Pisanello sin llegar a ser igual. Por último, el rasgo que sí comparte el personaje de Vivarini con los retratos de Pisanello es la larga nariz curvada.

Con todas estas imprecisiones y dudas, no podemos aseverar que el personaje de la Epifanía no se trate del emperador Segismundo, pero tampoco negarlo rotundamente. En el caso de que más adelante se pudiera demostrar que el retratado es él, habría que entender que Vivarini no había tenido ocasión de ver al emperador o que estamos ante un retrato más simbólico que real.

Un último dato es la participación segura de Antonio Vivarini en una obra relacionada directamente con uno de los personajes más importantes del concilio: el cardenal Albergati. A su muerte, en 1450, Nicolás V, quien fuera secretario de Albergati, le encargó un retablo para la Cartuja de Bolonia (Vale 1990, p. 343).

Se cree que el obispo con el hábito propio de los monjes cartujos de esta obra pudiera ser un retrato del propio Albergati. En cualquier caso, el hecho de que Vivarini fuera el encargado de llevar a cabo este políptico pudiera significar su proximidad a los personajes conciliares unos años atrás.

Así, independientemente de la identificación de este personaje, podemos concluir que la Epifanía de Vivarini guarda relación casi con toda seguridad con la llegada de los griegos en 1438 para el concilio de la Unión. La



Obrador de Apollonio di Giovanni, *cassone* con escenas de la *Odisea*, paradero desconocido

presencia de Juan VIII, la anomalía iconográfica de la paloma y los múltiples orientalismos de la escena son la base de nuestra interpretación.

2. JUAN VIII EN LOS *CASSONI*

Krautheimer ya destacaron en su gran obra sobre Ghiberti (Krautheimer [1956] 1970, pp. 181-188) cómo la pintura de *cassoni* había reflejado, de forma bastante ingenua y en un lenguaje mucho más popular, la unión de las iglesias que se escondía tras el encuentro entre Salomón y la reina de Saba. Este tipo de pintura, lejana en muchas ocasiones de un verdadero valor más allá del artesano, nos ofrece en cambio un sinfín de testimonios sociales de la época en que se inscriben que muchas veces los estudiosos no han sabido apreciar. A ella hemos de acudir para observar la trascendencia real que tuvo el hecho de que se desarrollara en Florencia la parte final del concilio de la Unión.

Es conocido el fragmento de Bisticci donde el librero explica la fascinación que causó en Florencia la riqueza y extravagancia de los ropajes de la comitiva griega para el concilio. Esta atracción por parte de la sociedad florentina pronto iba a verse reflejada en la pintura de *cassoni*, que, más próxima estilísticamente a la pintura borgoñona del último gótico internacional, se mostró fácilmente receptiva a la inclusión de detalles ornamentales procedentes del mundo oriental. Esto, que en principio puede parecer motivo de alegría para los que estudiamos la influencia griega en la pintura florentina, pronto se convierte en un inconveniente, ya que el hecho de que se hicieran tan populares los brocados, los sombreros y los vestidos procedentes del mundo griego, provoca que se utilicen sin ningún interés discriminatorio en las obras, creando confusión a la hora de saber si la escena debe ser vista con algún tipo de trasfondo histórico o si la aparición de estos motivos es puramente ornamental y no existe ningún tipo de segunda lectura. Así, toda posible alusión a los actos con-

ciliares o a sus personajes basada en este tipo de argumentos debe ser mirada con lupa, buscando otro tipo de datos que la justifiquen.

Juan VIII probablemente fue el modelo que tomaron los pintores de *cassoni* para representar personajes griegos en sus obras. Encontramos decenas de ejemplos en los que un personaje de nariz afilada, barba partida y vestido al modo griego es representado como Ulises, Eneas, alguno de sus compañeros, o como algún personaje secundario en algunas escenas del Antiguo Testamento. Pasemos a observarlas individualmente para ver qué tipo de conclusiones podemos obtener.

2.1. JUAN VIII COMO ULISES

Tomaremos como objeto de nuestro análisis las ilustraciones que acompañan al volumen de Callmann sobre el que es, hasta la fecha, el pintor de *cassoni* más conocido: Apollonio di Giovanni (Callmann 1974; Gombrich [1966] 1984, pp. 31-68). Encontramos cuatro *cassoni* dedicados a la representación de escenas de la *Odisea*.

En el primero, perteneciente al Art Institute de Chicago (Callmann 1974, p. 53 y figs. 31, 32, 34, 39) (fig. 12), observamos a Ulises vestido, efectivamente, con ricos ropajes y con un perfil que recuerda vivamente al de Juan VIII. El sombrero que lleva es sin duda oriental. Otros orientalismos son visibles en el *cassoni*, siendo el más destacable el sombrero que lleva Mercurio, que es exactamente del mismo tipo que lleva Juan Paleólogo en



Obrador de Apollonio di Giovanni, escenas de la *Odisea*: Ulises y Polifemo, Chicago

la medalla de Pisanello.

En los fragmentos que se conservan en el Fogg Art Museum (Callmann 1974, pp. 53-54 y fig. 29) de Cambridge (Massachussets) y en la colección de Miss Helen C. Frick (Callmann 1974, p. 54 y figs. 30, 36, 253) en New York, Ulises parece no llevar ya la barba partida, pero en cambio ha asumido como propio el sombrero de la medalla del Paleólogo. La mala conservación de las obras unida a las pobres reproducciones fotográficas del libro de Callmann impiden en ocasiones hacer afirmaciones más concisas sobre los detalles.

En el último, procedente de la colección Lanckorónski (fig. 13) y actualmente en paradero desconocido (Callmann 1974, p. 67 y figs. 33, 35, 37, 163, 164, 263), Ulises retoma la barba y el sombrero del *cassone* de Chicago. Existe un quinto *cassone* del que Callmann no ofrece más que una imagen (Callmann 1974, fig. 162), y la procedencia: la Ashburnham Collection. También de menor calidad que los anteriores, repite los modelos del *cassone* de Chicago.

Podemos deducir de esto que alguien encargó los *cassoni* pidiendo que se representara a Juan VIII como Ulises? ¿O tenemos que ver en los orientalismos y en los personajes meros detalles ornamentales? Indaguemos un poco más en los casos particulares de cada *cassone* y en los pormenores de los hechos de 1437 y 1438.

Los tres primeros *cassoni* de que hemos hablado corresponden, según Callmann (Callmann 1974, p. 16-19 y 53-54), a la primera etapa productiva de Apollonio di Giovanni, es decir, a finales de la década de 1430 o comienzos de la de 1440. Estas fechas son cercanas (si se apura contemporáneas) a la celebración del concilio en Florencia, por lo que las obras podrían haber sido incluso encargadas por algunos de los participantes o personajes afines a ellos. Con bastante seguridad Apollonio pintó de su propia mano la mayoría de las obras, como puede apreciarse por la comparación estilística con el *cassone* perdido, de taller, y por ello también más difícil de fechar.

¿Había motivos para representar a Juan VIII como Ulises? Probablemente no haya otro personaje con quien se le pueda identificar mejor. El viaje desde Constantinopla a Venecia fue todo menos plácido (Gill 1966, pp. 106-108). Hubo períodos sin ningún tipo de viento que hiciera mover las naves; otros de tempestades donde los barcos se hicieron ingobernables e

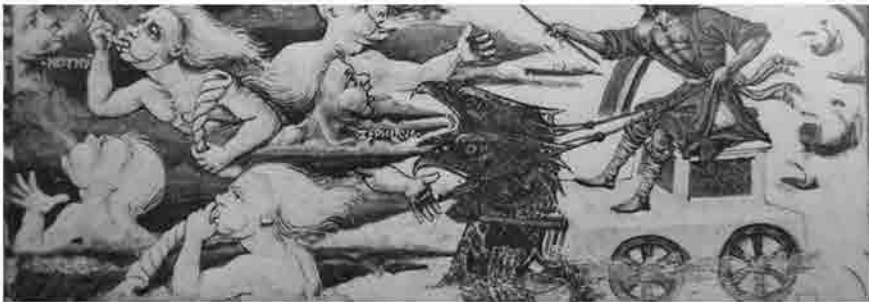


Obrador de Apollonio di Giovanni, escenas de la *Odisea*, Yale

incluso chocaron entre sí. El viaje incluyó un tramo a caballo por Morea mientras la flota bordeaba la costa griega. El desplazamiento que en condiciones normales se completaba en un mes, esta vez se prolongó hasta los dos meses y medio.

Existe un dato importante que conviene traer ahora mismo a escena. La *Odisea* no fue precisamente un poema popular durante el medioevo y los inicios del Renacimiento. Como destaca Callmann, no se conservan manuscritos ilustrados del poema homérico (Callmann 1974, p. 17). Esto nos lleva a pensar que la repentina aparición de varios *cassoni* con temas de la *Odisea* responda más a intereses concretos de clientes familiarizados con la epopeya griega que al desarrollo normal de la actividad del taller de Apollonio.

Simbólicamente la identificación de Juan VIII con Ulises también parece acertada. Ulises, tanto tiempo alejado de Penélope, emprende un largo y tortuoso viaje hacia el oeste sólo por reencontrarse con ella; cabe ver aquí la situación de la iglesia griega, que tras siglos de distanciamiento con la



Obrador de Apollonio di Giovanni, Neptuno calmando los vientos, detalle de Obrador de Apollonio di Giovanni, escenas de la *Odisea*, Yale

iglesia latina, viaja para poder unirse de nuevo a ella.

¿Entran todos los *cassoni* que hemos visto dentro de estas identificaciones simbólicas? Probablemente no. De ellos, sólo el de Chicago y el desaparecido de la colección Lanckorónski muestran a Ulises barbado, atributo que consideramos indispensable para que el personaje sea una alusión directa a Juan VIII. De hecho, el de la colección Lanckorónski, al tratarse de una obra de taller que repite los modelos del maestro, es probable que tampoco tenga una relación directa con el emperador.

