

la rivista di **en**gramma
2016

138-140

La Rivista di Engramma
138-140

La Rivista di
Engramma
Raccolta

numeri 138-140
anno 2016

direttore
monica centanni

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal
www.engramma.it

Raccolta numeri **138-140** anno **2016**

138 settembre/ottobre 2016

139 novembre 2016

140 dicembre 2016

finito di stampare febbraio 2020

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

©2020
edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-31494-20-5
ISBN digitale 978-88-31494-21-2

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

Sommario

6 | *138 settembre/ottobre 2016*

66 | *139 novembre 2016*

102 | *140 dicembre 2016*

138

settembre/ottobre

2016

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 138

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE
mariaclara alemanni, elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, emily verla bovino, giacomo calandra di rocolino, olivia sara carli, giacomo cecchetto, silvia de laude, francesca romana dell'aglio, simona dolari, emma filipponi, anna ghiraldini, 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. 138 | settembre-ottobre 2016

IMPAGINAZIONE: luca guerini

©2016 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

Bergamo | Centanni | Cirlot | Ghelardi



Dal cosmo all'uomo e ritorno.
Mnemosyne Atlas, Tavola B
a cura del Seminario Mnemosyne

SOMMARIO

- 7 | Aby Warburg, Mnemosyne. Einleitung
nuova edizione critica e traduzione di MAURIZIO GHELARDI
- 27 | Dal cosmo all'uomo e ritorno.
a cura del Seminario Mnemosyne, coordinato da MONICA CENTANNI
E MARIA BERGAMO
- 45 | La visión cósmica de Hildegard von Bingen (folio 9r del manuscritto de Lucca)
VICTORIA CIRLOT

Aby Warburg, Mnemosyne. Einleitung

Introduzione al Bilderatlas (1929)

nuova edizione critica e traduzione di Maurizio Ghelardi

L'*Introduzione a Mnemosyne* è l'unico testo compiuto di Aby Warburg sul progetto Bilderatlas. Warburg scrisse questa *Einleitung* nel 1929, ai fini della presentazione editoriale dell'Atlante, per l'edizione che era in programma presso l'editore Teubner. Su questo breve saggio, traspunto in redazione dattiloscritto da Gertrud Bing, sembra non esservi stata un'ulteriore revisione da parte dell'autore. Di seguito si pubblica il testo in lingua originale, in edizione critica e traduzione condotta da Maurizio Ghelardi *ex novo* sul dattiloscritto conservato al Warburg Institute (WIA 102.1.1): questa edizione ha tenuto conto delle correzioni e delle integrazioni autografe di Warburg e tutte le integrazioni del curatore sono state poste in parentesi quadra.



[A1] Bewusstes Distanzschaffen zwischen sich und der Aussenwelt darf man wohl als Grundakt menschlicher Zivilisation bezeichnen; dieser Zwischenraum das Substrat künstlerischer Gestaltung, so sind die Vorbedingungen erfüllt, dass dieses Distanzbewusstsein zu einer sozialen Dauerfunktion werden kann die durch den Rhythmus vom Einschwingen in die Materie und Ausschwingen zur Sophrosyne jenen Kreislauf zwischen bildhafter und zeichenmässiger Kosmologik bedeutet, deren Zulänglichkeit oder Versagen als orientierendes geistiges Instrument eben das Schicksal der menschlichen Kultur bedeutet.

[A2] Dem zwischen religiöser und mathematischer Weltanschauung schwankenden künstlerischen Menschen kommt nun das Gedächtnis sowohl der Kollektivpersönlichkeit wie des Individuums in einer ganz eigentümlichen Weise zur Hilfe: nicht ohne weiteres Denkraum schaffend, wohl aber an den Grenzpolen des psychischen Verhaltens die Tendenz zur ruhigen Schau oder orgiastischen Hingabe verstärkend. Es setzt die unverlierbare Erbmasse mnemisch ein, aber nicht mit primär schützender Tendenz, sondern es greift die volle Wucht der leidenschaftlich-phobischen, im religiösen Mysterium erschütterten gläubigen Persönlichkeit im Kunstwerk mitstilbildend ein, wie andererseits aufzeichnende Wissenschaft das rhythmische Gefüge behält und weitergibt, in dem die monstra der Phantasie zu zukunftsbestimmenden Lebensführern werden.

[A3] Um die kritischen Phasen im Verlauf dieses Prozesses durchschauen zu können, hat man sich des Hilfsmittels der Erkenntnis von der polaren Funktion der künstlerischen Gestaltung zwischen einschwingender Phantasie und ausschwingender Vernunft noch nicht im vollen Umfang der durch ihre Dokumente bildhaften Gestaltens möglichen Urkunden-deutung bedient. Zwischen imaginärem Zugreifen und begrifflicher Schau steht das hantierende Abtasten des Objekts mit darauf erfolgender plastischer oder malerischer Spiegelung, die man den künstlerischen Akt nennt.

Diese Doppelheit zwischen antichaotischer Funktion, die man so bezeichnen kann, weil die kunstwerkliche Gestalt das Eine auswählend umrissklar herausstellt, und der augenmässig vom Beschauer erfordereten, kultlich erheischten Hingabe an das geschaffene Idolon schaffen jene Verlegenheiten des geistigen Menschen, die das eigentliche Objekt einer Kulturwissenschaft bilden müssten, die sich illustrierte psychologische Geschichte des Zwischenraums zwischen Antrieb und Handlung zum Gegenstand erwählt hätte.

[A1] Si può probabilmente designare quale atto fondativo della civilizzazione umana la creazione di una distanza consapevole tra sè e il mondo esterno. Se questo spazio intermedio [è] il substrato della creazione artistica, allora sono pienamente soddisfatte le premesse grazie alle quali la consapevolezza di questa distanza può diventare una funzione sociale duratura. Il destino della civiltà umana è segnato dall'adeguatezza o dal fallimento dello strumento spirituale di orientamento, grazie al ritmo dell'accordo tra la materia e l'oscillazione verso Sophrosyne, dal ciclo tra cosmologia delle immagini e quella dei segni.

[A2] La memoria, sia collettiva sia individuale, viene dunque in aiuto, in modo del tutto peculiare, all'uomo-artista che oscilla tra una concezione religiosa e una matematica del mondo. Essa non solo crea spazio al pensiero, ma rafforza i due poli-limite dell'atteggiamento psichico: la quieta contemplazione e l'abbandono orgiastico. Anzi, utilizza l'eredità inalienabile delle impressioni fobiche in modo mnemico. In tal senso, la memoria non tende a un orientamento protettivo, ma cerca invece di accogliere tutto l'impeto della personalità passionale-fobica, scossa dai misteri religiosi, per creare uno stile artistico. Per parte sua la scienza descrittiva conserva e trasmette le strutture ritmiche nelle quali i *monstra* della fantasia diventano le guide vitali decisive per il futuro.

[A3] Per penetrare le fasi critiche di un simile processo non ci si è ancora serviti a sufficienza della conoscenza delle testimonianze della creazione figurativa. Esse ci permettono di comprendere la funzione polare dell'atto artistico, che oscilla tra un'immaginazione tendenzialmente identificata con l'oggetto, e una razionalità che cerca invece di distanziarsene. Quello che chiamiamo atto artistico non è dunque altro che una manipolazione tattile dell'oggetto, che ha il fine di rispecchiarlo plasticamente o pittoricamente – atto equidistante sia dalla comprensione per via immaginativa, sia dalla contemplazione concettuale.

Questa duplicità che si istituisce tra una funzione anti-caotica – così potremmo dire, dato che l'opera d'arte definisce nettamente il contorno dell'oggetto scegliendone uno unico – e la pretesa di far accettare allo spettatore il culto dell'idolo che gli viene posto di fronte, crea quel disagio all'uomo spirituale che dovrebbe rappresentare l'oggetto proprio di una scienza della cultura che sia una storia psicologica illustrata – una storia capace di mostrare la distanza tra l'impulso e l'azione verso l'oggetto.

[A4] Der Entdämonisierungsprozess der phobisch geprägten Eindruckserbmasse, der die ganze Skala des Ergriffenseins gebärdensprachlich umspannt, von der hilflosen Versunkenheit bis zum mörderischen Menschenfrass, verleiht der humanen Bewegungsdynamik auch in den Stadien, die zwischen den Grenzpolen des Orgasmus liegen dem Kämpfen, Gehen, Laufen, Tanzen, Greifen, jenen Prägrand unheimlichen Erlebens, das der in mittelalterliche[r] Kirchengzucht aufgewachsene Gebildete der Renaissance wie ein verbotenes Gebiet, wo sich nur die Gottlosen des freigelassenen Temperaments tummeln dürfen, ansah.

[A5] Der Atlas zur Mnemosyne will durch seine Bildmaterialien diesen Prozess illustrieren, den man als Versuch der Einverseelung vorgeprägter Ausdruckswerte bei der Darstellung bewegten Lebens bezeichnen könnte.

[B1] Die „Mnemosyne“ will in seiner bildmaterialien Grundlage, die der beigegebene Atlas in Reproduktionen charakterisiert, zunächst nur ein Inventar sein der antikisierenden Vorprägungen, die auf die Darstellung des bewegten Lebens im Zeitalter der Renaissance mitstilbildend einwirkten.

Eine solche vergleichende Betrachtung musste sich, besonders da systematisch zusammenfassende Vorarbeiten auf diesem Gebiet fehlen, auf die Untersuchung des Gesamtwerkes von wenigen Hauptkünstlertypen beschränken, dafür aber versuchen, durch eine tiefer eindringende sozialpsychologische Untersuchung den Sinn dieser gedächtnismässig aufbewahrten Ausdruckswerte als sinnvolle geistestechnische Funktion zu begreifen.

[B2] Schon 1905 war dem Verfasser bei solchen Versuchen die Schrift von Osthoff über das Suppletivwesen der indogermanischen Sprache zu Hilfe gekommen: er wies zusammenfassend nach, dass bei Adjektiven und Verben ein Wortstammwechsel in der Komparation oder Konjugation eintreten kann, nicht nur ohne dass die Vorstellung der energetischen Identität der gemeinten Eigenschaft oder Aktion darunter leidet, obwohl die formale Identität des wortgeformten Grundausdrucks wegfällt, sondern dass der Eintritt eines fremdstämmigen Ausdrucks eine Intensifikation der ursprünglichen Bedeutung bewirkt.

[B3] Mutatis mutandis lässt sich ein ähnlicher Prozess auf dem Gebiet der kunstgestaltenden Gebärdensprache feststellen, wenn etwa die tanzende Salome der Bibel wie eine griechische Mänade auftritt, oder wenn eine

[A4] Il processo di de-demonizzazione dell'eredità delle impressioni fobiche comprende, dal punto di vista gestuale, l'intera scala delle emozioni, dalla prostrazione inerme al cannibalismo omicida, e conferisce alla dinamica del movimento umano – anche a quegli stadi che si collocano tra i poli-limite dell'orgiasmo, come il combattere, il camminare, il correre, il danzare, l'afferrare – la cifra dell'esperienza inquietante che l'uomo colto del Rinascimento, educato alla disciplina della Chiesa medievale, riteneva un terreno interdetto sul quale potevano scorrazzare solo spiriti empi dal temperamento dissoluto.

[A5] L'Atlante Mnemosyne, grazie al suo materiale di base costituito da immagini, intende illustrare questo processo che potrebbe essere definito come il tentativo di incorporare valori espressivi pre-coniati al fine di rappresentare la vita in movimento.

[B1] Mnemosyne, con la sua base di materiale visivo che l'Atlante allegato presenta in riproduzione, intende essere anzitutto soltanto un inventario delle pre-coniazioni anticheggianti che hanno influito, in età rinascimentale, alla formazione dello stile della vita in movimento.

Proprio l'assenza in questo ambito di sistematici lavori preparatori di insieme ha fatto sì che una siffatta considerazione comparativa si sia limitata all'indagine dell'opera complessiva di pochi tipi fondamentali di artisti. Questa considerazione comparativa ha però cercato di comprendere, attraverso uno studio socio-psicologico approfondito, il senso di questi valori espressivi conservati nella memoria che rappresentano le funzioni più significative di una ispirazione tecnica.

[B2] Già nel 1905 l'autore era stato aiutato in questi suoi tentativi dal saggio di Osthoff sulla natura suppletiva delle lingue indo-germaniche, laddove Osthoff aveva sintetizzato il fatto che un mutamento della radice lessicale – per gli aggettivi nella comparazione e per i verbi nella coniugazione – benché venisse meno l'identità formale della espressione lessicale fondamentale, non pesava affatto sulla concezione dell'identità energetica della qualità o dell'azione indicate, ma l'ingresso di una radice diversa produceva un'intensificazione del significato originario della parola.

[B3] Mutatis mutandis: si può constatare un processo analogo nell'ambito del linguaggio gestuale che conforma l'arte, ad esempio quando la Salomè danzante della Bibbia compare come una Menade greca, oppure quando una

fruchtkorbtragende Dienerin Ghirlandajos im Stil einer ganz bewusst nachgeahmten Victoria eines römischen Triumphbogens herbeieilt.