Observemos entonces con más detenimiento el *cassoni* de Chicago. El panel entero participa de ese tipo de ingenua pintura que nace de los últimos coletazos del gótico borgoñón y la influencia de pintores como fra Angelico o Paolo Uccello. En él, Ulises aparece en once ocasiones. Dos de ellas aparece desnudo, otras dos ataviado como mendigo y en las siete restantes con ricas vestiduras. El resto de personajes comparte el mismo tipo de vestimenta *alla francese*. Las escenas comienzan abajo a la izquierda, con el ofrecimiento del vino a Polifemo por parte de Ulises (Hom., *Od.* IX, vv. 346-370) y terminan en el centro, con Ulises siendo reconocido por Euriclea (Hom., *Od.* XIX, vv. 361-476, pp. 316-320) y Penélope tejiendo (Hom., *Od.* XIX, vv. 139-163). Es fácil querer cerrar la narración en la esquina superior derecha, interpretando esa escena de banquete con el almuerzo de Ulises con Dolio y Laertes (Hom., *Od.* XXIV, vv. 363-411), pero como bien ha señalado Callmann (Callmann 1974, p. 53) (y como se puede comprobar comparando este *cassoni* con el desaparecido de la colección Lanckorónski) esta escena es el festín de Alcínoo (Hom., *Od.* VIII, vv. 24-96), anterior por tanto al regreso de Ulises a Ítaca.

Si nos fijamos en la escena en la que Ulises ofrece el vino a Polifemo observamos un curioso detalle que probablemente nos indique que nuestra interpretación no es del todo fantasiosa. Junto a Ulises aparece un compañero ya anciano, de barba blanca y también ataviado con un sombrero de origen oriental. Parece no tener mucho sentido representar a uno de los marineros compañeros de Ulises como un anciano, teniendo en cuenta que eran guerreros los que volvían con él de Troya. Quizá se entienda mejor la aparición de este hombre más mayor si tenemos en cuenta que los personajes más importantes de los griegos que acudieron a Florencia para el concilio eran Juan VIII, emperador, y José II, patriarca de Constantinopla al que ya hemos aludido anteriormente. Juan VIII fue la cabeza visible de los griegos durante su estancia en Italia, más aún cuando el patriarca no dejó de enfermar desde su llegada; sin embargo, mientras José

II estuvo con vida, consultó frecuentemente las decisiones a tomar con él, la más alta autoridad en materia de fe de la iglesia griega (Gill 1974, p. 119). Con esto no queremos decir que estemos ante dos retratos reales de estas dos personalidades, pero sí que la imaginación popular las asociaba mentalmente al pensar en el cortejo de los griegos, por lo que es probable que estas dos figuras les estén evocando.

Al igual que con la obra de Vivarini, mientras no conozcamos el cliente de la obra, no podremos confirmar o desmentir la hipótesis de que este *cassone* está relacionado, más allá de los detalles, con el concilio.

2.2. JUAN VIII COMO NEPTUNO

Si cinco eran los *cassoni* que contaban historias de la *Odisea*, encontramos ocho que lo hacen de la *Eneida*, demostrando que este poema virgiliano era más popular que el de Homero. Pero esta no es la única razón. Gombrich, en su celeberrimo artículo sobre el taller de Apollonio, cita y traduce el poema que escribió el humanista Ugolino Verino sobre el pintor. En él describe, a lo largo de una bella éfrasis, la que debía de ser una de las mejores pinturas que había realizado, y que tenía como asunto escenas de la *Eneida*. Esta obra, por desgracia, no ha llegado a nosotros, y nos permitiría movernos por la obra de Apollonio con menos dudas de las que manejamos actualmente. Pero como bien indica Callmann (Callmann 1974, p. 7), esta obra “sobrevive” en otras dos obras que son la clave para identificar el estilo de Apollonio. Ambas nos interesan aquí.

La primera es el *cassone* que pertenece a la Yale University Art Gallery, en el que hay dos paneles decorados.

Como de costumbre, poco sabemos de esta pieza, sólo que perteneció a la colección de James J. Jarves y que fue adquirido en Italia después de 1851 (Callmann 1974, p. 55). Su estado de conservación es bastante pobre, y los escudos laterales son ilegibles. El panel delantero debería reproducir de manera bastante fiel la composición perdida, a juzgar por lo que cuenta Verino. Estilísticamente se considera esta obra posterior a las que reproducen escenas de la *Odisea*, pues existe una mayor madurez artística, visible en el modo de organizar las historias; mientras que las de la *Odisea* se distribuían sin mucho orden a lo largo del panel, en el de Yale existe una escena central que sirve como eje compositivo. Además, el número de escenas ha disminuido, desde las trece iniciales a las cinco que hay en el panel trasero de Yale.

Centrémonos en el panel delantero.

En él se desarrollan las escenas iniciales de la *Eneida*: desde que Juno baja del cielo y visita a Eolo pidiéndole una tormenta (Virgilio, *Eneida*, I, vv. 50-75, pp. 141-142) hasta que Venus se marcha después de haberseles aparecido a Eneas y Acates (Virgilio, *Eneida*, I, vv. 313-417, pp. 149-152). La escena central de la que decíamos que servía como eje de la composición representa a Neptuno calmando los vientos (Virgilio, *Eneida*, I, vv. 125-157, pp. 143-144). Neptuno, sentado en su carro tirado por lo que parecen ser dos tritones, marcha solemne. Parece que no son sólo criterios compositivos y narrativos los que determinan la preponderancia de este episodio sobre los demás. Si nos fijamos detenidamente en Neptuno, podemos ver en él unos rasgos que nos resultan familiares y nos recuerdan una vez más a Juan VIII: nariz afilada y barba puntiaguda. El sombrero también es un vivo recuerdo del representado por Pisanello, pero Juno también lo lleva y ya hemos visto que otros personajes, como Mercurio en los paneles de la *Odisea*, también pueden llevarlo. Independientemente del sombrero, la verdad es que el primer impulso que recibe alguien que está familiarizado con el personaje que tratamos es la de identificar en Neptuno los rasgos del emperador. Pero, como ya dijimos antes, tiene que haber algo más que un parecido físico para arriesgarnos a formular la hipótesis de que este personaje sea alguien concreto y no uno de las múltiples figuras con atuendos griegos que se ven en los *cassoni* de esta época.

Lo primero que podría indicarnos que, efectivamente, estamos ante una representación de Juan VIII es su papel central en la composición. Narrativamente, Eneas y sus compañeros abatidos por la tempestad y Neptuno calmando los vientos son los episodios centrales del fragmento representado en el panel, eso es indudable. Pero esto no excluye que la elección de estos episodios estuviera determinada por la necesidad de dejar a Neptuno en el centro de la composición.

De hecho, en el resto de *cassoni* que se conservan del taller con escenas de la *Eneida*, ninguna repite este episodio, siendo el más cercano el *cassone* de la Niedersächische Landesgalerie (Callmann 1974, pp. 68-69 y figs. 165-166, 168-172, 236, 264) de Hanover. En él, las escenas representadas comienzan inmediatamente después del episodio que aquí tratamos, justo la llegada de Eneas y sus compañeros a las costas de África (Virgilio, *Eneida*, I, vv. 157-174, pp. 144-145). Si atendemos al carácter reiterativo de los motivos en la producción de un taller de este tipo, este *cassone* habría que destacarlo por su carácter único.

¿Hay algo en Juan VIII que pudiera llevar a representarlo como Neptuno? Ya hemos visto cómo probablemente el largo y sufrido viaje a Venecia pudo ser el motivo que llevara a representarlo como Ulises. Si acudimos al texto de la *Eneida* al que se refiere el episodio que nos ocupa (“Al Céforo y al Euro”), leemos lo siguiente:

Interea magno misceri murmure pontum
emissamque hiemem sensit Neptunus et imis
stagna refusa vadis, graviter commotus; et alto
prospiciens summa placidum caput extulit unda.
Disiectam Aeneae toto videt aequore classem,
fluctibus oppressos Troas caelique ruina.
Nec latuere doli fratrem Iunonis et irae.
Eurum ad se Zephyrumque vocat, dehinc talia fatur:
«Tantane vos generis tenuit fiducia vestri?
iam caelum terramque meo sine numine, venti,
miscere et tantas audetis tollere moles?
Quos ego...! sed motos praestat componere fluctus.
Post mihi non simili poena commissa luetis.
Maturate fugam regique haec dicite vestro:
non illi imperium pelagi saevomque tridentem,
sed mihi sorte datum. Tenet ille immania saxa,
vestras, Eure, domos; illa se iactet in aula
Aeolus et clauso ventorum carcere regnet».
(Virgilio, *Eneida*, I, vv. 125-141, p. 143)

*Entre tanto Neptuno percibe el sordo estruendo / del oleaje desatado y las
aguas revueltas desde lo más profundo de su seno. / Y enojado en el alma /
tendiendo desde el fondo la mirada asoma / a flor de agua su sereno rostro.*



Apollonio di Giovanni, ms. 492, 84r, detalle de edificio almohadillado

Ve la flota de Eneas / desparramada por el haz del mar y acosados los teucros / por las olas y el cielo desplomado sobre ellos. / Mal pueden escapársele la arteria y las iras de su hermana y llamando / a su presencia al Céfito y al Euro, así les habla: / «¿Tanto fiáis de vuestra alcurnia, vientos? ¿o ya osáis mezclar / cielo con tierra / y alzar tan imponentes moles? A vosotros os voy... Pero importa antes que nada / sosegar las agitadas olas. Después tendrá vuestro desmán otro escarmiento. / Aprisa, retiraos. Decidle a vuestro rey que no es a él sino a mí / a quien le tocó en suerte el mando de los mares y el terrible tridente. / Él señorea su enorme farfallón. Esa es vuestra morada, / Euro. Que ejerza en ella Eolo su poder. / Y que reine en la cárcel donde encierra a los vientos.

De todos los vientos representados por Apollonio los únicos que realmente aparecen en el texto de Virgilio son el Céfito y el Euro, los vientos de Occidente y Oriente respectivamente. Una vez que sabemos esto, no parece difícil leer la imagen: Juan VIII apaciguó las iglesias de Oriente y Occidente del mismo modo que Neptuno calmó a los vientos Euro y Céfito.

La lectura de estas obras quizá pueda parecer arriesgada a quienes piensen que en los *cassoni* no debemos buscar significados ocultos que trasciendan los asuntos que tratan. Sin embargo, hasta el mismo Gombrich que primero opina que “el arte del quattrocento no nos ofrece un reportaje de los lugares y personajes de aquellos tiempos” (Gombrich [1966] 1984, p. 34) después relaciona un *cassone* que representa la derrota de Jerjes con el clima previo a la conjura de los Pazzi (Gombrich [1966] 1984, pp. 63 y 293, nota 42).

Contamos con un segundo ejemplo de Juan VIII como Neptuno que refuerza la hipótesis expuesta. En el manuscrito 492 de la Biblioteca Riccardiana de Florencia, que contiene obras de Virgilio, encontramos la misma representación, esta vez de forma aislada.

En el folio 63v vemos de nuevo a Neptuno, quien ahora más que calmar los vientos los expulsa empuñando enérgicamente su tridente. Los tritones también parecen participar, con una expresión más violenta. Seis son los vientos representados; de ellos, cuatro se están marchando de la escena, mirando a la izquierda todos menos el Noto, que se vuelve probablemente para soplar por última vez. Los otros dos, el Euro y el Céfito, son los más cercanos al carro de Neptuno, y aunque parecen oponerse a los designios de la divinidad, su mirada clavada en el tridente indica que seguirán el camino de sus hermanos. Neptuno presenta los mismos rasgos que en el *cassone* de Yale, aunque aquí parece llevar la barba más

larga, siendo canosa en esta parte más crecida.

Durante tiempo se habló del ilustrador de este manuscrito como del ‘Maestro de Virgilio’, en referencia al contenido de los folios. Hoy parece unánime la identificación de este artífice con Apollonio di Giovanni (Levi D’Ancona 1962, pp. 23-24; Gombrich [1966] 1984, pp. 32-33), aunque aún hay quien muestra dudas al respecto (Seymour 1970, p. 122). De hecho, ha sido gracias al poema de Ugolino Verino que Gombrich recoge en su ensayo, que se han podido unir estas dos personas bajo un mismo nombre.

Gombrich considera que el poema hace referencia a una obra exenta que se ha perdido (Gombrich [1966] 1984, p. 34), basado en que Verino dice “*picta tabella*”, en singular, lo que excluiría la posibilidad de que se trate de un *cassone* con dos paneles, a no ser que ese singular no sea más que una licencia poética, algo que Gombrich descarta. Tanto el *cassone* de Yale como las miniaturas derivarían de esta tabla perdida.

Dando por válida esta teoría, tendríamos tres obras de Apollonio con el episodio de Neptuno calmando los vientos. Determinemos ahora un marco cronológico en el que situar estas obras para tratar de reconstruir las circunstancias que rodearon a cada una. Sobre la obra perdida no podemos decir nada más que hubo de pintarse antes de las otras dos. Gombrich dice que se hubo de terminar antes de 1464, fecha en que Verino terminó de compilar *Flametta*, aunque esta observación es bastante fútil, por tardía y porque coincide casi con el año de la muerte de Apollonio, 1465 (Gombrich [1966] 1984, p. 35). El *cassone* tampoco tiene fecha ni se conocen documentos que nos ayuden. Del manuscrito, en cambio, sí tenemos datos que nos ayudarán. Schubring dio una fecha basada en un argumento que hoy no es aprobado, pero que incluye un razonamiento que merece la pena destacar ahora. Schubring veía en la miniatura del folio 72v la construcción del Palazzo Medici y por eso creyó que la fecha *ante quem* era 1452, año en que se finalizó su construcción (Schubring 1915, pp. 430-437). Como veremos a continuación es prácticamente imposible que la obra sea tan temprana, por lo que se ha descartado que esa miniatura represente verdaderamente su construcción. Gombrich ha extendido la negación, considerando que el edificio representado en esta miniatura y en el folio 84r no se trata en ningún caso del Palazzo Medici.

A su favor expone una predela de Gentile da Fabriano, anterior al inicio de su construcción, donde aparece un edificio también almohadillado. Sin embargo, si pensamos en la repercusión del palazzo Medici, pode-

mos creer que en efecto, ambos edificios del manuscrito se inspiran en él. Que antes de su creación se hayan representado edificios similares (el caso de Gentile da Fabriano) no excluye que después de su edificación los palacios almohadillados de estas características nos remitan de manera casi inevitable al proyectado por Michelozzo para los triunfantes Medici. Con esta reflexión no pretendemos apoyar la datación de Schubring, sino confirmar la atención que Apollonio prestaba a motivos que pudieran enriquecer sus creaciones. Veamos por qué la hipótesis de Schubring no se sostiene.

Si bien Apollonio ilustró el manuscrito, fue Niccolò d'Antonio de' Ricci quien lo escribió. De Ricci sabemos que nació en 1433, por lo que no parece posible que su actividad comenzara antes de los primeros años de la década de 1450. Por eso la fecha que proponía Schubring, el cambio de década, es difícilmente sostenible. El término *ante quem* es más sencillo: Apollonio murió en 1465. Gombrich cree además que este es el motivo por el que las últimas miniaturas no son más que esbozos a pluma, por lo que cree que su realización debe de ser bastante tardía (Gombrich [1966] 1984, p. 34). Callmann, en cambio, argumenta que existen más manuscritos que fueron iniciados por un artista y terminados por otro, así que no considera la muerte de Apollonio como un motivo concluyente para datar las miniaturas (Callmann 1974, pp. 10-11). Conjugando ambas opiniones, tenemos un arco cronológico que va desde principios de la década de 1450 hasta 1465. No es una franja pequeña, pero habrá que conformarse.

Tampoco existe acuerdo sobre el orden de las obras que conservamos. Gombrich sostiene, tras sus razonamientos sobre el manuscrito, que las miniaturas derivan del *cassone*, por lo que este sería anterior (Gombrich [1966] 1984, p. 33). Callmann, como ya hemos visto, disiente de Gombrich y cree que no se puede determinar con claridad qué obra antecede a cuál (Callmann 1974, p. 11), aunque parece que podemos reconstruir su opinión a través de sus propias palabras. Recordemos que Callmann exponía, creemos que con acierto, que los *cassoni* de la *Eneida* eran posteriores a los de la *Odisea*, que habían de colocarse aproximadamente en la primera mitad de la década de 1440. A ellos les seguirían los paneles del *cassone* de Yale, que aunque empiezan a mostrar una diferente concepción espacial, aún conservan arcaísmos como la situación de algunos episodios en las esquinas (Callmann 1974, p. 19). No parece entonces que podamos separarlo más allá de unos pocos años de los de la *Odisea*, lo que nos daría una fecha alrededor de 1450, probablemente anterior. Esto implicaría que, efectivamente, el *cassone* de Yale es anterior a las miniaturas, que hemos

visto que no admiten una datación tan temprana.

Una vez que parece que hemos puesto en orden las dos obras que conservamos, debemos hacernos una pregunta. ¿Tendría también el Neptuno de la obra perdida los rasgos de Juan VIII? Hay más razones para pensar que sí que el contrario. En primer lugar, porque no habría tenido muchos motivos para variar una pintura que le había granjeado nada menos que un poema laudatorio. Además, si alguna de estas obras tiene una relación directa con el concilio, parece más lógico que sea la más temprana, que sería la más próxima al 1439. Como ya hemos visto en los *cassoni* de la *Odissea*, aunque no exista una copia servil de motivos, sí podemos hablar de patrones sobre los que ejercer variaciones, y de ahí que el panel de Yale y la miniatura presenten pequeñas diferencias entre sí y probablemente con la tabla perdida. Si seguimos a Gombrich en la creencia de que “*picta tabella*” alude, efectivamente, a una tabla independiente, tenemos otro dato para cimentar nuestra hipótesis, pues estaríamos ante una obra exenta que nada tendría que ver con el carácter nupcial de los *cassoni* y que podría haber sido encargada por una de las personalidades relacionadas con el entorno del concilio para un ámbito privado. A partir de esta, alguien solicitaría el *cassone* con la misma escena, quizá por el deseo de emular una obra que hubo de hacerse conocida en un determinado círculo de personas; probablemente este *cassone* ya no tuviera ninguna relación con el concilio. El hecho de ver a Neptuno de nuevo en la miniatura viene determinado por el mismo texto virgiliano, y pensamos que tampoco aquí guarda relación con el sínodo, ya que se trata de una sola de las decenas de miniaturas que contenía el manuscrito, y no encontramos más indicios para pensar lo contrario.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Homero, *Odissea*, ed. García Gual, Madrid 2000
 Virgilio, *Eneida*, ed. Javier de Echave-Sustaeta, Madrid 1992
 da Bisticci
 Vespasiano da Bisticci, *Vite di uomini illustri del secolo XV*, Firenze 1859
 Callmann
 Callmann E., *Apollonio di Giovanni*, Oxford 1974
 Gill
 Gill J., *Il concilio di Firenze* [1959], Firenze 1967
 Gill J., *Personalities of the Council of Florence and Other Essays*, Oxford 1964

Gombrich

Gombrich E. H., *Norma y Forma* [1966], Madrid 1984

Krautheimer

Krautheimer R., *Lorenzo Ghiberti* [1956], Princeton 1970

Levi D'Ancona

Levi D'Ancona M., *Miniatura e miniaturisti a Firenze dal XIV al XVI secolo*, Firenze 1962

Lucco

Lucco M., *La pittura veneta. Il Quattrocento*, Milano 1989-1990

Ottino Della Chiesa

Ottino Della Chiesa A., *La obra pictórica de Durero* [1968], Barcelona 1988

Pedersoli

Pedersoli A., *Giovanni VIII Paleologo: un imperatore e il suo ritratto. Profili e suggestioni, potenza e fortuna di un'immagine*, in «Engramma», 9, 2001; aggiornamento in «Engramma», 59, 2007

Réau

Réau L., *Iconografia del arte cristiano. Iconografia de la Biblia. Nuevo Testamento* [1957], Barcelona 1996

Schubring

Schubring P., *Cassoni*, Leipzig 1915

Seymour

Seymour Ch., *Early Italian Paintings in the Yale University Art Gallery*, New Haven 1970

Vale

Vale M., *Notes and Documents: Cardinal Henry Beaufort and the 'Albergati' Portrait*, in «English Historical Review», CV, 415, 1990, pp. 337-354

Vickers

Vickers M., *Some Preparatory Drawings for Pisanello's Medallion of John VIII Paleologus*, in «The Art Bulletin», LX, 3, 1973, pp. 417-424

Un ringraziamento a Jordi Ballart per la collaborazione nella redazione del testo spagnolo

L'effigie di Giovanni VIII Paleologo

(secondo aggiornamento)

a cura di Alessandra Pedersoli

La galleria dei ritratti di Giovanni VIII Paleologo è già uscita in una prima edizione in engramma n.16 (maggio/giugno 2002), e in seconda edizione in Engramma n. 52 (novembre 2006).