[B4] In der Region der orgiastischen Massenergriffenheit ist das Prägerwerk zu suchen, das dem Gedächtnis die Ausdrucksformen des maximalen inneren Ergriffenseins soweit es sich gebärdensprachlich ausdrücken lässt, in solcher Intensität einhämmert, dass diese Engramme leidenschaftlicher Erfahrung als gedächtnisbewahrtes Erbgut überleben und vorbildlich den Umriss bestimmen, den die Künstlerhand schafft, sobald Höchstwerte der Gebärdensprache durch Künstlerhand im Tageslicht der Gestaltung hervortreten wollen.

[B5] Hedonistische Aestheten gewinnen die wohlfeile Zustimmung des kunstgenießenden Publikums, wenn sie solchen Formenwechsel aus der Plärierlichkeit der dekorativen grösseren Linie erklären. Mag wer will sich mit einer Flora der wohlriechenden und schönsten Pflanzen begnügen, eine Pflanzenphysiologie des Kreislaufs und des Säftesteigens kann sich aus ihr nicht entwickeln, denn diese erschliesst sich nur dem, der das Leben im unterirdischen Wurzelwerk untersucht.

[B6] Der Triumph der Existenz trat, von der Antike plastisch praefiguriert, in der ganzen erschütternden Gegensätzlichkeit von Lebensbejahung und Ich-Verneinung vor die Seele der Nachfahren, sie auf den Heidensarkophagen Dionysos im Taumelzuge seines orgiastischen Gefolges erblickten und auf den römischen Siegesbögen den Triumphzug des Imperators.

In beiden Symbolen Massenbewegung in der Gefolgschaft eines Herrschers; aber während die Mänade das im Wahnsinn zerrissenen Böcklein zu Ehren des Rauschgottes schwingt, liefern römische Legionäre die abgeschnittenen Köpfe der Barbaren dem Caesar wie einen fälligen Tribut im geordneten Staatswesen ein, (wie denn auch der Kaiser auf den Reliefs als Vertreter kaiserlicher Fürsorge für seine Veteranen gefeiert wird).

[B7] Freilich das Colosseum, wenige Schritte vom Constantinsbogen, erinnert den Römer des Mittelalters und der Renaissance unerbittlich daran, dass der menschenopfernde Urtrieb im heidnischen Rom seine Kultstätte erzwungen hatte und bis auf den heutigen Tag bleibt Roma die unheimliche Doppelheit des Siegerkranzes des Imperators und der Märtyrer.

[B8] Mittelalterliche Kirchengucht, die in der Kaiservergottung ihren gnadenlosen Feind erlebt hatte, würde ein Monument wie den Constan-

serva che reca un cesto di frutta di Ghirlandaio incede imitando in modo del tutto consapevole lo stile di una Vittoria di un arco di trionfo romano.

[B4] Proprio nell'ambito della esaltazione orgiastica collettiva è da rintracciare la matrice che imprime nella memoria le forme espressive della massima esaltazione interiore, per quanto è possibile esprimerla con gesti, con una tale intensità che questi engrammi della esperienza emotiva sopravvivono come patrimonio ereditario della memoria, determinando in modo preciso il contorno creato dalla mano dell'artista nel momento in cui i sommi valori del linguaggio gestuale intendono emergere alla luce, prendere forma attraverso la sua mano.

[B5] Gli edonisti estetizzanti si guadagnano a buon mercato il consenso del pubblico degli amatori d'arte spiegando un tale mutamento di forme in ragione della gradevolezza della linea decorativa più marcata. Chi vuole può pure accontentarsi di una flora costituita da piante profumate e più belle, ma è certo che da essa non si evince una fisiologia vegetale della circolazione della linfa: questa si rivela soltanto a chi è capace di indagare la vita nell'intreccio delle sue radici sotterranee.

Il trionfo dell'esistenza, prefigurato plasticamente dall'Antichità, si presenta in tutta la sua sconvolgente antitesi di affermazione della vita e negazione dell'Io di fronte all'anima dei posteri, i quali, sui sarcofagi pagani scorgevano Dioniso nel corteo barcollante del suo seguito orgiastico e sugli archi di vittoria romani il corteo trionfale dell'Imperatore.

In entrambe le simbologie si tratta di un movimento di masse al seguito di un dominatore. Ma, mentre la Menade sventola in onore del dio dell'ebbrezza il capretto dilaniato nella follia, i legionari romani consegnano all'imperatore le teste dei barbari come un tributo dovuto allo Stato (del resto pure nei bassorilievi l'Imperatore è festeggiato quale rappresentante della premura imperiale verso i veterani).

[B7] In realtà il Colosseo, situato a pochi passi dall'Arco di Costantino, ricorda impietosamente ai Romani del Medioevo e del Rinascimento che nella Roma pagana l'impulso primordiale al sacrificio umano aveva ottenuto a forza il suo luogo di culto, e fino ad oggi Roma continua a mostrarsi in una perturbante duplicità: la corona trionfante dell'Imperatore e, insieme, il martire.

[B8] Nel Medioevo l'educazione ecclesiastica, che nella divinizzazione degli imperatori aveva individuato il suo acerrimo nemico, avrebbe distrutto

tinsbogen zerstört haben, wenn sich nicht, durch später hineingesetzte Reliefstreifen begründet, die Heroismen des Kaisers Trajan unter dem Mantel des Constantin hätten erhalten dürfen.

Die Kirche selbst hatte durch eine Sage, die noch bei Dante lebt, die gloriose Selbstherrlichkeit der Trajan-reliefs in christliche Gesinnung umgewandelt. In der berühmten Erzählung von der Pietà des Kaisers gegen die Witwe, die um Recht flehte, ist wohl der feinsinnigste Versuch gemacht, durch energisch invertierte Sinnggebung das imperatorische Pathos in christliche Pietät zu verwandeln; der daher-sprengende Kaiser auf dem Relief im Innern, der einen Barbaren überreitet, wird zum Rechtsprecher, der seinem Gefolge Halt gebietet, weil das Kind der Witwe unter die Hufe der römischen Reiter gekommen war.

[C1] Die Restitution der Antike als ein Ergebnis des neueintretenden historisierenden Tatsachenbewusstseins und der gewissenfreien künstlerischen Einfühlung zu charakterisieren, bleibt unzulängliche deskriptive Evolutionslehre, wenn nicht gleichzeitig der Versuch gewagt wird, in die Tiefe triebhafter Verflochtenheit des menschlichen Geistes mit der achronologisch geschichteten Materie hinauzusteigen. Dort erst gewahrt man das Prägwerk, das die Ausdruckswerte heidnischer Ergriffenheit münzt, die dem orgiastischen Urerlebnis entstammen: dem tragischen Thiasos.

[C2] Um das Wesen der Antike im Symbol einer Doppel-Herme des Apollo-Dionysos zu erblicken, bedarf es seit Nietzsches Tagen keiner revolutionierenden Attitude mehr. Im Gegenteil verhindert eher der oberflächliche Tagesgebrauch dieser Gegensätzlichkeitslehre bei der Betrachtung paganer Kunstgebilde insoweit ernst zu machen, dass man Sophrosyne und Ekstase vielmehr in der organischen Einheitlichkeit ihrer polaren Funktion bei der Prägung von Grenzwerten menschlichen Ausdruckswillens begreift.

[C3] Die ungehemmte Entfesselung körperlicher Ausdrucksbewegung, wie sie besonders in Klein-Asien im Gefolge der Rauschgötter sich vollzog, umfängt die ganze Skala kinetischer Lebensäußerung phobisch-erschütterten Menschentums von hilfloser Versunkenheit bis zum mörderischen Taumel und alle mimischen Aktionen [, die] dazwischen liegen, wie sie im thiasotischen Kult gehen, laufen, tanzen, greifen, bringen, tragen, lassen in der kunstwerklichen Darstellung den Nachhall solch abgründiger Hingabe verspüren. Der thiasosische Prägrand ist geradezu ein wesentliches und unheimliches Kennzeichen dieser Ausdruckswerte wie sie etwa auf antiken Sarkophagen, zum Auge der Renaissance-Künstler sprachen.

un monumento come l'Arco di Costantino se gli eroismi dell'imperatore Traiano non fossero stati preservati sotto il mantello di Costantino, grazie al successivo inserimento di alcuni bassorilievi.

Attraverso una leggenda, viva ancora in Dante, la Chiesa aveva trasformato la gloriosa autocelebrazione dei rilievi traianei in un sentimento cristiano. Nel famoso racconto della pietà dell'Imperatore verso la vedova che implora giustizia, si riflette molto bene il tentativo raffinatissimo di volgere, mediante un'energica inversione del significato, il pathos imperiale in pietà cristiana. In un bassorilievo all'interno dell'Arco, l'Imperatore a cavallo che, galoppando, travolge un barbaro, si trasforma nel garante di una giustizia: egli ordina al suo seguito di fermarsi, perché il figlio della vedova è finito sotto gli zoccoli della cavalleria romana.

Caratterizzare la restaurazione dell'Antico come un risultato della consapevolezza fattuale nuovamente emergente e storicizzante, e di una empatia artistica di libere coscienze, significa restare entro la dottrina di un evoluzionismo descrittivo inadeguato, se allo stesso tempo non si cerca di calarsi nella profondità dell'intreccio di impulsi che lega lo spirito umano alla materia stratificata in modo a-cronologico. Difatti, solo qui è possibile scorgere la matrice che conia i valori espressivi dell'esaltazione pagana – valori che sorgono dall'esperienza originaria orgiastica: il tiaso tragico.

Dopo Nietzsche, per scorgere il carattere dell'Antico nel simbolo dell'erma bifronte Apollo-Dioniso non è più necessaria nessuna attitudine rivoluzionaria. Anzi, l'uso quotidiano e superficiale di questa dottrina degli opposti nella considerazione delle immagini dell'arte pagana, ostacola semmai il tentativo di intraprendere seriamente la comprensione dell'unità organica di Sophrosyne ed estasi, nella loro funzione polare di coniare i valori-limite della volontà espressiva umana.

[C3] Lo scatenamento sfrenato del movimento espressivo corporeo, così come si è realizzato in particolare nell'Asia Minore al seguito degli dèi dell'ebbrezza, include l'intera scala delle manifestazioni cinetiche della vita di una umanità fobicamente scossa, in una scala che va dall'abbattimento inerme fino all'ebbrezza omicida, comprendendo tutte le azioni mimiche che si trovano tra questi due estremi. Nell'arte figurativa si percepisce l'eco di questo abissale abbandono proprio del culto del tiaso, quando gli individui camminano, corrono, danzano, afferrano, portano, trasportano. Il contorno dello stampo tiasotico costituisce un contrassegno essenziale e perturbante di questi valori espressivi che parlavano agli occhi degli artisti rinascimentali, ad esempio dai sarcofagi antichi.

[C4] In einer eigentümlichen Zwiespältigkeit versuchte nun die italienische Renaissance sich diese Erbmasse phobischer Engramme einzuver-seelen. Sie war einerseits eine willkommene Anstachlerin für die neuen Freigelassenen des weltzugewandten Temperaments, die dem um seine persönliche Freiheit dem Schicksal gegenüber Kämpfenden den Mut zur Mitteilung des Unaussprechlichen verlieh.

Dadurch aber, dass diese Aufstachelung als mnemische Funktion vor sich ging, d. h. durch vorgeprägte Formen bereits einmal durch künstlerische Gestaltung geläutert war, blieb die Restitution ein Akt, der zwischen triebhafter Selbstentäußerung und bewusster bändigender formaler Gestaltung, d. h. eben zwischen Dionysos-Apollo, dem künstlerischen Genius den seelischen Ort anwies, wo er seiner persönlichsten Formensprache dennoch zur Eigenausprägung verhelfen konnte.

[D1] Der Zwang zur Auseinandersetzung mit der Formenwelt vorgeprägter Ausdruckswerte, – sie mögen nun aus Vergangenheit oder Gegenwart stammen – bedeutet für jeden Künstler, der seine Eigenart durchsetzen will, die entscheidende Krisis. Die Einsicht, dass dieser Prozess für die Stilbildung der europäischen Renaissance eine ungewöhnlich weittragende und bisher übersehene Bedeutung hat, führte zu dem vorliegenden Versuch der „Mnemosyne“, die in ihrer bildmateriellen Grundlage zunächst nichts anderes sein will, als ein Inventar der nachweisbaren Vorprägungen, die vom einzelnen Künstler Abkehr oder Einverseelung dieser zwiefach herandrängenden Eindrucks-masse forderten.

Die entscheidende Phase in der Entwicklung des malerischen Monumentalstils der italienischen Renaissance spiegelt sich mit einer symbolischen Deutlichkeit, wie sie uns nur die wirkliche Geschichte vergönnt, in jenen Kunstwerken wieder, die sich aus heidnischer und christlicher Zeit an die Gestalt Kaiser Konstantins knüpfen.