La ricognizione sui ritratti del penultimo imperatore di Costantinopoli era stata anticipata dal saggio:

Alessandra Pedersoli, *Giovanni VIII Paleologo: un imperatore e il suo ritratto. Profili e suggestioni, potenza e fortuna di un'immagine* pubblicato in engramma n. 9 (giugno 2001).

Si propone qui un secondo aggiornamento che si avvantaggia anche del contributo del lavoro di Fernando Algaba Calderòn, *Tres retratos de Juan VIII Paleólogo*, pubblicato in questo stesso numero di engramma.

Sui riflessi, non solo iconografici, del viaggio di Giovanni VIII Paleologo in Italia, in occasione del Concilio di Ferrara-Firenze del 1438-9, è ora disponibile in rete, grazie alla generosità scientifica dell'autrice, anche il prezioso regesto delle fonti che correde l'edizione on line di Silvia Ronchey, *L'enigma di Piero*: il saggio è stato segnalato con un'ampia recensione in engramma n. 52 (novembre 2006).

Lettori e studiosi interessati al soggetto di questa galleria possono scrivere a engramma@engramma.it o all'indirizzo dell'autore alepedersoli@libero.it



Manuele II Paleologo e la sua famiglia, ms. pergam., Parigi, Louvre, 1403-1405 (part.)
Manuele II e Giovanni VIII Paleologo, ms., I metà XV sec.

Giovanni VIII Paleologo, disegno (inchiostro su carta), Parigi, Bibliothèque Nationale, XV sec.
Giovanni VIII Paleologo, Sakkos del Metropolita Fozio, (ricamo su tessuto), Mosca, Cremlino, I metà XV sec. (part.)





Giovanni VIII Paleologo, medaglia bizantina, XV sec.

Gentile da Fabriano, Adorazione dei Magi, dipinto, Firenze, Uffizi, 1423-1424 (part.)

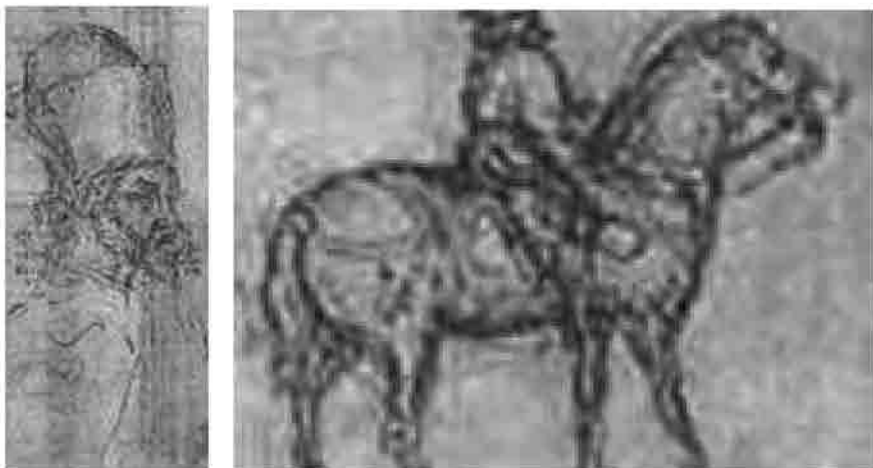




Pisanello, San Giorgio e la Principessa, affresco, Verona, Chiesa di Sant'Anastasia, 1433-1438 (part.)
Benozzo Gozzoli, La cavalcata dei Magi, affresco, Firenze, Cappella di Palazzo Medici-Ricciardi, 1459-1463 (part.)

Pisanello, Giovanni VIII Paleologo, disegno preparatorio per la medaglia, verso, 1437-38 ca., Parigi, Louvre

Pisanello, Giovanni VIII Paleologo, disegno preparatorio per la medaglia, recto, 1437-38 ca., Parigi, Louvre





Pisanello, Ritratto di Giovanni VIII Paleologo, disegno (matita nera su carta filigranata), 1437-38 ca., Parigi, Louvre

Pisanello, Medaglia di Giovanni VIII Paleologo, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 1438-39

Da Pisanello, Medaglia di Giovanni VIII Paleologo, Parigi, Louvre, fine XV - inizio XVI sec





Profilo dell'imperatore Giovanni VIII Paleologo, ceramica ferrarese, Venezia, collezione privata, metà del XV sec.

El gran Turco, Ceramica fiorentina, Londra, British Museum, metà del XV sec.

Giovanni Badile, Profilo di Giovanni VIII Paleologo, affresco, Verona, Santa Maria della Scala, Cappella di San Girolamo, 1443-1444

Teseo, ms. S. XV 2, f 190 v., Cesena, Biblioteca Malatestiana, XV sec.





Licurgo, ms. S. XV 2, f 166 r., Cesena, Biblioteca Malatestiana, XV sec.
Focione, ms. S. XV 2, f 215 v., Cesena, Biblioteca Malatestiana, XV sec.

Polibio, ms. Harl. 3293, f 2 r., XV sec.

Giovanni VIII Paleologo, ms. lat. 14369, f 268 r., Parigi, Bibliothèque Nationale, XV sec.





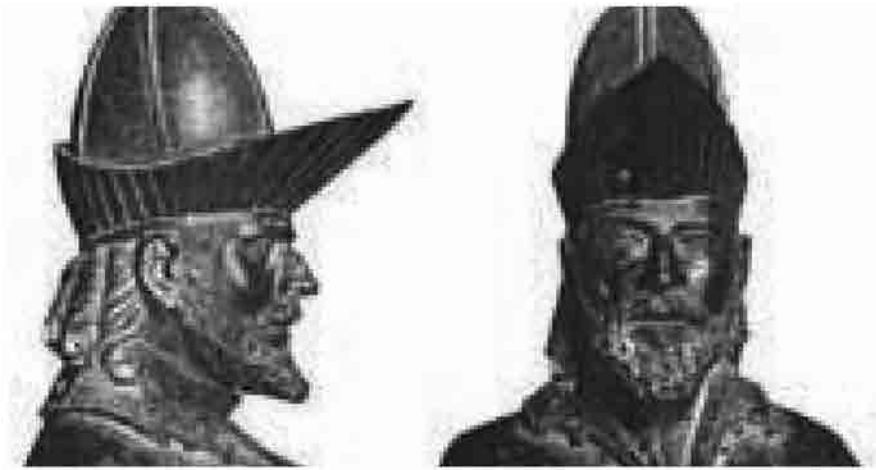
Plutarco, ms. 32.4 f.1, Firenze, Biblioteca Laurenziana, XV sec.

Averroè, Phisica di Aristotele, ms., Padova, Biblioteca Civica, 1472-1474

La Spagna, o Imprese di Carlo Magno, ms. membr. cc. III, Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, 1452-1453

Tommaso da Modena, Il viaggio a Emmaus, affresco staccato, Treviso, Museo di Santa Caterina, metà del XV sec. (part.)





Filarete, Busto di Giovanni VIII Paleologo, bronzo, Roma, Musei Vaticani, 1433-1445

*Giovanni VIII Paleologo, ms. lat. 14369, f.268 r., Parigi, Bibliothèque Nationale, XV sec.
Andrea Bregno, Lastra del monumento funebre di Pio II [Enea Silvio Piccolomini], bassorilievo
marmoreo, Roma, Chiesa di Sant'Andrea della Valle, seconda metà del XV sec. (part.)*





Piero della Francesca, La leggenda della vera croce. La battaglia di Costantino contro Massenzio, affresco, Arezzo, San Francesco, 1452-1460 ca. (part.)
Biagio d'Antonio, Cristo davanti a Pilato, dipinto, Philadelphia, J.C. Johnson Collection, 1469 (part.)

Johann Anton Ramboux, da Piero della Francesca, La leggenda della vera croce. La battaglia di Costantino contro Massenzio, acquerello, Düsseldorf, Accademia, 1843 (part.)
Piero della Francesca, La flagellazione, tempera su tavola, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 1459 ca. (part.)
Johann Anton Ramboux, da Piero della Francesca, La leggenda della vera croce. La battaglia di Costantino contro Massenzio, acquerello, Düsseldorf, Accademia, 1843 (particolare del volto di Massenzio)





Hans Holbein il Vecchio, Ecce Homo, dipinto, Monaco, Altepinakothek, 1504 ca. (part.)

Hans Holbein il Vecchio, Cristo davanti a Pilato, dipinto, Monaco, Altepinakothek, 1504 ca. (part.)

Hans Holbein il Vecchio, Flagellazione, dipinto, Monaco, Altepinakothek, 1504 ca. (part.)

Hans Holbein il Vecchio, Incoronazione di spine, dipinto, Monaco, Altepinakothek, 1504 ca. (part.)

Albrecht Dürer, San Pietro e San Giovanni guariscono lo storpio, Bulino (part.), 1513.





Urban Görtschacher, Ecce Homo, dipinto, Monaco, Altepinakothek, 1508 ca. (part.)
Albrecht Dürer, Cristo coronato di spine (dalla 'Piccola Passione'), Xilografia (part.), 1509-1511
Giovanni Pietro da Cemmo, Storie della vita di Cristo. Cristo davanti a Erode, affresco, Piancogno (BS), chiesa della SS. Annunciata, 1479 (part.)

Pinturicchio, Disputa di santa Caterina, affresco, Roma, Palazzi Vaticani, Appartamenti Borgia, 1492-1494 (part.)
Pinturicchio, Storie di Pio II. Enea Silvio Piccolomini riceve da Callisto III il cappello da cardinale, affresco, Siena, Duomo, libreria Piccolomini, 1503-1508 (part.)
Beato Angelico, Storie di San Nicola, dipinto, Roma, Pinacoteca Vaticana, 1437 (part.)





Carpaccio, Storie della vita della Vergine. Lo sposalizio della Vergine, dipinto, Milano, Pinacoteca di Brera, 1502-1508 ca. (part.)

Giacomo Borlone, Trionfo della morte, affresco, Clusone (BG), facciata dell'Oratorio dei disciplini, 1482 ca. (part.)

Giovanni Pietro da Cemmo, Storie di San Sebastiano, affresco, Berzo (BS), chiesa di San Lorenzo, 1504 (part.)

Antoniazio Romano, Ritrovamento e riconquista della croce, affresco absidale, Roma, S. Croce in Gerusalemme, circa 1492 (part.)

Pinturicchio, Storie di Pio II, affresco, Siena, Duomo, libreria Piccolomini, 1503-1508, (part.)

Pesellino, Predella dalle Storie di San Silvestro, tempera su tavola, Worcester (USA), Art Museum, seconda metà XV sec. (part.)liblioteca Civica, 1472-1474.





Domenico di Bartolo, Il beato Agostino Novello conferisce l'investitura al rettore dell'ospedale, Siena, Ospedale di Santa Maria della Scala, Sala del Pellegrinaio, 1442 (part.)

Domenico di Bartolo, La distribuzione delle elemosine, Siena, Ospedale di Santa Maria della Scala, Sala del Pellegrinaio, 1441 (part.)

Priamo della Quercia, L'autonomia dell'Ospedale, Siena, Ospedale di Santa Maria della Scala, Sala del Pellegrinaio, 1442 (part.)

Vecchietta, Sogno della madre del beato Sorore, Siena, Ospedale di Santa Maria della Scala, Sala del Pellegrinaio, 1441 (part.)





Bottega di Apollonio di Giovanni, Ulisse, cassone con Storie dell'Odissea, Chicago, Art Institute, 1450 ca. (part.)

Bottega di Apollonio di Giovanni, Mercurio (?), cassone con Storie dell'Odissea, Chicago, Art Institute, 1450 ca. (part.)

Bottega di Apollonio di Giovanni, Alcinoos, cassone con Storie dell'Odissea, Chicago, Art Institute, 1450 ca. (part.)

Bottega di Apollonio di Giovanni, Mercurio, cassone con Storie dell'Odissea, collocazione sconosciuta (già collezione Lanckorònski) 1450 ca. (part.)





Bottega di Apollonio di Giovanni, Penelope (?), cassone con Storie dell'Odissea, collocazione sconosciuta (già collezione Lanckoróński) 1450 ca. (part.)

Bottega di Apollonio di Giovanni, Nettuno, cassone con Storie dell'Eneide, Yale University Art Gallery, 1450 ca. (part.)

Bottega di Apollonio di Giovanni, Nettuno, cassone con Storie dell'Eneide, Yale University Art Gallery, 1450 ca. (part.)

Bottega fiorentina, Storie di Alessandro, cassone, Londra. British Museum, 1450 ca. (part.)





Ritratto di Pietro Aretino, incisione, Parigi, Bibliothèque Nationale, 1523 ca. (part. del bordo)
Allegoria politica relativa all'incontro tra il papa Paolo II e l'imperatore Federico III, incisione, Firenze, Biblioteca Nazionale, 1495 ca. (part.)

La Trinità, incisione, 1492 (da Dizionario dei Simboli, Milano [1989] 1991)
Storie della Passione di Cristo. Cristo davanti a Pilato, incisione, 1460-1470, Londra, British Museum (part.)





L'imperatore Maometto II, incisione dal Liber Chronicarum, Norimberga, 1493

L'imperatore Maometto II, incisione, Berlino, Kupferstichkabinett, XV sec.

Il principe orientale, etichetta su bottiglia di whisky in una serie di 'uomini illustri', Scozia 1970 (Venezia collezione privata)





pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
progetto grafico di Silvia Galasso
editing a cura di Chiara Vasta
Venezia • giugno 2018

www.engramma.org

60

dicembre 2007

ENGRAMMA • 60 • DICEMBRE 2007
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-05-8

Ereditare il passato. Tradizioni, traslazioni, tradimenti, innovazioni

a cura di Marco Paronuzzi, Daniele Pisani, Daniela Sacco

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISBN 978-88-98260-05-8

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

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

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

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

this is a peer-reviewed journal

07	Editoriale Marco Paronuzzi, Daniele Pisani, Daniela Sacco
17	Fare ricerca, comunicare e confrontare sapere e metodi. A proposito della formula-poster come medium di comunicazione della ricerca Malvina Borgherini, Monica Centanni
21	Fantasmî per adulti e simulazioni del classico nell'opera di Alma- Tadema "Alma-Tadema e la nostalgia dell'antico", mostra a cura di Stefano De Caro, Eugenia Querci, Carlo Sisi, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, fino al 31 marzo 2008, catalogo a cura di Eugenia Querci e Stefano De Caro, Electa, Milano 2007 Antonella Sbrilli

Presentazione del n. 60 di Engramma

Marco Paronuzzi, Daniele Pisani, Daniela Sacco

Il presente numero monografico della Rivista di Engramma verte sui 25 progetti di ricerca vincitori del concorso bandito dal Centro studi Architettura Civiltà e Tradizione del Classico dell'Università IUAV di Venezia in occasione dell'edizione dei "Dialoghi di San Giorgio 2007", sul tema "Ereditare il passato. Tradizioni, traslazioni, tradimenti, innovazioni", tenutasi presso la Fondazione Giorgio Cini dal 12 al 14 settembre 2007. Esposti ai "Dialoghi di San Giorgio" in forma di poster, i progetti di ricerca sono quindi stati presentati e discussi in occasione del Simposio Ereditare il passato che si è svolto il 9 ottobre presso la sede centrale dell'Università Iuav di Venezia.

I progetti di ricerca, sui temi dell'eredità dell'Antico, dell'idea di tradizione, della questione originale/copia e della riproducibilità, sono opera di studiosi afferenti ad Atenei e istituzioni culturali di Venezia e del Veneto, ma anche di singoli studiosi di diversa provenienza.

Pubblichiamo tutti i poster realizzati dai vincitori del concorso; si rende, inoltre, disponibile un approfondimento di alcuni di tali progetti di ricerca e delle relative ricerche in corso.

Contributi del Simposio "Ereditare il passato. Tradizioni, traslazioni, tradimenti, innovazioni" (Università Iuav di Venezia, 9 ottobre 2007)



Linda Baldan, Andrea Padovan (Università degli Studi di Padova)

Ricci, Lutero e il problema di tradurre Dio
In questo lavoro si analizzano espressioni e sintagmi nei testi sacri ad opera dei Gesuiti in Cina (XVII sec.) e di Lutero in Germania (1521), connessi al comune problema dell'interpretazione versus traduzione nel processo di cristianizzazione da un lato e di riforma dall'altro.



Renzo Baldasso (Columbia University, New York)

Tradizione, trasmissione, trasformazione: le figure degli Elementi di Euclide in età pre-moderna

La ricerca illustra il recupero rinascimentale dei diagrammi degli Elementi di Euclide. Ignorate dai copisti medievali e dai pensatori della Scolastica, queste figure furono reintegrate nella tradizione del testo grazie alle 448 incisioni incluse da Erhard Ratdolt nella editio princeps stampata a Venezia nel 1482.



Irina Baldescu (Sapienza Università di Roma)
Immagini identitarie del territorio della Romania: i riflessi dell'antichità romana

L'eredità romana è diventata, nella Romania del XX secolo, uno dei perni delle politiche di immagine dei regimi: i calchi della colonna di Traiano come affermazione delle radici, retorici restauri di ricostruzione di ruderi antichi, il recupero della toponomastica romana – sono alcuni elementi di questo poliedrico fenomeno.



Anna Banfi (Università Statale di Palermo)
Il teatro di Eschilo nel XX secolo: attualità della tragedia greca

Obiettivo della ricerca è sottolineare, attraverso l'analisi di alcune rappresentazioni contemporanee, la profonda attualità dell'opera di Eschilo. Il teatro deve essere luogo di dialogo e di crescita: deve descrivere i conflitti che attraversano l'individuo e la società e invitare i cittadini a riflettere su essi.



**Antonio Benci e Massimo Tomasutti
(Università Ca' Foscari Venezia)**
**La Venezia Felix e il maggio francese: due
eredità del passato, due miti dell'oggi**

La fine di qualcosa che non è mai esistito se non nelle rielaborazioni postume come la Venezia Felix, s'intreccia con l'inizio di qualcosa che non si è mai realizzato come la Rivoluzione del Maggio in Francia nelle percezioni successive, attraverso un immaginario che porta a creare un vissuto irreali, un altrove mitico e irraggiunto.