Von den trajanischen Reliefs an dem Triumphbogen, der Konstantins Namen trägt, obgleich nur wenige Reliefstreifen seiner Zeit angehören (vgl. Wilpert), geht jenes imperatorische [D2] Pathos aus, das noch der Gebärden-sprache später Nachfahren durch ihre rauschende und bestechende Eloquenz Weltgeltung verlieh, vor der freilich die feinsten Pfadweisen- den Werke des italienischen Auge[s] ihr Recht auf folghafte Führerschaft einbüssten. Die Konstantinschlacht des Piero della Francesca in Arezzo, die für innerliche menschliche Ergriffenheit eine neue unrhetorische Größe der Ausdrucksform entdeckt hatte, wurde gleichsam unter den Hu-

[C4] Il Rinascimento italiano ha cercato di interiorizzare questa eredità di engrammi fobici, con una particolare ambivalenza: da un lato, per i nuovi soggetti emancipati del temperamento mondano, essa ha rappresentato un gradito incitamento, permettendo di comunicare ciò che era indicibile a quanti lottavano contro il destino e per la propria libertà personale.

Dall'altro lato, visto che un simile incitamento si svolgeva come una funzione mnemica – dato che esso era stato purificato attraverso forme coniate precedentemente attraverso una creazione artistica – la restituzione restava un atto che, tra una autorinuncia all'impulso dell'Ego e una consapevole forma artistica delimitata – ovvero posta tra Dioniso e Apollo – prescriveva al genio artistico il suo luogo interiore, laddove poteva comunque dare la propria impronta in un linguaggio formale più personale.

[D1] La costrizione a confrontarsi con il mondo delle forme costituito da valori espressivi pre-coniati – provengano essi dal passato o dal presente – segna la crisi decisiva per ogni artista che intenda imporre la propria personalità. L'idea che proprio un tale processo abbia un significato straordinario e fino ad ora ignorato per la formazione degli stili nel Rinascimento europeo, ci ha condotto al tentativo che abbiamo definito "Mnemosyne". Esso, con la sua base di materiale di immagini, intende essere anzitutto non più che un inventario di pre-coniazioni documentabili, le quali esigevano nel singolo artista il distacco o l'assimilazione di questa pressante massa di impressioni.

La fase decisiva nello sviluppo dello stile pittorico monumentale del Rinascimento italiano si riflette con una chiarezza simbolica, come solo la storia reale consente, in quelle opere d'arte che in epoca pagana e cristiana si legano alla figura dell'imperatore Costantino.

Dai bassorilievi traianei dell'Arco di trionfo che reca il nome di Costantino, nonostante siano pochi quelli che risalgono all'epoca di quell'imperatore (cfr. Wilpert), scaturisce quel [D2] pathos imperiale che, con la sua eloquenza rumoreggiante e seducente, conferisce di nuovo al linguaggio gestuale dei tardi epigoni una validità universale, di fronte alla quale perfino le opere più raffinate e innovative dell'occhio italiano finiscono per smarrire la loro funzione di guida. La *Battaglia di Costantino* di Piero della Francesca ad Arezzo, che per l'interiore commozione umana rivela una nuova grandezza antiretorica della forma espressiva, è per così dire calpestata dagli zoccoli dell'orda selvaggia, che con il pretesto

fen des wilden Heeres zerstampft, das auf den Wänden der Stenzen unter dem Vorwande des Konstantinsieges einhergaloppieren darf.

Wie war in der Nachbarschaft Raffael's und Michelangelo's ein solcher Leerlauf der künstlerischen Formensprache möglich? Dass die Freude an der grossartigen Geste der antiken Skulptur im Zusammentreffen mit einem gleichgestimmten wiedererwachenden Sinn für das archaeologisch[e] Echte zu einer so aufdringlichen Vorherrschaft der dynamischen Pathosformel all'Antica führte, gibt für die Vehemenz des Vorganges eine lediglich ästhetische [D3] Erklärung.

Die neue pathetische Gebärdensprache der heidnischen Gestaltenwelt war ja nicht etwa einfach unter dem Beifall eines feinsinnigen Künstlerauges und eines gleichgestimmten erlesenen antiquarischen Geschmacks ins Atelier eingezogen.

Die Charakterisierung der Heidenwelt als formenklarer Olympier war vielmehr einer Periode mächtigen Widerstandes abgerungen worden, der von zwei ganz verschiedenen Kräften ausging, die trotz ihrer barbarischen Antiklassizität im äusseren Auftreten sich mit Recht als treue und autoritative Hüter[in] des antiken Erbes ansehen durfte. Diese zwei Masken sehr heterogener Herkunft, die jene humane Umrissklarheit der griechischen Götterwelt verdeckten, waren die nachlebenden monströsen Symbole der hellenistischen Astrologie und die im zeitgenössischen bizarren Realismus des Mienenspiels und der Tracht auftretende Gestaltenwelt der Antike *alla Francese*.

Unter den Praktiken der hellenistischen Astrologie hatte sich die lichte Natürlichkeit des griechischen Pantheons zu einer Rotte monströser Gestalten zusammengeballt, [D4] die aus ihrer Undurchsichtigkeit als fratzenhafte Schicksals-hieroglyphen zu humaner Glaubwürdigkeit zu erwecken die nachdrückliche Forderung einer Zeit sein musste, die zum wiederentdeckten Wort der Antike nunmehr auch in der äusseren Erscheinung stilgemässe organische Übersehbarkeit forderte.

Die zweite Demaskierung, die man vom heidnischen Altertum zu fordern hatte, musste sich gegen eine nur anscheinend harmlosere Vermummung richten, gegen den Trachtenrealismus *alla Francese*, in dem sich auf flandrischen Bildteppichen oder Buchillustrationen ovidianische Dämonie oder livianische Römergrösse vortrug.

della vittoria di Costantino ha potuto irrompere al galoppo sulle pareti delle Stanze [vaticane].

Ma come è stato possibile questo correre a vuoto del linguaggio delle forme artistiche quando era ancora vicina la presenza di Raffaello e di Michelangelo? Che il compiacimento per il gesto grandioso della scultura antica, combinato con il ridestarsi di una affine sensibilità per l'autenticità archeologica, abbia condotto a un dominio così invadente della formulazione di pathos dinamica all'antica, [D3] rende evidente la veemenza di questo processo solo dal punto di vista estetico.

In effetti, il nuovo linguaggio gestuale patetico del cosmo delle forme pagane non era penetrato nell'atelier [dell'artista] soltanto perché aveva avuto il plauso di un raffinato occhio artistico e di un gusto antiquario raffinato, a lui consonante.

La caratterizzazione del mondo pagano come cosmo olimpico dalle forme chiare era stata acquisita dopo un periodo di strenua resistenza da parte di due forze che, nonostante la loro barbara anticlassicità nel contegno esteriore, si potevano ritenere a buon diritto gli autentici e autorevoli tutori dell'eredità antica. Queste due maschere, di provenienza assai eterogenea, che velavano l'umana chiarezza di contorni del mondo degli dèi greci, erano per un verso i sopravvissuti simboli mostruosi dell'astrologia ellenistica, per l'altro il cosmo delle forme dell'Antico "alla francese", così come esse si presentavano nel bizzarro realismo di quel tempo – un realismo tutto incentrato sul gioco delle espressioni del volto e sull'abbigliamento.

Nella pratica dell'astrologia ellenistica la limpida naturalezza del pantheon greco era stata ammassata in una masnada di figure mostruose. [D4] Ridestare tali figure dalla loro imperscrutabilità di deformi geroglifici del destino per ricondurle a una credibilità umana, è stata appunto l'esigenza pressante di un'epoca che oramai, oltre alla riscoperta della parola dell'Antico, esigeva, anche nell'aspetto esteriore, un dominio organico stilisticamente adeguato.

Il secondo smascheramento richiesto alla Antichità pagana doveva volgersi contro un camuffamento solo apparentemente più innocuo, cioè verso il realismo dell'abbigliamento "alla francese", con il quale si presentavano negli arazzi fiamminghi o nelle illustrazioni dei libri i demoni ovidiani o la liviana grandezza dei Romani.

Die Kunstgeschichte ist freilich nicht gewohnt, die orientalisch-praktische, die nordisch-höfische und die italienisch-humanistische Auffassung der Antike als gleichstrebige Komponenten im Prozess der neuen Stilbildung zusammenzusehen. Man macht sich eben nicht klar, dass die Astrologen, die ihren Abumashar ganz richtig als getreuen Ueberlieferer ptolemäischer Kosmologie erkannten, mit subjektivem Recht behaupten konnten, dass sie peinlich getreue Ueberlieferungsbewahrer seien, wie ebenso die gelehrten Berater der Bildweber und Miniaturisten im Kulturkreis der Valois [D5] glauben durften, – sie mochten gute oder schlechte Uebersetzungen der antiken Schriftsteller vor sich haben –, dass sie die Antike in peinlicher Treue wieder auferstehen liessen.

Die Wucht des Eintritts der antikisierenden Gebärdensprache erklärt sich also indirekt aus dieser zweifach angeforderten reaktiven Energie, die die Wiederherstellung der umrissklaren Ausdruckswerte der Antike aus den Fesseln einer nicht homogenen Ueberlieferung beanspruchte.

Fasst man demgemäss Stilbildung als ein Problem des Austausches solcher Ausdruckswerte auf, so stellt sich die unerlässliche Forderung ein, die Dynamik dieses Prozesses in Bezug auf die Technik seiner Verkehrsmittel zu untersuchen.

Die Zeit zwischen Piero della Francesca und der Raffaelschule ist eine Epoche der beginnenden intensiven internationalen Bilderwanderung zwischen Norden und Süden, deren elementare Gewalt, sowohl was die Wucht des Einschlags wie den Umfang ihres Wandergebiets angeht, dem europäischen Stilhistoriker verdeckt wird durch den offiziellen „Sieg“ der römischen Hochrenaissance. [D6] Der flandrische Teppich ist der erste noch kolossalische Typus des automobilen Bilderfahrzeuges, der, von der Wand losgelöst, nicht nur in seiner Beweglichkeit sondern auch in seiner auf vervielfältigende Reproduktion des Bildinhaltes angelegten Technik ein Vorläufer ist des bildbedruckten Papierblättchens, d. h. des Kupferstiches und des Holzschnittes, die den Austausch der Ausdruckswerte zwischen Norden und Süden erst zu einem vitalen Vorgang im Kreislaufprozess der europäischen Stilbildung machten.

Mit welchem Nachdruck und in welchem Umfange diese vom Norden importierten Bildträger in den italienischen Palazzo eindrangen, dafür nur ein Beispiel: um 1475 schmückten etwa 250 laufende Meter flandrischer Bildteppiche mit Darstellungen des bewegten Lebens aus Vorzeit und Gegenwart die Wände im stattlichen Bürgerhause der Medici, dem sie

La storia dell'arte non è solita considerare unitariamente la concezione pratico-orientale, quella nordica-cortese e quella italiano-umanistica dell'Antico come componenti che convergono nel processo di una nuova costituzione dello stile. Non ci si rende conto che gli astrologi, i quali riconoscevano giustamente nel loro Abu Ma'sar il vero erede della cosmologia tolemaica, potevano sostenere, a ragione dal loro punto di vista, di essere i custodi autentici e scrupolosi della tradizione, così come gli eruditi consulenti dei tessitori di arazzi e dei miniaturisti della cerchia intellettuale dei Valois [D5] potevano ritenere, buone o cattive che fossero le traduzioni degli scrittori antichi che avevano a disposizione, di far risorgere l'Antico con una loro pedante precisione.

L'impeto con il quale irruppe il linguaggio gestuale anticheggiante si spiega dunque indirettamente con questa energia reattiva doppiamente sollecitata e che pretese di ristabilire i valori espressivi chiaramente delineati dell'Antico, liberandoli dalle catene di una tradizione disomogenea.

Se concepiamo la formazione dello stile dal punto di vista dello scambio di questi valori espressivi, allora sorge la necessità imprescindibile di indagare la dinamica di un simile processo relativamente alla tecnica dei suoi mezzi di diffusione.

L'epoca tra Piero della Francesca e la scuola di Raffaello segna l'inizio di una intensa migrazione internazionale di immagini tra Nord e Sud, la cui violenza elementare, tanto riguardo alla forza dell'impatto, quanto riguardo all'estensione della circolazione, resta velata all'occhio dello storico degli stili europei dalla "vittoria" ufficiale del pieno Rinascimento romano. [D6] L'arazzo fiammingo è il primo tipo, ancora colossale, di trasporto di immagini che, una volta tolto dalla parete, non solo per la sua mobilità, ma anche per la tecnica che rende possibile riprodurre lo stesso contenuto iconografico in esemplari tra loro uguali, rappresenta un predecessore del foglio cartaceo con immagini stampate, cioè dell'incisione su rame e della xilografia. Esse permisero lo scambio dei valori espressivi tra Nord e Sud, evento vitale nel processo ciclico di formazione dello stile europeo.

Un solo esempio è sufficiente a illustrare con quale rilievo e ampiezza questi veicoli di immagini importati dal Nord invasero i palazzi italiani: attorno al 1475 circa 250 metri lineari di arazzi delle Fiandre, con rappresentazioni della vita in movimento del passato e del presente, decoravano le pareti della sontuosa dimora dei Medici, conferendole l'agognato

den ersehnten Glanz höfisch-fürstlicher Pracht verliehen. Aber neben ihnen durfte sich bereits eine unscheinbarere Kunstgattung zeigen, die ihre innere Ueberlegenheit als stilbildende Macht noch unter ihrem bescheidenen Auftreten [D7] als wohlfeile Leinwandbilder verbergen konnte; sie ersetzten durch die *novità* der Ausdrucksweise, was ihnen an Materialwert abging. Das von keiner burgundischen Ritterrüstung beschwerte Gebärdenspiel Pollaiuolo's trug die Heraklestaten in ihrem hinreissenden Enthusiasmus *all'antica* auf solchen Leinwandbildern vor.