**Francesco Bergamo e Agostino De Rosa
(Università Iuav di Venezia)**
**Nuove forme di rappresentazione multimediale
della Laguna di Venezia**

La ricerca intende fondare nuove forme rappresentative, dinamiche e interattive, dei processi in atto nell'ecosistema lagunare veneziano, attraverso il progetto di un'installazione acustica e cromo-luministica, multimediale e multisensoriale, basata su modelli digitali e sensibile a dati rilevati in real time.



**Adriana Bianco (Università Ca' Foscari,
Venezia)**
**Quando l'arte si fa moda e la moda diviene arte.
Reminescenze del passato nelle innovazioni del
presente**

Una indagine attenta e puntuale del fenomeno "moda", nell'attuale mondo consumistico, ci porta a scoprire quanto la tendenza a guardare sempre al futuro con continui cambi di stile e con la costante vocazione all'innovazione abbiano in realtà profonde radici nel nostro passato e si manifesti in forme e metodi di lavoro spesso considerati dimenticati.



Malvina Borgherini e Emanuele Garbin, con Luciano Comacchio, Rita El Asmar, Marco Maso (Università Iuav di Venezia)
Vedere dentro, vedere attraverso, vedere insieme. Per una lettura sintetica di arte, architettura e astrologia nel Palazzo della Ragione di Padova

La ricerca si propone di indagare le potenzialità degli strumenti multimediali nell'analisi e nella comunicazione dell'Astrario di Giovanni Dondi, un orologio astronomico del XIV secolo, strettamente correlato all'ambiente culturale che realizzò il ciclo astrologico del Palazzo della Ragione di Padova. Una visione sintetica di strati, frammenti e documenti diversi, resa possibile grazie alla realizzazione di modelli digitali stratificati e animati dell'Astrario.



Alessio Bortot e Nicola Sartorato (Università Iuav di Venezia)
La pietra si fa cielo: il Tempio Bayon ad Angkor, Cambogia

Rappresentare il profondo legame tra l'architettura indo-buddista e la cosmogonia è il fine ultimo di questa ricerca. Il Tempio Bayon ad Angkor (Cambogia), risulta un paradigmatico esempio del senso numinoso dell'architettura orientale. La modellazione tridimensionale del Tempio si presta come strumento ideale per questa indagine che trova i propri fondamenti nella geometria sacra del Mandala.



Cristian Boscaro (Università Iuav di Venezia)
Deformazioni parallele: studi e ricerche sugli affreschi anamorfici gemelli di Trinità dei Monti

Attraverso procedimenti di restituzione, integrati da moderne tecnologie di analisi e controllo digitale dell'immagine, è stato possibile determinare la posizione spaziale del centro di proiezione e le modalità non convenzionali con cui l'autore degli affreschi ha impiegato le tecniche proiettive miste al fine di aumentare la profondità scenica.



Guglielmo Bottin e Sergio Polano (Università Iuav di Venezia)
L'arte musicale dalla transcodifica alla reificazione

L'indagine verte sul rapporto problematico tra l'arte musicale, le mediazioni tecnico-tecnologiche e il ciclo invenzione-innovazione: dal difetto di reificazione della musica scritta (i segni musicali non sono la musica, si limitano a transcodificarla) all'avvento del fonografo e della musica reificata ma privata della dimensione temporale e rituale.



Martina Buran (Università degli Studi di Padova)
Il recupero del passato nel primo Novecento. Il caso Ottorino Respighi

Ottorino Respighi (1879-1936) è testimone del gusto per l'antico che domina le arti nella prima metà del XX secolo. Fondamentali le sue trascrizioni di opere altrimenti ignote, significativo il suo contributo alla storiografia musicale e fertile lo studio degli stili arcaizzanti che risuonano nelle sue opere originali.



Lorenzo Calvelli (Università Ca' Foscari Venezia)
"Una de quele sei idrie nelle quale Christo fece de l'aqua vino". La fortuna dei vasi di Cana a Cipro in epoca veneziana

Attestate dal vangelo di Giovanni, le idrie di Cana rappresentano una delle categorie di 'reperto archeologico sacro' più diffuse in tutto il mondo cristiano. I diari di viaggio dei pellegrini diretti in Terrasanta attestano l'esistenza di alcuni di questi vasi miracolosi anche a Cipro, nelle chiese di Nicosia e Famagosta.



Chiara Casarin (Scuola Studi Avanzati di Venezia)

La doppia vita dell'arte. Falso e originale, i termini di una contesa

Mettendo in discussione il concetto di autenticità e la sua pertinenza nell'arte contemporanea, questo lavoro intende giungere, mediante una analisi filosofico-semiotica, alla formulazione di una teoria sulle falsificazioni artistiche, indagando prevalentemente il ruolo dell'autore e dell'expertise sull'opera.



Carlo Corsato (Università degli Studi di Verona)

Una Stagione senza stagioni di Jacopo Bassano

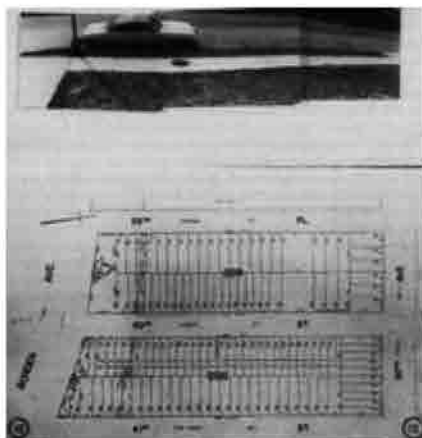
L'Estate prodotta nella bottega di Jacopo Bassano è uno dei sette temi più replicati dagli anni Settanta del '500 fino ad almeno tutto il secolo successivo. Una sequenza di versioni seicentesche permette di rintracciare i possibili modelli originari, misurandone scarti e strategie semantiche.



Davide Gherdevich (Università degli Studi di Trieste)

La ricostruzione della rete viaria antica attraverso le nuove tecnologie

L'utilizzo delle nuove tecnologie nell'ambito della ricostruzione diacronica della viabilità antica ci permette di associare al dato archeologico e alle fonti storiografiche nuovi metodi di indagine quali l'analisi spaziale e il telerilevamento, con l'obiettivo di ricostruire su immagini del presente i paesaggi del passato.



Sara Marini (Università Iuav di Venezia)
Paesaggi rifiutati. Il progetto delle ultime cose

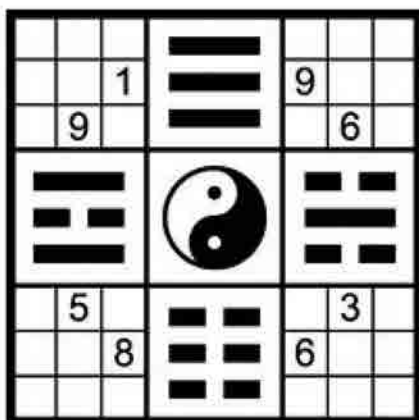
La ricerca analizza le potenzialità trascurate di materiali e spazi dimenticati, abbandonati o nascosti nella città e nel territorio. Si guarda alle 'emergenze minute', agli spazi che quotidianamente vengono emarginati cercando e cogliendo nel loro spessore opaco le modalità di ri-attivazione di memorie elise.



Paolo Mastandrea, con Alessandro Franzoi, Massimo Manca, Luca Mondin, Francesco Pesenti, Luigi Tessarolo (Università Ca' Foscari Venezia)

Musisque deoque. Un archivio digitale di poesia latina, dalle origini al Rinascimento italiano

Con l'avvento della tecnologia informatica le principali collezioni di classici sono state trasferite su un supporto digitale ed esistono risorse che rendono più celere la ricerca lessicale. Ancora oggi, però, il motore di ricerca che interroghi una banca dati di fonti letterarie si limita a fornire le occorrenze di una chiave all'interno di un testo 'autoritario'. Musisque Deoque si propone di superare queste limitazioni, organizzando in una situazione sinottica accessibile via web i risultati del lavoro ecdotico stratificatosi sui testi, ed estendendo anche alle varianti proposte in apparato le potenzialità già collaudate di un motore di ricerca flessibile e dinamico.



Roberto Milazzi (Università Iuav di Venezia)
**Il centro della Casa della Luce a nove stanze:
 dal Lo-Shu al Sudoku**

Il Lo-Shu simboleggia l'organizzazione spazio-temporale dell'Impero Cinese e dei suoi riti stagionali. La Casa della Luce ne riprende orientamento e composizione. Ad esso e al suo centro rinviano echi letterari persiani ed ebraici. Nel suo migrare verso Occidente è ridotto a talismano, a gioco e infine a passatempo: il Sudoku.



Stefano Neri (Università degli Studi di Verona)
Progetto Mambrino

Il Progetto Mambrino studia i romanzi prodotti a Venezia a metà del Cinquecento, a imitazione dei romanzi cavallereschi spagnoli come l'Amadis de Gaula (1508), bestseller dell'Europa del Rinascimento (editore Tramezzino, autore-traduttore Mambrino Roseo da Fabriano). Fra gli aspetti tematici, hanno ampia rilevanza le architetture meravigliose.



Marco Paronuzzi con Matteo Della Giustina, Valentina Fusco, Camilla Pevere, Valentina Trevisanato, Laura Zanchetta (Università Iuav di Venezia)

L'eredità dell'arco romano nell'Evo di mezzo. Sia Salvatore Settis che Massimo Pallottino associano il periodo medioevale a un atteggiamento di continuità con l'epoca romana. Gli archi trionfali possono essere un'esemplificazione del riutilizzo che avviene sia come reinterpretazione e attualizzazione, sia come riuso delle pietre e delle fabbriche come base per i nuovi edifici.



**Alessandra Pedersoli con Giulia Bordignon
(Università Iuav di Venezia)
L'immortale vitalità del dio. Baccanti di
Euripide a Siracusa 1922-2002**

La ricerca mette a confronto, per parole e per immagini, le riletture di Baccanti di Euripide, in scena al Teatro greco di Siracusa nel 1922, 1950, 1980, 1998, 2002. Mediante i documenti siracusani è possibile apprezzare i meccanismi di tradizione e innovazione nelle rappresentazioni del testo euripideo in età contemporanea.



**Carlo Piovan e Pier Luigi Cervellati (Università
Iuav di Venezia)
Venezia città metropolitana**

Il progetto di ricerca ha l'obiettivo di promuovere una riflessione sull'idea di città metropolitana, intesa quale 'città di città', prendendo a riferimento il territorio-arcipelago veneziano. Il risultato tenderà a fornire le basi di un modello teorico per la formazione delle città metropolitane.



**Alessandro Scarsella, con Bruno Roberti,
Stefano Trovato, Chiara Callegari, Matilde
Terzuoli, Gian Piero Ariola (Università
Ca' Foscari Venezia, Biblioteca Marciana,
Università degli Studi di Udine, Università della
Calabria)**

Dal mito di Cefalo e Procri a "Saturno Contro", ovvero: effetti di una reversione interrotta. Il procedimento di reversione dal maschile al femminile è posto al centro della lettura del mito di Cefalo e Procri, seguendone in particolare la sopravvivenza carsica in narrazioni moderne: da Yourcenar a Comisso, da Terzuoli a Ozpetek. Le varianti del mito prevedono inversioni e capovolgimenti dei ruoli e un finale aperto che sfocia nell'enigma del sacrificio.



Ilaria Turetta (Università Ca' Foscari Venezia)
Nascita e sviluppo di un motivo all'antica nel primo Rinascimento veneziano: i piedistalli ad ara di Pietro Lombardo

Da strumenti del culto pagano a piedistalli all'antica per le cappelle e i monumenti funerari dei patrizi veneziani. Un interessante esempio delle modalità di adozione dei modelli antichi nelle opere di Pietro Lombardo e del loro sviluppo nei contesti della decorazione architettonica del primo Rinascimento: chiese, scuole, palazzi.

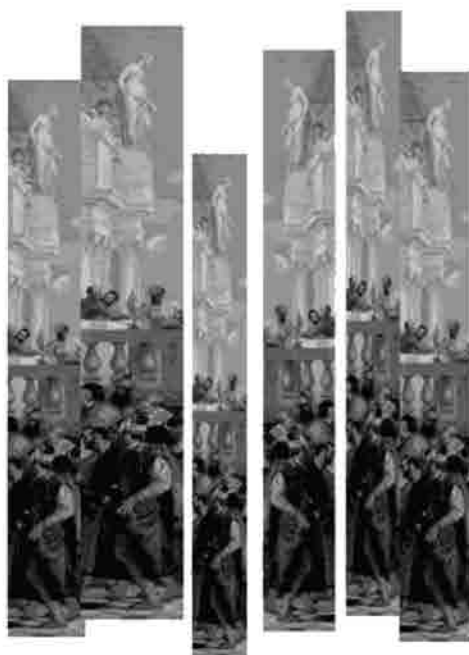
Fare ricerca, comunicare e confrontare sapere e metodi

A proposito della formula-poster come medium di comunicazione della ricerca

Malvina Borgherini, Monica Centanni

Così Vitruvio, nell'introdurre il *De architectura*, disegna il profilo dell'architetto-umanista:

“Architecti est scientia pluribus disciplinis et variis eruditionibus ornata [...] Quare videtur utraque parte [*i.e.*: fabrica et ratiocinatione, *vel*: ingenio et disciplina] exercitatus esse debere, qui se architectum profiteatur. Et ut litteratus sit, peritus graphidos, eruditus geometria, historias complures noverit, philosophos diligenter audierit, musicam scierit, medicinae non sit ignarus, responsa iuriconsultorum noverit, astrologiam caelique rationes cognitas habeat”.



La prima definizione di “architettura” parla dunque di una scienza composta, cui concorrono non soltanto pratica e grammatica, talento (*ingenium*) e studio (*disciplina*), ma nel cui territorio si intreccia il sapere di “discipline plurime”, tra cui secondo Vitruvio tengono il primo posto le *litterae*, ma hanno parte anche la geometria, la storia, la filosofia, la scienza musicale, la medicina, il diritto, l’astronomia e la geografia celeste.

Ma non vogliamo qui ribadire la necessità di una prospettiva pluridisciplinare – necessità ovvia, anche se più spesso dichiarata di quanto non sia, nei fatti, positivamente praticata: si tratta, soprattutto, di una questione di linguaggio e di comunicazione. Lavorare in una scuola di architettura costringe a riflettere quotidianamente sulla lingua con cui ci si esprime, e non solo per un banale motivo di comunicazione e di reciproca comprensione tra le diverse discipline chiamate a concorrere all’*opus*. Si tratta anche, per dirla nel lessico albertiano, di una *utilitas* legata all’aspetto più concreto dell’arte: l’utilizzo di un linguaggio confuso e non comprensibile non solo inquina esteticamente il disegno del progetto, ma compromette drasticamente il suo buon esito.

Le comunità scientifiche e in particolare le accademie più storicamente consolidate arrancano nei confronti dell’evoluzione dei linguaggi: la giustificazione teorica è che il patrimonio della ‘tradizione’ sarebbe messo a repentaglio dalle nuove forme di comunicazione, condivisione e comunicazione del sapere. Ma l’innalzamento di steccati disciplinari, che si sposa volentieri alla fiera diffidenza nei confronti delle conquiste tecniche, sembra avere come unico risultato un controllo più rigido sui singoli campi disciplinari.

Si registra così un arroccamento su mezzi di comunicazione ‘tradizionali’ che comporta di fatto uno scollamento sempre più consistente rispetto alle tecniche di comunicazione, ai media di condivisione del sapere e, più in generale, al *modus operandi* della società contemporanea. Lo studioso che crede nel senso del proprio impegno e nel valore politico del suo *munus* non può che avvertire forte, tanto quanto il piacere della ricerca e della scoperta, l’esigenza di comunicare e condividere i risultati del proprio lavoro, cercando e inventando, in consonanza con lo stile del suo tempo, forme efficaci di organizzazione dei materiali e, soprattutto, modi di evidenziazione dei percorsi di metodo che a quei risultati hanno condotto. Non basta studiare, è necessario mostrare come si studia, non solo a fini didattici ma anche più profondamente ermeneutici: mettere in verticale (in ‘tavola’) il proprio tavolo di lavoro; mettere in gioco il proprio sapere, sottoponendolo alla

verifica di altri sguardi.

Come spesso accade a *Penia* e *Poros*, Miseria ed Espediente (nel mito platonico, padre e madre di *Eros*) possono essere agenti vitali: per lo più costrette da drastiche riduzioni di budget, le università stanno iniziando a ripensare/riorganizzare il sistema di trasmissione dei saperi. Le difficoltà economiche e gli ormai insopportabili ritardi delle pubblicazioni scientifiche (riviste, atti di convegni, etc.) hanno fatto sì, ad esempio, che per prime le comunità tecnico-scientifiche abbiano quasi definitivamente archiviato la diffusione a mezzo stampa dei loro risultati di ricerca (si pensi alla riviste di fisica e di medicina, oggi nella maggior parte dei casi esclusivamente presenti in rete).

Si tratta di studiare forme che evolvano anche nell'aspetto, dal saggio, dall'articolo, dalla lezione, dalla comunicazione scientifica e da tutte le forme convenzionali della ricerca e della divulgazione del sapere. In una società che ha fatto del consumo bulimico di immagini il proprio tratto caratterizzante, finalmente si comincia a pensare che l'iconologia non sia solo una branca della storia dell'arte, ma possa anche essere anche il punto di partenza per lo sviluppo di nuove forme di linguaggio, più aderenti alle capacità percettive e interpretative di un pubblico del XXI secolo.

Per quanto ci riguarda abbiamo tentato di sfruttare il 'vantaggio di posizione' che una scuola di architettura concede: il confronto tra saperi e discipline anche molto distanti tra loro per tradizione richiede l'elaborazione e l'uso di formule logico-figurative semanticamente connotate, secondo un codice riconoscibile, comunicabile, condivisibile. C'è la necessità per gli studiosi di ambito storico-linguistico-filologico di uscire dalla loro iconoclastia; e, in parallelo, la necessità per gli studiosi di ambito grafico-artistico-progettuale di uscire dalla loro logofobia.

Un esperimento organizzato in due fasi è stato il primo passo compiuto in occasione del convegno "Ereditare il Passato" organizzato alla Fondazione Cini il 12-14 settembre 2007, e poi della giornata Simposio IUAV del 9 ottobre 2007: una poster-session su un tema su cui fosse plausibile un coinvolgimento pluridisciplinare, come un piccolo 'Atlante' delle ricerche in corso negli Atenei veneziani, e quindi l'immediata pubblicazione on-line dei materiali dei poster. La presentazione di uno studio, anche *in fieri*, in forma di tavola-poster si propone di creare uno spazio dove i temi, le parole e le immagini che animano la ricerca precipitino in una sintesi logico-figurativa. Il poster si presenta sempre, per altro, come elemento/tassello di una serie varia e composita: i poster sono sempre declinati al plurale.