[D8] Eine ins Urreich der heidnischen Religiosität wurzelnde Wiederherstellungssehnsucht kommt hinzu. Waren denn nicht die hellenistischen Sternbilder Symbole eines endzeitlichen *raptus in caelum*, wie dementsprechend auch die ovidianischen Märchen, die den Menschen in die *Hyle* zurückwandeln, den *raptus ad inferos* versinnbildlichen? Die nur anscheinend rein äusserliche künstlerische Tendenz der Wiederherstellung der gebärdensprachlichen Umrissklarheit führte von selbst, d. h. der inneren Logik der gesprengten Fesseln entsprechend, zu einer Formensprache, die de[m] verschütteten tragischen, stoischen [a]ntike[n] Fatalismus angemessen war.

[E1] Durch das Wunderwerk des normalen Menschauges bleiben in Italien im starren Steinwerk der antiken Vorzeit, Jahrhunderte überdauernd, den Nachfahren gleiche seelische Schwingungen lebendig.

Die Bildersprache der Gebärde, häufig durch Inschriften um die Sprache des Wortes, die sich auch ans Ohr wendet, verstärkt, zwingen durch solche gedächtnismässige Funktion auf Architekturwerken (z. B. Triumphbogen, Theater) und Plastik (vom Sarkophag bis zur Münze) durch die unzerstörbare Wucht ihrer Ausdrucksprägung zum Nacherleben menschlicher Ergriffenheit in dem ganzen Umfange ihrer tragischen Polarität vom passiven Erdulden bis zur aktiven Sieghaftigkeit.

In der Triumphplastik feierte sich das Jasagen zum Leben in pomphafter Form, während die Sagen auf de[n] Relief[s] der Heldensärge de[n] verzweifelten Kampf um den Aufstieg der Menschenseele zum Himmel in mythischen Symbolen vortrugen.

[E2] Wie nachdrücklich solche kirchenfeindlichen Elemente sich einprägen durften, beweist jene Reihe von über 12 Sarkophagen die eingemauert in der Treppenwange von S. Maria Aracoeli, wie Traumbilder aus der verbotenen Region heilloser paganer Dämonie, de[n] frommen Pilger bei seinem Aufstieg zur Kirche begleiten durften.

splendore dello sfarzo principesco e di corte. Ma accanto agli arazzi già emergeva un genere artistico meno appariscente, in grado di dissimulare la sua interiore superiorità in quanto potenza capace di creare uno stile sotto la modesta apparenza [D7] di economici quadri su tela che compensavano, con la novità dei modi espressivi, quello che mancava loro dal punto di vista del valore materiale. Il gioco gestuale del Pollaiuolo, non appesantito dalle armature cavalleresche borgognone, narrò così in queste pitture su tela il travolgente entusiasmo all'antica delle fatiche di Ercole.

A tutto ciò bisogna aggiungere la nostalgia di una restaurazione radicata nel regno primordiale della religiosità pagana. Le costellazioni ellenistiche non erano forse simboli di un *raptus in caelum* escatologico, così come le favole ovidiane, che trasformano l'uomo in *hyle*, simboleggiavano il *raptus ad inferos*? La tendenza a ristabilire la chiarezza dei contorni del linguaggio gestuale – che solo in apparenza era puramente esteriore e artistica – condusse di per sé, in conformità alla logica interna della liberazione dalle catene, a un linguaggio formale adeguato all'antico fatalismo stoico e tragico che era stato sepolto.

[E1] Grazie all'opera miracolosa del normale occhio umano, per secoli in Italia le vibrazioni dell'animo rimasero vive per le generazioni successive nella salda opera in pietra dell'antico passato.

Il linguaggio figurativo gestuale, spesso rafforzato dal linguaggio della parola che si rivolge anche all'orecchio attraverso le iscrizioni, grazie alla violenza indistruttibile del suo conio espressivo, nelle opere architettoniche (ad esempio negli archi di trionfo e nei teatri) e in quelle plastiche (dal sarcofago fino alla moneta), costringe a rivivere esperienze della commozione umana in tutta la sua polarità tragica: dalla sofferenza passiva fino all'atteggiamento vittorioso attivo.

Nella scultura trionfale si autocelebra pomposamente l'affermazione della vita, mentre le leggende nei bassorilievi delle tombe pagane narrano, attraverso simboli mitici, la disperata lotta per l'ascesa al cielo dell'anima umana.

[E2] Con quale forza si impressero questi elementi ostili alla Chiesa, lo dimostra la serie dei dodici sarcofagi murati nel fianco della scalinata di Santa Maria in Aracoeli, i quali, come visioni oniriche che scaturiscono dalla regione proibita della indegna demonicità pagana, accompagnano il pellegrino devoto che sale verso la chiesa.

Diese Gegensätzlichkeit des Ichbewusstseins im äusseren Ausdruck verlangte von der stoffgebundenen Anschauungsweise des ausgehenden Mittelalters eine parallele ethische Auseinandersetzung zwischen pagan-kämpfender und christlich-ergebener Persönlichkeits-Empfindung.

[E3] Es gehört zu den eigentlich künstlerisch-schöpferischen Vorgängen im Zeitalter der sogenannten Renaissance, dass die Ueberlegenheit der dramatischen Umrissklarheit der antik sieghaften Einzelgebärden aus der Trajans-Epoche über die unklare Massenepik konstantinischer Epigonen nicht nur herausgeföhlt, sondern geradezu als kanonische Pathosformeln in die Formensprache der europäischen Renaissance vom 15. bis 17. Jahrhundert unmittelbar vorbildlich in Umlauf gesetzt [werden], sobald die Darstellung menschlich-bewegten Lebens als Aufgabe vorlag.

Rispetto all'espressione esteriore, questo carattere contraddittorio della consapevolezza individuale pretendeva dal modo di pensare del tardo Medioevo, così legato ai contenuti della rappresentazione, un parallelo confronto etico tra il modo di percepire la personalità pagana abituata alla lotta e quella cristiana portata alla remissività.

[E3] Nell'epoca del cosiddetto Rinascimento all'interno dei processi propriamente artistico-creativi rientra il fatto che, nel momento in cui esso si pose il compito di rappresentare il movimento della vita umana, il predominio della chiarezza dei lineamenti drammatici dei singoli, antichi, gesti vittoriosi dell'epoca traiana non solo fosse percepita distintamente rispetto alla confusa epica di massa degli epigoni di Costantino, ma fosse proposta in modo esemplare come la formulazione di pathos adeguata al linguaggio formale del Rinascimento europeo dal XV al XVII secolo.

*Una prima versione italiana della *Einleitung* di Aby Warburg è stata proposta da Giovanni Sampaolo in *Mnemosyne. Atlante della Memoria*, a cura di Italo Spinelli e Roberto Venturi, Roma 1998, pp. 37-43. Una edizione ridotta e commentata del testo è stata pubblicata nel primo numero di *Engramma* (settembre 2000), a cura di Giulia Bordignon. Una versione di Maurizio Ghelardi è stata pubblicata nella edizione dell'*Atlante della Memoria* pubblicata da Aragno, Torino 2002.



Dal cosmo all'uomo e ritorno.

Lettura di Tavola B del Mnemosyne Atlas di Aby Warburg

a cura del Seminario Mnemosyne,
coordinato da Monica Centanni e Maria Bergamo

I primi tre pannelli di Mnemosyne – le tavole identificate con le lettere A, B, C – costituiscono uno straordinario diorama che presenta sinteticamente, nell'icasticità di poche figure, la complessità e la funzionalità del pionieristico dispositivo ermeneutico che è il Bilderatlas. Funzione delle tre tavole di apertura è definire i “modi di orientamento”, ovvero le coordinate spaziali, storiche, culturali in cui si iscrivono le manifestazioni espressive della tradizione classica (vedi, in Engramma, la lettura di A B C, *Iter ad labyrinthum*).

La tavola A, il pannello immediatamente precedente, presenta tre diverse forme di mappatura della realtà: l'orientamento in senso cosmologico, geografico, genealogico. In tavola B lo sguardo si focalizza su uno dei nuclei tematici impliciti nel pannello precedente: il rapporto tra macrocosmo e microcosmo e le derive di questo sistema relazionale (visualizzazione della tavola, ingrandimenti, didascalie e dettagli).

Le dieci immagini appuntate su tavola B presentano con evidenza un tratto in comune: il protagonismo del corpo umano, posto al centro della maggior parte delle figure. I documenti visivi montati sul pannello sono posti in un ordine cronologico discontinuo: dalle illustrazioni medievali, ai disegni di due maestri del Rinascimento, ai trattati di tradizione magico-occultistica, fino alla sopravvivenza della iatroastrologia nel XVIII secolo. In questa sequenza sono afferrabili oscillazioni fra diversi stadi di interdipendenza microcosmo-macrocosmo in un instabile equilibrio tra cielo e terra.

Come troviamo scritto nel sintetico appunto lasciato da Warburg e collaboratori a commento della tavola, si tratta dei:

Verschiedene Grade der Abtragung des kosmischen Systems auf den Menschen. Harmonikale Entsprechung. Später Reduktion der Harmonie

auf die abstrakte Geometrie statt auf die kosmisch bedingte (Leonardo).

Diversi gradi di influenza del sistema cosmico sull'Uomo. Corrispondenze armonicali. In seguito, conversione dell'armonia alla geometria astratta invece che a quella determinata cosmicamente (Leonardo).

È dunque Warburg stesso a indicarci, nel suo appunto, il tema principale e il senso compositivo del montaggio: le influenza astrali che legano il corpo dell'uomo a "corrispondenze armonicali". Importante è la sottolineatura del momento in cui, in coincidenza con la rivoluzione rinascimentale, l'uomo legge nell'armonia che collega il suo corpo al cosmo norme di cui fare astrazione geometrica e non più il peso di influenze "cosmicamente determinate".

Oltre all'appunto su tavola B, utile a decifrare il senso del montaggio è anche il testo della conferenza che Warburg tenne il 25 aprile 1925, di recente pubblicato con corredo dei materiali iconografici, in parte coincidenti con le immagini presenti nel pannello. In apertura di questo prezioso testo troviamo scritto:

La riscoperta dell'antichità classica non fu un fenomeno da atelier, ma un processo di contrapposizione della nuova vitalità alla sopravvivenza della precedente: l'Antichità che si impose, demonicamente deformata dall'astrologia come materia religiosa, offre allo studioso la possibilità di intendere chiaramente cosa fu la rinascita dell'antichità classica come risultato di un tentativo di liberazione dell'uomo moderno dall'incantesimo della pratica magico-ellenistica (Warburg [1925] 2014, 51).

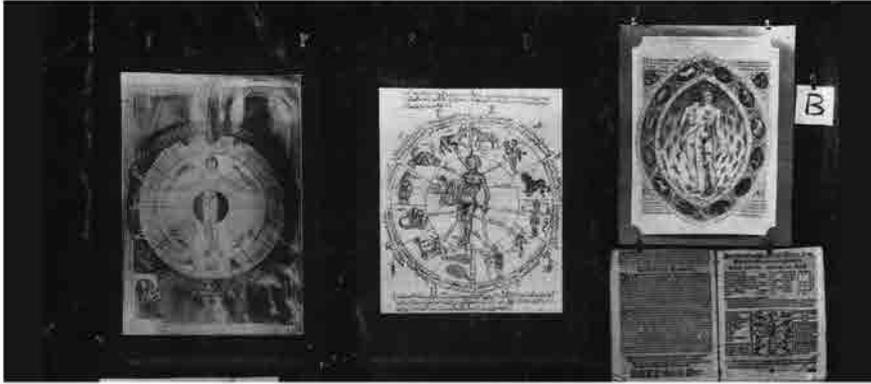
Nel montaggio, le due opere rinascimentali di Leonardo e Dürer – segni esemplari del "tentativo di liberazione dell'uomo moderno" – sono accerchiate da immagini diverse di raffigurazioni tratte da manoscritti e poi pubblicazioni a stampa riconducibili alla tradizione demonico-astrologica nelle quali il corpo dell'*homo zodiacalis* appare, in tutto o in parte, circondato, marcato, costellato da segni astrologici e planetari.

Sviluppando gli spunti warburghiani, possiamo individuare pertanto, all'interno di tavola B, tre percorsi che rispecchiano tre diversi modi di rapportarsi con il problema "dell'orientamento cosmico per immagini [*Die kosmische bildhafte Orientierung*]" (Warburg [1925] 2014, 103):

- I. Percorso cosmico;
- II. Percorso antropometrico;
- III. Percorso magico-apatropaico.

I. PERCORSO COSMICO

Il rapporto e la stretta interrelazione tra microcosmo e macrocosmo è raffigurato nella fascia alta di tavola B, in cui vediamo, riprodotta in tre varianti (con una appendice letteralmente 'aggrappata' alla terza figura), l'immagine di un corpo umano inglobato in una forma disegnata come un cerchio o come una mandorla. L'uomo è al centro, nel senso che è oggetto di influssi cosmici che, a seconda della temperie culturale e filosofica, possono essere gli influssi delle potenze angeliche celesti o gli influssi delle potenze cosmico-planetarye.