La modalità espositiva del poster è stata scelta programmaticamente per la sua essenzialità e il suo carattere interattivo: gli studiosi hanno avuto modo di esporre i progetti di ricerca e i lavori in corso, sottoponendo alla verifica dell'esposizione e del dibattito la comunicazione di risultati, le diverse metodologie di ricerca. La rapida pubblicazione on-line delle stesse tavole-poster, corredate da approfondimenti degli stessi ricercatori, persegue e amplifica il primo obiettivo della formula: creare uno spazio/tempo critico e dialettico di relazione e scambio tra i diversi fronti della ricerca, umanistica e scientifica, che possa essere praticamente utile alla discussione, al completamento, all'integrazione delle singole ricerche, attraverso l'interrogazione e il dialogo reso possibile dalle grandi potenzialità della comunicazione via web

Sotto il profilo pratico l'idea della poster-session è mutuata dall'esempio dei convegni scientifici che già da decenni prevedono questa forma di comunicazione delle ricerche in corso. Ma la lezione di metodo si ispira invece alla grande opera incompiuta di Aby Warburg, il *Bilderatlas*. Le tavole dell'Atlante *Mnemosyne* – archetipo e insieme incunabolo della forma-poster – non sono, soltanto, prodotti 'oggettivi': chiamano in causa anche direttamente il ricercatore e lo invitano ad affrontare il viaggio armato dei ferri del proprio mestiere. Parole e immagini. La forma-tavola, la forma-poster, chiede allo studioso di non lasciare le immagini sole, di non abbandonarle in balia della loro propria suggestione icastica: di non fidarsi troppo della loro muta, e accattivante, espressività. *Zum Bild das Wort* – motto di Aby Warburg – insegna anche la necessità di coniugare alle immagini parole congruenti e appropriate. Dare parole alle immagini: restituire, anche, alla parola un ruolo ordinatore, un criterio di razionalizzazione della tempesta estetica che le immagini provocano. Ossia, anche, inventare formule descrittive che contengano le espressioni del pathos in una necessaria misura di oggettivazione. O, ancora, tradurre l'eccedenza della *vis imaginis*, la pluralità del dato estetico, in eloquente precisione verbale.

Se pensiamo a *Mnemosyne* di Aby Warburg come esempio e punto di partenza del nostro esperimento, l'evoluzione del modello può lavorare sulla pluridimensionalità dello schermo di un computer collegato in rete: non più un pannello fisico su cui collocare immagini che si muovono e cambiano a seconda di sinapsi stabilite, ma un'infinita gamma di forme, dimensioni e luci perfettamente controllabili con "n" possibilità di connessioni e stratificazioni leggibili per sovrapposizioni e trasparenze. Documenti di ogni genere possono così intrecciarsi nella tessitura di un discorso coerente dal punto di vista metodologico ma, insieme, narrativamente innovativo e teriali, la ricerca criticamente articolata è capace di effondere.

Fantasmî per adulti e simulazioni del classico nell'opera di Alma-Tadema

“Alma-Tadema e la nostalgia dell'antico”, mostra a cura di Stefano De Caro, Eugenia Querci, Carlo Sisi, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, fino al 31 marzo 2008, catalogo a cura di Eugenia Querci e Stefano De Caro, Electa, Milano 2007

Antonella Sbrilli

Fantasmî per adulti e simulazioni del classico nell'opera di Alma-Tadema

Alma-Tadema e la nostalgia dell'antico, mostra a cura di Stefano De Caro, Eugenia Querci, Carlo Sisi, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, fino al 31 marzo 2008, catalogo a cura di Eugenia Querci e Stefano De Caro, Electa, Milano, 2007

“Dicono che gli spettri amano le rovine come il capelvenere: ed io pensai di passare una nottata a Pompei, nella dolce speranza d'imbattermi con l'anima di qualche infelice abitante insepolto”: così lo scrittore Vittorio Imbriani, nel racconto in forma epistolare *Pompei notturna* (pubblicato sul giornale napoletano “Progresso” nel 1863) confessa al suo interlocutore il desiderio potente di evocare i fantasmi. È un desiderio, condiviso da tanti della sua generazione, che gli fa scavalcare le siepi dei cimiteri e infine lo porta nella Pompei notturna del titolo, dove è testimone di scavi al lume di fiaccole e di favolosi rinvenimenti.

Una sorta di racconto di fantasmi per adulti è stata la storia ottocentesca di Pompei, alimentata dai reperti venuti alla luce durante gli scavi diretti dall'illuminato Soprintendente Giuseppe Fiorelli. Ombre e malombre provenienti dagli “ultimi giorni di Pompei” (che è il titolo del celebre libro di Bulwer-Lytton, del 1834) appaiono nei racconti dalla metà del secolo sulla scia dell'impareggiabile *Arria Marcella* (1852) di Théophile Gautier, mentre in tanti quadri si compie l'operazione inversa e speculare di rappresentare “in toga” i contemporanei, in scene peculiari della vita quotidiana, come accade nei moderni documentari storici venati di *fiction*.

Il maestro acclamato di questa evocazione, che ricostruisce la città antica e la ripopola di persone somiglianti agli spettatori e agli acquirenti dei quadri,

è stato Lawrence Alma-Tadema, uno dei pittori di maggior successo dell'età vittoriana. Originario dei Paesi Bassi (da cui deriva il singolare cognome) ma vissuto in Inghilterra, innamorato dell'Italia, ammirato da D'Annunzio, Alma-Tadema interpreta con originale autorevolezza il genere e il gusto neo-pompeiano. In Italia fu apprezzato da colleghi come Francesco Netti e Domenico Morelli, il cui *Bagno pompeiano* del 1861, ambientato nello spogliatoio delle Terme Stabiane di Pompei e documentato nel catalogo della mostra, è una precoce interpretazione del tema pompeiano.

Dopo la morte, avvenuta nel 1912, Alma-Tadema è riposto da molta critica nell'album di famiglia della pittura classicista accademica, ma l'interesse nei suoi confronti (come, analogamente, nei confronti dell'arte *pompier*) sopravvive seguendo itinerari carsici e alterne vicende.

La mostra in corso al Museo Archeologico Nazionale di Napoli rappresenta una delle prime occasioni di vedere le opere dell'artista in Italia, nel contesto della pittura legata all'immagine e all'immaginazione di Pompei nell'Ottocento: nell'allestimento accanto ai dipinti sono collocati gli originali (conservati nello stesso Museo) di alcuni dei reperti antichi che l'artista rappresentò nei suoi quadri interpolandoli in modo creativo, grazie anche alla sua poderosa raccolta di fotografie dall'antico.



Lawrence Alma-Tadema, *Un sacrificio a Bacco*, 1889, olio su tela, Amburgo, Hamburger Kunsthalle

Così per esempio nel grande dipinto *La galleria di statue* (1874) si riconoscono sculture di varia provenienza, candelabri, lampade, cornici e una vasca, copia dell'originale in marmo rosso scavato a Pompei. La messa in scena del mercante antico che vende oggetti d'arte alla famiglia dello stesso Alma-Tadema (con moglie, figlie e suocero, tutti panneggiati all'antica) è emblematica di un certo tipo di ricezione del classico da parte dei benestanti del secondo Ottocento. Un classico la cui cifra sembra essere la simulazione di una presenza. Tale simulazione è aiutata dalla circolazione di piccole copie in bronzo, in terracotta e altri materiali dei reperti più ambiti, e ad essa fa da corrispettivo simmetrico la rappresentazione plastica di alcune delle figure dipinte dallo stesso Alma-Tadema.

Il gioco di specchi tra passato e presente, tra dentro e fuori il quadro, tra le due e le tre dimensioni, è uno dei temi della mostra, tangibile nell'allestimento stesso, che avvicina le celebri lastre con le danzatrici di Ruvo, il tripode con satiri itifallici, frammenti di affreschi da Ercolano e poi bracieri, patere, candelabri, lucerne, elmi e schinieri, alle tele su cui i medesimi sono raffigurati, di rado con fedeltà assoluta, più spesso trasformati, traslati, ibridati (significativo è il caso degli affreschi antichi, che in molti quadri vengono rappresentati incorniciati come pannelli alle pareti). L'indagine delle motivazioni culturali, estetiche e commerciali di questi inserti è un capitolo affascinante della storia della tradizione classica.



Lawrence Alma-Tadema, *La galleria di statue*, 1874, olio su tela, Hanover, Dartmouth College, Hood Museum of Art

Ma la mostra è una torta a più strati, un complesso di itinerari che trovano in Alma-Tadema un centro non esclusivo. Sotto le spoglie di Pompei, infatti, il rapporto con l'antico si intreccia con le scelte pittoriche del periodo, con le personalità degli autori, con le loro vicende espositive, con il mercato. Nel percorso che va dai quadri paesaggistici che rappresentano lo stato degli scavi con occhio vedutistico, alla ricostruzione di scene quotidiane declinate con piglio verista e consapevolezza archeologica, alla rievocazione storica di tono drammatico, all'invenzione di situazioni narrativo-sentimentali, si incontrano numerosi capolavori: *Gli scavi di Pompei* di Filippo Palizzi; *I funerali di Britannico* di Giovanni Muzzioli con l'inserito del tavolo con protomi leonine della casa di Cornelio Rufo; la *Lotta dei gladiatori durante una cena a Pompei* di Francesco Netti; *Pigmalione* di Giulio Bargellini; le piccole sculture di Giovan Battista Amendola e di Gérôme.

Lo stesso Museo Archeologico Nazionale è parte integrante della mostra, non solo perché ospita le opere provenienti dagli scavi vesuviani, ma perché, fra il 1864 e il 1870, fu oggetto di una campagna di decorazione neo-pompeiana, voluta dall'allora direttore (nonché Soprintendente agli scavi, come ricordato sopra) Giuseppe Fiorelli. Rimosso nella seconda metà del Novecento, il tessuto decorativo neo-pompeiano esprimeva la "nostalgia di un contesto [...] e della 'vita' che da esso emanava. Una vita che voleva evocare, risvegliare, anche collegando quel contesto – e gli oggetti che da esso provenivano – alla produzione artistica e al mercato contemporanei" (Milanese).



Francesco Netti, *Lotta dei gladiatori durante una cena a Pompei*, 1880 circa, olio su tela, Napoli, Museo di Capodimonte

Elmo in bronzo, Museo Archeologico Nazionale di Napoli (modello dell'elmo del gladiatore)



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA luav
progetto grafico di Silvia Galasso
editing a cura di Francesca Romana Dell'Aglio
Venezia • dicembre 2007

www.engramma.org



la rivista di **engramma**
anno **2007**
numeri **54-60**

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.