La prima immagine è una illustrazione dell'inizio del XIII secolo di una visione di Hildegarda di Bingen, tratta dal manoscritto di Lucca del *Liber divinorum operum*. L'uomo come creatura perfetta, posta al centro del grande disegno della creazione, è visto in relazione con la potenza della macchina cosmologica, costruita da Dio come una sorta di mirabile contenitore.



Nella miniatura si possono riconoscere tre figure: in alto il Padre (Dio) che fuoriesce dallo Spirito-Fuoco che contiene al suo interno il Figlio (Cristo-Uomo). L'illustratore ha raffigurato con grande evidenza la figura infuocata dello Spirito nella forma di un uomo-cerchio, che con le braccia aperte delimita al suo interno tutto il creato. Il cosmo, seguendo la visione della mistica, è rappresentato come un sistema di cerchi concentrici.

Hildegarda di Bingen, *Liber divinorum operum*, inizio XIII sec., Lucca, Biblioteca Governativa, ms.1942, fol. 9

Posto al centro dell'ultimo cerchio si trova un uomo nudo – *imago Christi* e, contemporaneamente, *imago hominis* – che tocca con la testa la parte superiore della circonferenza, con le dita dei piedi la parte inferiore, e con le braccia allargate raggiunge il lato sinistro e destro. Dietro di lui, si distingue un globo che raffigura la terra. La posizione centrale che occupa la figura umana in questa composizione significa, secondo la visione di Ildegarda, che nella struttura del mondo l'uomo “è più potente di tutte le altre creature che risiedono in esso” (*Liber divinorum operum*, ed. Cristiani, Pereira 2003, 199).

In corrispondenza dei punti indicati dalla figura umana si intravedono quattro teste di animali: il leopardo in alto, il lupo in basso, il leone a sinistra e l'orso a destra. Dalla bocca di ognuna di queste bestie fuoriesce un potente soffio, cifra simbolica dei quattro venti. Altre teste animali che occupano posizioni intermedie rispetto alle prime generano i venti mediani. “Queste teste soffiano verso l'interno della ruota e verso l'immagine dell'uomo” (*Liber divinorum operum*, ed. Cristiani, Pereira 2003, 175): nell'economia simbolica della visione di Ildegarda i venti trasmettono il soffio della vita e mantengono un equilibrio tra le varie forze che animano il cosmo. In alto, in direzione della testa del leopardo, sono rappresentati i sette pianeti, tre nel cerchio di fuoco lucente, uno nel cerchio di fuoco nero (il sole), e altri tre nel cerchio di etere puro. Inoltre sedici stelle gialle sono collocate nel cerchio di fuoco lucente, e una serie di stelle rosse nel cerchio del puro etere. I pianeti, le stelle, le teste animali e la figura umana sono collegati da raggi luminosi. I raggi creano un sistema di relazione reciproca tra tutti gli elementi che compongono il cosmo (una lettura e interpretazione della visione cosmica di Ildegarda è proposta da Victoria Cirlot, nel suo saggio in questo stesso numero di Engramma).

All'interno di tavola B, l'illustrazione della visione di Ildegarda assume una valenza ben definita; secondo Fritz Saxl, essa indica la forma

In cui la cosmologia pagana riapparve per la prima volta nel Medioevo [...] un uomo al centro delle sfere celesti con le braccia tese e i piedi che toccano il cerchio più interno (Saxl [1957] 1985, p. 51; sulla stretta collaborazione tra Saxl e Warburg nella concezione delle tavole A, B, C di apertura del *Bilderatlas*, particolarmente nell'ultimo periodo della vita di Warburg, tra settembre e ottobre 1929, vedi, in Engramma, il saggio di Silvia De Laude).

La rappresentazione delle relazioni tra macrocosmo e microcosmo è resa in maniera figurativa dall'aggiunta delle linee radiali che indicano l'allontanamento dal modello della più antica iconografia cristiana e il ritorno all'applicazione degli schemi figurativi derivati dalla dottrina astrologica tardo-antica. La tradizione astrologica ellenistico-romana è però assunta da Ildegarda dal punto di vista dell'esegesi allegorica cristiana. Non è da sottovalutare il fatto che in questa illustrazione si esprime anche la continuità tra Cristo e Uomo: la figura al centro è il corpo creaturale privilegiato perché verrà prescelto dal Figlio di Dio per la sua incarnazione. Nell'illustrazione della visione di Ildegarda emerge anche dal punto di vista iconografico la continuità tra Uomo e Cristo: l'immagine dell'uomo cosmico diventa, con forte suggestione icastica, figura del Crocifisso che tocca i limiti del mondo e disegna il cosmo da lui creato. Il vincolo che rinchiude l'uomo nel cosmo ha il suo fondamento nel pensiero tomistico che coniuga la filosofia aristotelica e la teologia cristiana. Come nota Fritz Saxl, a proposito di questa immagine:

Con le braccia e le mani tese ai lati del torace [...] l'altezza della figura umana coincide con la sua larghezza, proprio come l'altezza del firmamento è uguale alla sua larghezza. Intorno all'uomo sono rappresentati i venti, mentre i raggi dei sette pianeti toccano la testa e i piedi della figura e collegano i venti alle stelle, e fuori campo Dio stringe tra le braccia l'universo di cui il microcosmo è centro (Saxl [1957] 1985, 51-52).

Nelle miniature del XV secolo appuntate sempre nella fascia superiore del pannello – *Eracle dominatore del cosmo* (da un manoscritto oggi conservato a Parigi) e *L'uomo zodiacale* dal *Libro d'Ore del Duca di Berry* – la figura-uomo è soggetta a un altro tipo di influsso: non sono le potenze delle sfere celesti, ma le potenze demoniche degli astri a chiudere la figura in un cerchio in cui appare investita da diversi influssi, ciascuno dei quali interessa una parte del suo corpo. L'illustrazione “Eracle come dominatore del mondo e le corrispondenze fra le sue membra e i segni zodiacali” (così viene descritto da Warburg) è l'incipit di un manoscritto che contiene una raccolta di ricette e testi alchemici, botanici, medici di tradizione ellenistica, risalente alla metà del 1400, come provato da una annotazione marginale del copista Georgios Meidiades (il manoscritto è interamente consultabile in Gallica).

Il testo però, nota Saxl, contiene anche riferimenti a tradizioni astrologiche di matrice siriana (Saxl [1957] 1985, 48); come Warburg stesso descrive:

Un uomo nudo che sembra ricevere raggi dai singoli settori dello zodiaco che si distribuiscono su diverse parti del corpo. Con ciò si intende che i diversi organi dell'uomo soggiacciono costantemente all'influsso che irradia da un segno dello zodiaco. Questa immagine simbolica si mantiene per secoli (Warburg [1925] 2014, 57).

Si tratta propriamente dell'*homo zodiacalis*. Altre potenze, dunque, demonico-astrologiche anziché angeliche, condizionano materialmente la salute, il carattere, il temperamento, arrivando fino a segnare il destino dell'uomo.

A rappresentare l'uomo è la figura esemplare di Eracle, riconoscibile dall'attributo della clava e del drappo sul braccio (probabilmente un residuo iconografico della convenzionale *leontè* (Saxl [1957] 1985, 48). Eracle, al centro della fascia dello zodiaco, è però anche un attore del teatro cosmologico, dato che nel mito l'eroe regge la sfera del cosmo al posto di Atlante.

La stessa relazione tra la figura umana e le potenze dello zodiaco è presente anche nella terza immagine della tavola, tratta dal *Très Riches Heures du Duc de Berry*, il preziosissimo "libro d'ore" commissionato da Jean de Berry ai fratelli Limbourg, dove l'uomo zodiacale è ancora soggetto agli influssi delle costellazioni (riproduzioni delle pagine del codice si trovano in wikimedia).



a sinistra: *Eracle come dominatore del mondo e le corrispondenze fra le sue membra e i segni zodiacali* [didascalia della KBW], ms. gr. 2419, sec.XV, fol. 1r, Paris, Bibliothèque Nationale.

a destra: *Jean e Paul Limbourg, Homo zodiacalis, da Très Riches Heures du Duc de Berry*, ms. 65, post 1417, fol. 14v, Chantilly, Musée Condé.

L'illustrazione rappresenta la figura di un uomo, geminata nella rappresentazione dei due generi, femminile e maschile, e racchiuso in un cerchio, su cui corre la fascia con i segni zodiacali. Da qui partono sottili raggi, che colpiscono la figura nei vari organi, secondo la teoria della *melothesia*, ovvero l'idea che ogni parte del corpo umano sia collegata simpateticamente a una costellazione dello zodiaco. Secondo Franz Cumont l'antica teoria greca della *melothesia*, che trova sue applicazioni fino alla medicina astrologica rinascimentale, era nota al miniatore francese:

Les manuscrits figurent la mélothésie zodiacale par deux sortes de composition, que la peinture de Riches Heures semble avoir connues et combinées. Parfois, le personnage nu est représenté au milieu des douze signes disposés en cercle autour de lui. L'homme microcosme est placé au centre de la bande zodiacale, comme la terre, suivant la cosmologie des anciens, est suspendue au centre du monde. L'un et l'autre sont soumis aux même influences stellaires, et ce parallelisme est souvent exprime dans les textes qui traitent de la melothesie. [...] Les douze signes sont groupés en deux séries parallèles, d'ont l'ordre est indiqué par la numérotation A, B, etc. à coté de chacun d'eux, se trouve une notice indiquant à quelle date le soleil y entre, a savoir le 11 jour 1/2 de chaque mois. cette indication, qui, en réalité, ne peut être uniforme pour tous les mois, est probablement valable pour le Bélier, pris comme point de départ, ce qui nous reporterait aux environs de l'an 1300 pour l'original du dessin, dont les inscriptions auraient été reproduites textualment par le copiste. De chaque signe part un trait, qui atteint la partie qui lui est soumis du personnage placé au centre; la signification en est expliquée par les légendes (Cumont 1916, 15)

Così Warburg:

Nel manoscritto miniato, di qualità artistica eccellente, del duca di Berry [...] l'uomo zodiacale si trova in uno spazio ovale, ricoperto di segni zodiacali dall'alto in basso, come sanguisughe. Tuttavia il bordo ovale suddiviso secondo l'astronomia suggerisce che si era pur sempre consapevoli del significato metaforico, non letterale, traslato (Warburg [1925] 2014, 57).

“Segni zodiacali come sanguisughe” – le parole di Warburg sottolineano la valenza teorica e insieme icastica dell'immagine: la derivazione pratica della *melothesia* si estrinseca, infatti, in laboriose procedure terapeutiche, come i salassi eseguiti utilizzando sanguisughe poste nei punti critici del corpo. E ancora ai salassi posti in relazione con le corrispondenze astrali si riferisce l'immagine appuntata proprio sotto l'uomo zodiacale dal *Libro d'Ore*.



Ricostruzione in sequenza delle immagini di "uomini zodiacali" in tavola B

Secondo Saxl la sequenza dell'"uomo-zodiaco" inizia propriamente soltanto dalla illustrazione tratta dal manoscritto di Monaco: quello che era il carattere metaforico dei segni zodiacali (la proiezione dell'effetto delle potenze astrali sul corpo), diventa una vera e propria influenza fisica nella rappresentazioni 'naturalistiche' delle bestie zodiacali che pesano sulle parti del corpo, senza più alcuna distanza tra il corpo umano e le entità cosmiche, né mediazione speculativa, né proiezione metaforica.

Ciò che noi chiamiamo magia, dal punto di vista della tarda antichità non è che cosmologia applicata, un'applicazione del principio di identità tra soggetto e mondo che sbocca infine in pratiche laboriose. La teoria cosmologica si riflette nello schema del corpo influenzato passivamente dagli astri; ma non resta soltanto una speculazione cosmologico-filosofica bensì le influenze astrali sul corpo umano hanno una ricaduta funzionale nella pratica terapeutica (Warburg [1925] 2014, 57).



a destra: *Suddivisione del corpo umano secondo i segni astrologici per eseguire salassi* (manoscritto tedesco del XV secolo) [didascalia della KBW], illustrazione dell'*Uomo zodiacale* da un manoscritto, cod. lat. misc. 19414, sec. XIII, fol. 188v, München, Bayerische Staatsbibliothek.
a destra: *Salassi nei momenti giusti e sbagliati e loro conseguenze* (calendario, Basilea 1499) [didascalia della KBW], illustrazione da un incunabolo di Lienhart Ysenhut (particolare), xilografia, 1499, Basel, Universitätsbibliothek.

Il corpo umano continua ad attirare su di sé le influenze astrali che però ora non sono più proiettate nella dimensione celeste ma traducono il loro carattere metaforico in prassi medica e si concretizzano nelle sanguisughe applicate sulle parti del corpo corrispondenti, con corredo di indicazioni pratiche per eseguire salassi.

Nell'immagine tratta dal manoscritto tedesco possiamo notare come i segni che erano già presenti nel codice del Duca di Berry assumano ora una presenza più marcata: dall'imponderabile influsso delle costellazioni si passa al peso oppressivo delle bestie sugli organi che però può essere utile per il suo risvolto terapeutico. Come nota Saxl ora:

il Toro pesa davvero sul corpo dell'uomo e i Gemelli formano una graziosa coppia di fanciulli stretti alle sue braccia (Saxl [1957] 1985, 57).

La figura-uomo, non più racchiusa nel cerchio cosmico o zodiacale delle potenze demoniche, è un 'testo' di sperimentazione della forza, malefica ma soprattutto benefica, delle influenze superiori. Nelle illustrazioni degli almanacchi si schematizzano le valenze mediche della *melothesia*: si segnalano le corrispondenze tra le zone astrali e le parti del corpo e si individuano i punti dove eseguire i salassi, a seconda del segno zodiacale nel quale, in quel momento, si trova a transitare la luna.

I salassi ritornano anche nell'illustrazione tratta da un incunabolo di Lienhart Ysenhut, dove la scansione dei mesi indica il giusto momento e il luogo preciso dove poter intervenire attraverso le pratiche chirurgiche dei barbieri:

Le prescrizioni antiche che acquistano forza di legge nel 1427, allorché Carlo VII ordinò con una propria lettera ufficiale a tutti i barbieri di esporre copia del calendario nelle loro botteghe (Saxl [1957] 1985, 57).

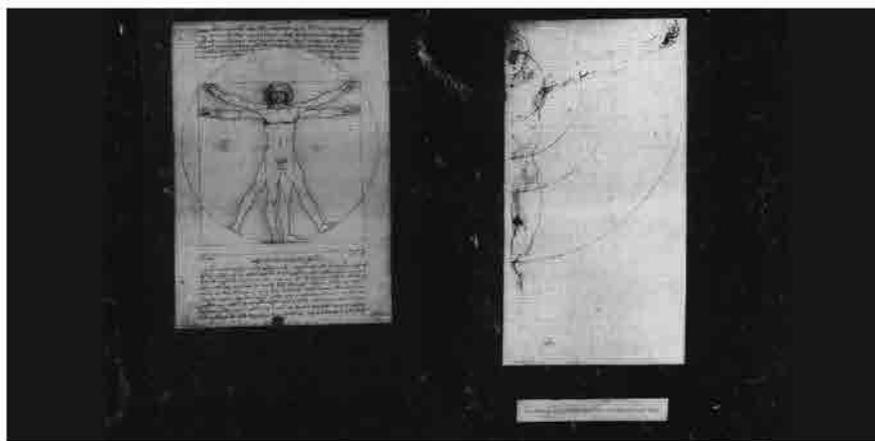
L'immagine dell'"uomo-zodiaco", che per secoli aveva mantenuto un valore simbolico, diviene qui un corpo da aprire e dissezionare con il bisturi:

Le costellazioni soffrono però la perdita di spazio: sono diventate indicazioni per il bisturi del barbiere, che ora apprende dai simboli astrali dell'antichità su quali punti apporre nei singoli mesi il coltello o la lancetta. Una pratica stolido e sanguinaria entra in scena, laddove la mano dovrebbe tenere saldamente in pugno il compasso e l'astrolabio (Warburg [1925] 2014, 57-58).

L'abbandono degli strumenti della misurazione scientifica dello spazio terrestre e celeste – il compasso e l'astrolabio – a favore della pratica iatroastrologica è inteso come una regressione che si rifugia, nuovamente, nella fede nei vincoli magici che legano l'individuo al cosmo.

II. PERCORSO ANTROPOMETRICO: UOMO COME MISURA DEL COSMO

Al centro della tavola il disegno delle *Proporzioni del corpo umano* di Leonardo iscrive la figura dell'uomo all'interno di un cerchio e di un quadrato, privi delle presenze divine o animali che popolavano i cerchi cosmici degli uomini-zodiacali. Il rapporto microcosmo-macrocosmo passa ora per operazioni intellettuali quali l'osservazione scientifica e l'astrazione geometrica.



Leonardo recupera lo schema vitruviano (che nella fonte era del tutto funzionale al discorso tecnico sulla proporzione e l'armonia) e lo ripropone con nuova dote di significato. Il cerchio/quadrato non racchiude più la figura umana: è una forma di geometrica corrispondenza, non più di accerchiamento.

La rivoluzione micro-macro cosmica attuata da Leonardo è quindi inserita in un più comprensivo sfondo filosofico che coniuga l'esperienza dell'artista a quella dello scienziato. Nota Ferruccio Masini, a proposito di Leonardo:

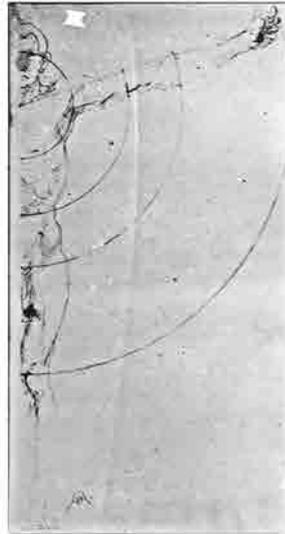
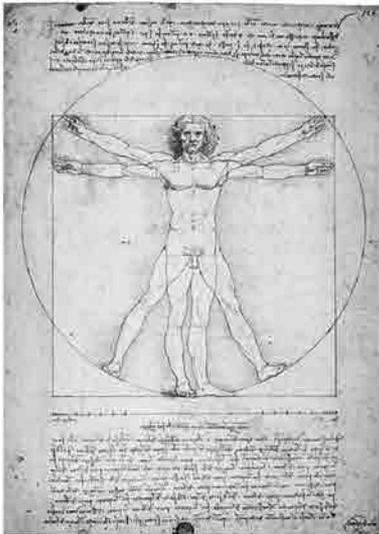
La natura [è] concepita non [più] come caotica negazione di ogni forma, bensì come l'officina marmorea in cui si attua e si invera la pienezza della forma medesima.

In questo senso l'illustrazione antropocentrica è anche disegno anatomico, non realistico ma paradigmatico:

La realizzazione della conoscenza è ottenuta mediante l'attività del dar forma. Il disegnatore dell'illustrazione anatomica non fotografa, ma realizza un'astrazione e una costruzione dell'essenziale (Jaspers [1953] 2001, 43).

A rappresentare il modello di Uomo nuovo e la nuova "sovranità dell'artista" (per dirla con Ernst Kantorowicz) sono dunque due artisti e intellettuali del Rinascimento più volte citati negli scritti di Warburg come esempi di "stile non retorico": Leonardo e Dürer. Ben presto infatti la concezione rinascimentale dell'uomo migra dall'Italia verso i paesi del Nord Europa. A fianco all'Uomo Vitruviano compare dunque in tavola B la rappresentazione delle *Proporzioni ideali del corpo umano secondo Dürer* disegnata da Hans von Kulmbach: qui il corpo è liberato dal confine geometrico del cerchio-quadrato, traducendo in maniera ancora più esplicita il definitivo scardinamento della costrizione entro una cornice deterministica, teologicamente o magicamente definita.

Così Warburg nel saggio del 1905 su *Dürer e l'antichità italiana*, a proposito dell'"almanacche faustiano sulle proporzioni" che animava Dürer (Warburg [1905] 1966, 1996):



a sinistra: Leonardo da Vinci, *Le proporzioni del corpo umano*, disegno 1485-1490, Venezia, Gallerie dell'Accademia.

a destra: *Le proporzioni ideali del corpo umano secondo Dürer* [didascalia della KBW], Hans von Kulmbach, *Studio delle proporzioni umane*, disegno a penna, 1513, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.

L'antichità aiutava [Dürer] nella mediazione italiana non soltanto come stimolo dionisiaco, bensì come acquietamento apollineo: l'Apollo del Belvedere gli stava dinanzi allorché egli indagava la misura ideale del corpo virile, e alle proporzioni di Vitruvio egli raffrontava la reale natura. Questo almanaccare faustiano sulle proporzioni ha dominato Dürer con intensità crescente per tutta la sua vita; per contro, presto gli venne a mancare il gusto di quel barocco manierismo del movimento di stile anticheggiante.

Entrambe le immagini, nella loro singolarità formale e artistica, indicano la via dell'antropocentrismo 'attivo', secondo cui l'uomo è agente di forze che lo aiutano a liberarsi dall'assoggettamento al fatalismo divino o alla servitù cosmica. Illuminanti, sul senso dell'inserimento di quest'immagine nel pannello, sono le parole di Karl Jaspers a proposito di Leonardo-filosofo, dove 'filosofia' va intesa:

Non già come ramo delle scienze, non già come dottrina, bensì come un conoscere universale che va prendendo coscienza di sé come di un tutto, e se stesso riconduce sotto la sua propria guida: come una forma vitale, quindi, di questa umana esistenza che assume in sé il conoscere (Jaspers [1953] 2001, 62).

Il passo fondamentale compiuto dai due maestri è il recupero della lezione 'classica', ovvero una misura equidistante sia dalle derive magico-orientali sia dalle tentazioni del decorativismo, della "retorica muscolare" della maniera: nei loro disegni il corpo umano è il risultato ideale dello studio anatomico, basato tanto sulle proporzioni geometriche derivanti da Vitruvio, quanto sull'osservazione diretta e sperimentale. È proprio dopo il viaggio in Italia, e per i due decenni successivi ossia dopo i contatti con Jacopo de' Barbari, dopo lo studio dell'Alberti e quello degli scritti vitruviani, che Dürer sviluppa la propria teoria e redige i *Quattro libri sulla proporzione umana*.

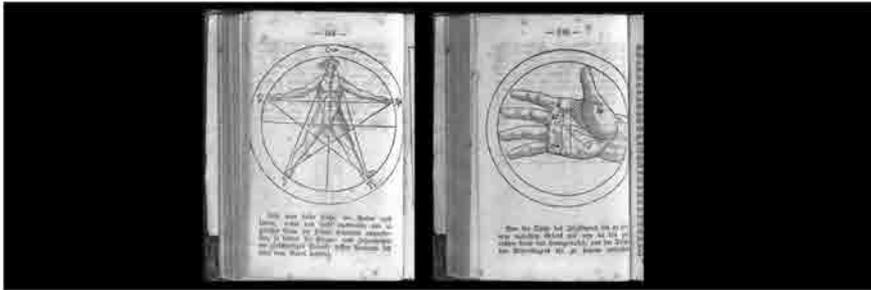
Nella stessa epoca in cui si praticava la iatroastrologia, la cura all'influenza negativa degli astri (e in particolare di Saturno), Dürer proponeva la sua celeberrima icona di *Melancholia I* che Warburg così commenta:

[La] mitologia magica [è] il vero e proprio materiale che nella trasformazione artistica è spiritualizzato. Da quel demone planetario accigliato, divoratore di fanciulli, dalla cui lotta entro il cosmo con un altro pianeta reggente dipende la sorte della creatura irradiata, nasce in Dürer, in virtù di una metamorfosi umanizzante, l'incarnazione plastica dell'uomo lavoratore che pensa.

Rispetto alla teoria degli influssi astrali, Dürer sposta l'accento sulla riconquistata prospettiva antropocentrica. Così l'artista arriva a proporre la celebre icona della "Malinconia" – opera evocata implicitamente in tavola B e presente nella tavola 58 dell'Atlante (vedi, in Engramma, Mnemosyne Atlas tavola 58, e il saggio interpretativo *Cosmologia in Dürer*). Al centro del cosmo rinascimentale troviamo allora l'intellettuale liberato dal giogo dei demoni astrali, attraverso lo studio dei classici e della natura intesa, grazie al sapere recuperato dalla scienza antica, come un testo leggibile, interpretabile, utile. L'uomo vitruviano è misura di tutte le cose, padrone di sé, del proprio orizzonte e del proprio cosmo e, nella ritrovata pienezza della sua *dignitas*, conquista un'autonomia, anche morfologica, a prezzo della responsabilità attiva di dare misura alle cose. E a rischio di essere schiacciato nella depressione sotto il peso del cielo.

III. PERCORSO MAGICO-APOTROPAICO

I due lavori di Leonardo e Dürer non costituiscono la conclusione di un percorso più o meno linearmente cronologico che conduca dalla figura umana, soggetta alle influenze astrali, all'uomo 'emancipato' del Cinquecento. A chiusura del pannello sono presentate due immagini contemporanee a Dürer che ci mostrano una versione pragmatico-funzionale della valenza magica che vincola l'uomo alle potenze cosmiche.



1. L'"uomo planetario" secondo Agrippa von Nettesheim (1510) [didascalia della KBW], incisione da Agrippa von Nettesheim, *De occulta philosophia*, 1533 Libro II, cap. XXVII. 2. *Suddivisione della mano secondo i pianeti* di Agrippa von Nettesheim (1510) [didascalia della KBW], incisione da Agrippa von Nettesheim, *De occulta philosophia*, 1533 Libro II, cap. XXVII.

Tratte dal *De occulta philosophia* di Agrippa von Nettesheim, le due immagini presentano il corpo e la mano dell'uomo rinchiusi all'interno di un sistema di cerchi che circonda e prescrive i legami tra uomo e destino. Come nota Warburg nel saggio su Lutero era l'epoca in cui le teorie e le immagini evocate da Marsilio Ficino e i quadrati numerici di Agrippa

potevano essere “considerati insieme in quanto tarde propaggini di un’antichissima pratica pagana, perché appunto radicate unitariamente nella magia curativa ermetica mediata dagli arabi” (RPA, 357).

Anche le immagini tratte dal *De occulta philosophia* ci mostrano dunque una versione pragmatico-funzionale del vincolo che lega l’uomo alle potenze cosmiche, ora in senso tutto magico: corpo e mano sono rinchiusi all’interno di un cerchio che li descrive e ne prescrive legami e destino.

TAVOLA B: ANTROPOCENTRISMO PASSIVO E ATTIVO

Corre tra le immagini di tavola B un’ “aria di famiglia” – enfatizzata dalla uniformità del formato fotografico scelto – che apparenta le rappresentazioni di corpi umani, più o meno geometricamente disegnati, al centro delle diverse illustrazioni. Protagonista, visivamente e semanticamente, è la figura umana che, dalle illustrazioni delle potenze cosmiche alle rappresentazioni zodiacali, ai precetti medici e magici, è presentata nella sua nudità sempre come centro: un centro-oggetto per lo più passivo e ricettivo rispetto agli influssi cosmici che solo per un breve momento storico – il Rinascimento – si emancipa dalla soggezione alla natura, rivendicando una propria, attiva, soggettività. Tornando all’appunto di Warburg:

Diversi gradi di influenza del sistema cosmico sull’Uomo. [...] Conversione dell’armonia alla geometria astratta invece che a quella determinata cosmicamente (Leonardo).

La tavola letta insieme all’appunto presenta le diverse “gradazioni” dell’antropocentrismo: una passiva, che subordina il corpo a influssi cosmici predeterminati; l’altra attiva e propositiva, che si manifesta nella sfida, tutta rinascimentale, di riconoscere leggi geometriche astratte e generali che diano ragione delle corrispondenze tra uomo e cosmo. Sottile quanto profondo elemento di distinzione fra le immagini del pannello è il significato attribuito al contorno geometrico che circonda il corpo: sia esso il cerchio o il quadrato, il ribaltamento di senso si ha laddove la cornice è proiezione e non, all’inverso, griglia o gabbia. Nella “versione attiva”, rinascimentale, dell’antropocentrismo, la figura-Uomo è il soggetto che irradia senso e misure sul cosmo, e non viceversa.

Ma, sottotraccia, tavola B propone anche una lettura mediana della teoria antropocentrica, presentata come un sistema di orientamento nella lettura delle relazioni tra corpo umano e cosmo: in campo medico o magico-superstizioso, un’applicazione funzionalistica dell’antropocentrismo consente di approntare un sistema di prognosi, diagnosi e terapia efficaci.

Dalle visioni mistiche di Ildegarda, al corpo come immagine dello zodiaco, alle prescrizioni medico-astrologiche, fino alla chirosafia, l'uomo appare quindi soggetto, o meglio assoggettato, agli influssi delle potenze del cosmo nelle sue diverse e possibili manifestazioni, fino al Pentacolo di Salomone (destinato a diventare un segno salvifico nella simbologia massonica).



Nella struttura compositiva della tavola, un'evidenza particolare acquista la sezione centrale dove si trovano collocate le immagini di "dominatori" del cosmo: Eracle (che resse il cielo di Atlante), l'*homo quadratus* (Leonardo), l'uomo magico nel Pentacolo.

Si tratta di una serie tematicamente e morfologicamente omogenea di immagini che scende dalla figura astrologica, per l'astrazione geometrizzante, fino al positivismo magico.

Nelle immagini della tavola il corpo dell'uomo è il modello (la figura-schema) posto al centro del sistema cosmico. Ma, a una più attenta lettura della collocazione della figura umana al centro della sintassi cosmica, si avverte come l'apparente omogeneità del pannello B sia smentita da netti scarti di significato. Nell'assemblaggio di immagini non viene proposta infatti un'unica forma di antropocentrismo ma vari antropocentrismi che rispondono a prospettive teoretiche e filosofiche radicalmente diverse. La figura-uomo può infatti essere considerata il centro del sistema cosmico in almeno due accezioni: centro in quanto oggetto passivo degli influssi celesti, astrali o comunque cosmici (soprattutto nelle immagini appuntate nella fascia superiore del pannello); centro in quanto soggetto attivo, irradiatore dell'ordine cosmico (nei disegni rinascimentali di Leonardo e da Dürer).

La dimensione dell'antropocentrismo attivo, recuperata nel Rinascimento, non rappresenta però un guadagno irreversibilmente acquisito, ma è sempre sotto incombente minaccia di regressione. Fatta eccezione per l'Uomo come figura della libera e attiva *humanitas* (Leonardo e Dürer), la tavola B presenta differenti versioni di quella che potremmo definire la deriva 'andropatica', comunque passiva, dell'antropocentrismo.

La visione d'insieme della tavola B mette tuttavia in rilievo anche una continuità tra la visione medievale dell'inizio, anticipata dalla concezione astrologica dell'*homo zodiacalis*, fino alla deriva dell'uso terapeutico (ovvero scientifico) ma anche superstizioso e magico degli influssi e dei vincoli cosmici. Warburg mette in luce anche questa continuità:

L'augure pagano che si presenta per giunta sotto il manto dell'erudizione scientifica, era difficile a combattere e tanto più a vincere.

Tanto più difficile da vincere perché se la conoscenza mistica e sapienziale si perde, resiste (fino alla nostra epoca) la superstizione magica, rappresentata in tavola B dall'ultima immagine: la mano prestata alla chirosafia. Da questa prospettiva solo il 'Rinascimento' – in tavola B Leonardo e Dürer – si pone come rottura della continuità ed eccedenza dallo schema.

È infatti l'opera di occultismo di Agrippa, contemporaneo di Leonardo e Dürer, a essere presentata in chiusura del pannello, immediatamente sotto ai disegni dei due maestri del Rinascimento. Un altro elemento evidenzia l'intenzione di restituire in tutta la loro complessità le trame dei temi affrontati contro una inadeguata linearità storico-cronologica e in favore di una equidistanza morfologica. Proprio sopra i disegni di Leonardo e di Dürer troviamo infatti un'illustrazione tratta da un calendario medico amburghese, direttamente accostabile agli altri 'uomini zodiacali' della tavola, ma datata 1724. A conferma di questo percorso non lineare, nel montaggio di tavola B proprio le opere più distanti tra loro per fattura, destinazione, contenuti, sembrano legate da una parentela formale, fortemente evidenziata dalla qualità e dal formato delle riproduzioni fotografiche che attenuano le difformità materiali tra le opere: quasi sovrapponibili appaiono dunque morfologicamente l'Uomo 'iscritto' di Leonardo e quello di Agrippa von Nettesheim.

Rispetto alle forme di orientamento indicate negli altri pannelli del gruppo di apertura – tavola A e tavola C – nel pannello B dalla condensazione dei saperi cosmologici, astrologici, medici, magici si configura dunque

un'altra forma di orientamento dell'uomo nel cosmo: e questa si attua molto praticamente in corrispondenze magiche, ma anche in indicazioni medico-terapeutiche. Da questo punto di vista, indicando prepotentemente, nella loro singolarità formale e artistica, la via dell'antropocentrismo "attivo", i disegni rinascimentali al centro del pannello acquistano anche il ruolo di fulcro del montaggio: il corpo umano non è qui ricettore delle diverse influenze astrali, ma si propone come unità di misura del cosmo intero e punto d'irradiazione di forze.

Così Warburg nel saggio *Divinazione antica pagana in testi ed immagini dell'età di Lutero* (1920):

Siamo nell'età di Faust, nella quale lo scienziato moderno, oscillando fra pratica magica e matematica cosmologica, cerca di conquistare al proprio pensiero lo spazio fra se stesso e l'oggetto per una contemplazione spassionata.

La costruzione di tavola B rilancia una prospettiva comunque materialistica dei vincoli tra uomo e cosmo – vincoli che solo nella rappresentazione umanistica sembrano desistere e consentono all'uomo di inventare il suo spazio di libertà come possibilità di intervento sul reale. Se la restaurazione dell'antichità classica era "il risultato di un tentativo di liberazione della personalità moderna dall'incantesimo della pratica magico-ellenistica", l'introduzione di queste due immagini all'interno della tavola esplicita la perdurante contesa tra due declinazioni del vincolo che lega l'uomo al cosmo.

Un cosmo non più preordinato e che si costruisce quasi per armonia di irradiazione dalle misure-base dello schema corporeo umano. Si opera così un perfetto capovolgimento del determinismo tomistico-aristotelico: nello spaccato düreriano, libero anche dalla cornice geometrica del cerchio-quadrato, si propagano cerchi concentrici, proiezioni delle specifiche misure proporzionali delle membra che diventano metro del cosmo.

Anche con il montaggio di tavola B, Warburg ci invita a riconoscere l'oscillazione, anche all'interno di uno stesso periodo storico-culturale, il Rinascimento, tra il recupero dello spazio di pensiero (*Denkraum*) e la sua perdita, rispetto a quell'"atto fondamentale della civilizzazione" che per Warburg coincide con il guadagno della distanza mentale tra l'io e il mondo esterno.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Cristiani, Pereira 2003

Cristiani Marta, Pereira Michela (a c. di), *Il libro delle opere divine di Ildegarda di Bingen*, con un saggio introduttivo di Marta Cristiani; traduzione di Michela Pereira, Milano 2003.

Cumont 1916

F. Cumont, *Astrologica*, "Revue archéologique" 3, 1916, pp. 1-22.

Jaspers [1953] 2001

K. Jaspers, *Leonardo filosofo*, a cura di F. Masini [ed. or.: Francke Verlag, Bern 1953], Milano 2001.

Saxl [1957] 1985

F. Saxl, *Macrocosmo e microcosmo nelle illustrazioni medievali*, in: *La fede negli astri. Dall'Antichità al Rinascimento*, a cura di S. Settis, Torino 1985, pp. 47-62

Warburg [1925] 2014

A. Warburg, *L'effetto della "Sphaera Barbarica" sui tentativi di orientamento cosmici dell'Occidente (Conferenza del 25 aprile 1925)*, in A. Warburg, *Per monstra ad sphaeram*, a cura di D. Stimilli e C. Wedepohl, Milano 2014, pp. 43-105.

Warburg [1905] 1966, 1996

A. 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).

Una prima lettura di Mnemosyne Atlas tavola B è stata pubblicata in *Engramma* n. 10 e in *Engramma* n. 34

ENGLISH ABSTRACT

From Cosmos to Man and back again. A reading of Atlas Mnemosyne, Panel B

The A, B, and C Panels that open Aby Warburg's Mnemosyne Atlas define the "orientation" and coordinates (geographical, historical, cultural) of the Atlas as a whole and set the grid for the analysis of the manifestations of the Classical tradition. While the first panel, Panel A, presents the three different "maps" of reality (cosmological, geographical, genealogical), Panel B focuses on one of the implicit themes of Panel A: the relationship between macro and microcosm and the consequences of the system that this relationship comes to design.

The images of this panel seem to all present the human body as a central figure. The need to represent and relate the human body to the cosmos is, in fact, expressed in this series of images that relate to the influences of the cosmos on man, establishing a correspondence between their respective systems. In the figures picked up on the panel, we see how from the Hellenistic to the Medieval and until to the Modern era, the human body is subordinated to the influences from planets and stars, first in a daemonic and then in a magical way. Only in two Renaissance examples, the scheme of this harmonious relationship is portrayed in a geometrical and logical form (Leonardo da Vinci). Human body is no longer subjected to the astral powers but is freed from cosmic influences. It is Leonardo's Man that will give his proportional measures to cosmos, not vice versa. Anthropocentrism instead of *andropathia*.

La visión cósmica de Hildegard von Bingen (folio 9r del manuscrito de Lucca)

Victoria Cirlot

En la obra profética de Hildegard von Bingen, en el *Scivias* (1141-1151) y en el *Liber Divinorum operum* (1163-1173) las visiones trinitarias se combinan con las cósmicas y las de la ciudad celeste. Las visiones fueron descritas con toda precisión y detalle por Hildegard e ilustradas con fidelidad por los miniaturistas. El manuscrito de la Biblioteca Statale di Lucca, ms 1942, que contiene la última obra de Hildegard, el *Liber Divinorum Operum* (LDO en Derolez, Dronke 1996), ofrece una miniatura a pleno folio por cada una de sus diez visiones, y cada una de ellas incluye a la visionaria en la parte inferior del folio, en el momento de la visión, y en el acto de su transcripción textual o visual por medio de un punzón en las tabletas de cera que sostiene un atril. Hildegard aparece siempre con el rostro y la mirada vueltos hacia el cielo “immaginando le grandiose macchine delle apparizioni come se fossero sospese nel cielo, animate da movimenti ritmici o da progressive trasformazioni” (Calderoni, Dalli Regoli 1973, p. 12) Si bien uno de los manuscritos ilustrados de *Scivias*, el de Rupertsberg, en la actualidad perdido y del que se conserva un facsímil procedente del monasterio de Eibingen de los años veinte del siglo XX, fue realizado en vida de Hildegard y todo parece indicar que bajo su dirección; en cambio, este manuscrito de Lucca ha sido fechado en la primera mitad del s. XIII, es decir, después de la muerte de Hildegard en el año 1179. No se trata de un libro devocional, sino conmemorativo de la visionaria, testimonio de sus dotes extraordinarias que habrían merecido su santificación en dos ocasiones: la primera en 1227 bajo el papado de Gregorio XI y la segunda con Inocencio IV en 1243. Por sus características estilísticas – el tipo de ornamentación del marco, el estatismo monumental de las figuras perfiladas en negro, etc. – que lo emparentan con manuscritos como el Evangelionario de Brandenburgo, o los salterios de Waldkirch o Augsburgo, el manuscrito de Lucca debió realizarse en algún taller de la zona del Rin, siguiendo a lo sumo un hipotético prototipo fijado por Hildegard (Calderoni, Dalli Regoli 1973, p. 19).

Cuando Anna Calderoni Massetti y Gigetta Dalli Regoli emplean la palabra ‘macchina’ para aludir a la visión hildegardiana, se debe a la necesidad de enfatizar el carácter teatral y cinético de estas visiones, “dove una meccanica atentamente congegnata produce movimenti lenti e continui, dislocazioni, improvvisse apparizioni e fughe; dove un immaginario apparato d’illuminazione prevede sia passaggi graduati dalla tenebra alla penombra alla piena luce, sia fologorazione attimali” (Calderoni, Dalli Regoli 1973, p. 21). Por ello, concluyen, las soluciones figurativas no son equivalentes con respecto al texto, y en realidad, las miniaturas sólo aíslan episodios de intensidad excepcional dentro de las visiones. En todo caso, las miniaturas del manuscrito aspiran también a un movimiento, a operaciones que recaen en el espectador que pasa los folios. Así por ejemplo, en este manuscrito de Lucca, a la primera visión trinitaria, que es figurativa, siguen tres folios en los que predomina el círculo. Al pasar las páginas, el espectador podría formarse una imagen mental en que los tres círculos estuvieran unidos generando así un diagrama trinitario muy semejante al de Gioacchino da Fiore (Cirlot 2010, pp. 213-214) [Fig. 1 a, b, c, d].

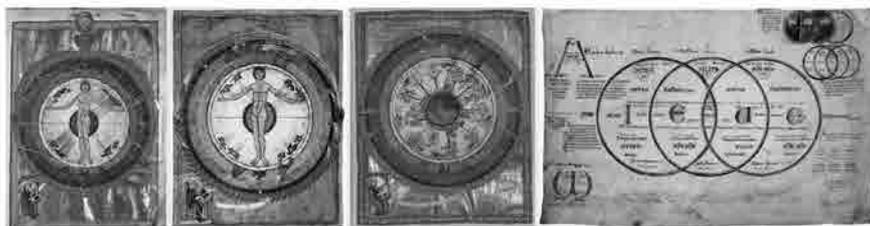


Fig. 1a Hildegard von Bingen, *Liber Divinorum operum*, Lucca, Biblioteca Statale, ms 1942, fol. 9r; Fig. 1b *ib.*, fol. 28v; Fig. 1c *ib.*, fol. 38r; Fig. 1d Gioacchino da Fiore, *Liber Figurarum. Circulos trinitarios*, Corpus Christi College, ms 255 A fol. 7v

Como también hay una clara progresión narrativa entre el folio 1, en que se muestra a la Trinidad formada a partir de una figura alada que recibe el nombre de ígnea vis (fuerza ígnea) y que en la exégesis que sigue a la visión es identificada con el Espíritu Santo, de cuya cabeza sale otra cabeza de un hombre anciano, Dios padre, y que en sus manos sostiene al cordero, y el folio 9r en que esa misma figura abre sus brazos para contener el cosmos y una figura humana en su centro [Fig. 2 a, b]. Este encadenamiento de folios expresa la teofanía trinitaria ‘que se hace universo’ y que en el centro del universo ‘se hace hombre’, según la idea de que el Espíritu es la fuente de racionalidad y de vida como el *Pneuma* de la tradición estoica (Cristiani, Pereira 2003, p. 1140).



Fig. 3 Honorius Augustudonensis, *Clavis Physica*, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms lat 6734, fol. iv

Una idea semejante aunque resuelta de un modo muy diverso se encuentra en el ms lat 6734 de la BNF que contiene la *Clavis Physica* de Honorius Augustudonensis, el gran divulgador del *Periphyseon* de Juan Escoto Eriúgena, con esquemas atribuidos al propio Honorius. El folio iv [Fig. 3] presenta al Anima Mundi bajo la forma de una mujer vestida con una larga túnica de amplias mangas que cuelgan, con una banderola en sus manos que precisa sus diversas aptitudes: vegetal en los árboles, sensible en los animales, racional en el hombre. A sus pies otra inscripción recuerda las tres facultades que Platón concede al hombre: *rationalitas*, *concupiscibilitas*, *irascibilitas*.

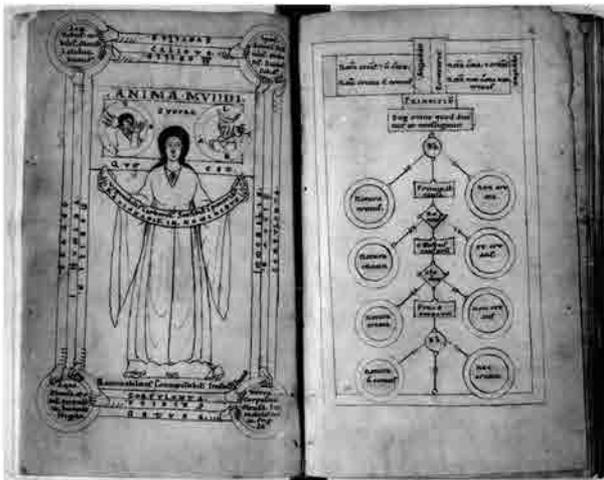


Fig. 2a: Hildegard von Bingen, *Liber Divinorum operum*, Lucca, Biblioteca Statale, ms 1942, fol. 1r; Fig. 2 b: ib., fol. 9r

Según Marie Thèrese d'Alverny esta representación del Anima Mundi está más cerca de los filósofos de la escuela de Chartres del siglo XII, Guillaume de Conches o Bernardo Silvestre, que de la propia Clavis, inspirándose más en los comentario de Calcidio o Macrobio, y por tanto dejando atrás la teología abstracta de Juan Escoto para situarse en el ambiente neoplatónico propio del siglo XII. A pesar de que san Agustín ni negara ni afirmara la realidad del Anima Mundi, no hay duda de que dicha entidad se presentaba a los Padres de la Iglesia cargada de ideología pagana, aunque una parte de los padres, tanto griegos como latinos, reconocían en ella la acción propia del Espíritu Santo. Así, a pesar de algunos severos detractores del Anima mundi, como por ejemplo Guillaume de Saint Thierry, la noción de fuerza vital estaba integrada en la armonía cristiana del cosmos. Aunque no se conozca otro ejemplo de representación del Anima Mundi, la figura se emparenta claramente con otras imágenes contemporáneas como por ejemplo los folios 1 y 9r del manuscrito de Lucca, o bien con otras más tardías como la imagen del cuadrado inscrito en un círculo, donde aparecen cabeza, manos y pies del Cristo-Logos que domina y rodea todo el universo, de la copia de *De naturis rerum* de Thomas de Cantimpré fechada entre 1295 y 1308 (D'Alverny 1953, pp.70-81) [Fig.4].



Fig. 4 Thomas de Cantimpré, *De naturis rerum*, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 2655, fol. 105v
 Fig. 5 Hildegard von Bingen, *Scivias*, facsimile Eibingen, fol. 14r

Esta visión cósmica con que se inicia el *LDO* constituye una imagen nueva (Baltrušaitis 1938, pp. 145-146), diferente de la que Hildegard contemplara en su primera obra, *Scivias*. Un mismo término en ambas obras sirve para aludir al universo, *instrumentum*, sin precedentes en la tradición (Derolez, Dronke 1996, p. XXXII). Pero bajo este mismo concepto emergen formas diferentes en una y otra obra que Hildegard de inmediato señala:

Deinde in pectore prefate imaginis, quam uelut in medio australis aeris consepexeram, ut predictum est, rota mirifice uisionis apparuit cum signis suis, huius fere similitudinis ut instrumentum illud, quod ante uiginit octo annos uelut in figura oui significatiue uideram, quomodo in tertia uisione libri Sciuas ostenditur (LDO I, ii, p. 59).

Quindi nel seno di quell'immagine che, come si è detto, aveva visto come nel mezzo del cielo australe, apparve la ruota della mirabile visione con i suoi Segni, abbastanza simile a quel congegno che ventotto anni prima avevo visto in figura di uovo e di cui mi era stato svelato il significato, come si è visto nella terza visione del libro *Scivias* (traduzione in Cristiani, Pereira 2003, p. 167).

La imagen del huevo cósmico [Fig. 5] es sustituida aquí por la rueda, según una imaginería procedente probablemente de las imágenes de Dionisio de los ángeles como ruedas aladas (rote pennate) (Derolez, Dronke 1996, p. XXVII). La ígnea vis, que ya en la visión primera había sido interpretada como Caritas, abre sus brazos para abrazar el cosmos, que ocupa el útero de la divinidad, acentuándose de este modo su aspecto femenino. La rueda funciona como un mandala, y por tanto, como una imagen de meditación (Gössmann, 1995, pp. 193-194). A continuación sigue la minuciosa descripción de lo que se encuentra en el interior de la rueda, pero antes de dar entrada a dicha descripción, hay que destacar un aspecto de la visión, perfectamente captada en la miniatura. La visión cósmica es concebida en su relación analógica con la criatura cósmica, esto es, el hombre que aquí aparece según el esquema de Vitruvio, de modo que el universo es contemplado según la relación que une al macrocosmos con el microcosmos. Fritz Saxl ya se ocupó del folio 9r del *LDO* en un estudio titulado *Macrocosm and Microcosm in Mediaeval Pictures [1927/28]*, recogido en *Lectures 1* (Saxl 1957) destacando el sincretismo de la imagen:

“One of the iconographical sources of this conception is Christian. We find the picture of God embracing the spheres in Byzantine illustrations of Genesis.

The image has its roots in Eastern Hellenism but was completely absorbed into Christian imagery. Adam, the First Man, was represented in Carolingian iconography as being surrounded by the winds. An illuminated manuscript, of Hildegard's own time but certainly not depended on her writings, shows the figure of Homo with arms outstretched horizontally, its height equal to its width, surrounded by the elements and blowing winds with which it is linked by something like rays. But Hildegard goes a step further. Instead of drawing merely an anagogical picture of a central figure surrounded by outer spheres she attempts to represent specific relations by adding radial lines. The rays of the sun are connected with the head of the figure, those of the moon with its feet. This is an application of late antique astrological doctrine; and here is the point where Hildegard departs from the pattern of early Christian iconography" (Saxl 1957, p. 63).

Entre otros ejemplos, comparó la imagen hildegardiana con la figura humana del folio 7v del *Glossarium Salomonis* de Prüfening (1158/1165) [BSB, Clm 13002] [Fig. 6], un diccionario latino-griego atribuido al obispo Salomon III de Constanza (890-919). En 1158 tuvo lugar la reunión de los textos por parte del obispo Erbo de Prüfening, su bibliotecario Wolfger y el copista Swicher, y en 1165 se añadieron dibujos a pluma como la figura microcósmica del folio 7v.

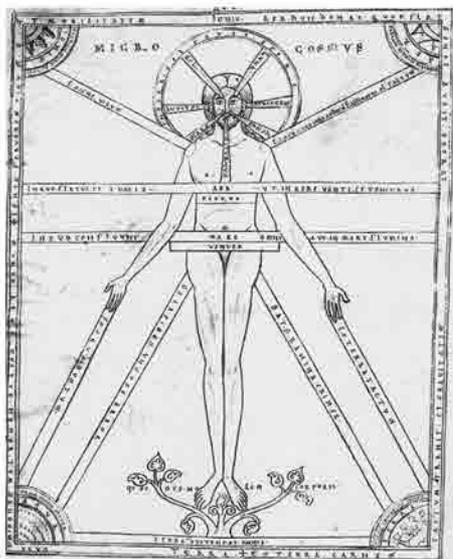


Fig. 6 *Glossarium Salomonis*, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 13002, fol. 7v

El gran interés de la imagen [Fig.6] consiste en que se establecen todas las analogías de un modo preciso y explícito: los pies del hombre con respecto a la tierra (*ut pedes molem corporis terra sustentat omnia*), los huesos en relación a las piedras, y las uñas al árbol (*os lapides, ungues arbor*), los cabellos semejantes a la hierba (*gramina crines*). El vientre es como el mar porque todo desemboca allí (*venter mare, in quo confluent omnia ut in mare flumina*) y el pecho es como el aire, pues ahí se respira y se tose, como en el aire suceden los vientos y los truenos (*pectus aër in quo flatus et tussis ut in aëre venti et tonitrua*). La cabeza es como la bóveda celeste (*instar celestis spere*). Las siete aperturas (ojos, oídos, boca y orificios de la nariz) se relacionan con los siete planetas. Al igual que el macrocosmos, el microcosmos, esto es, el hombre, consta de cuatro elementos y de ellos proceden las capacidades de los cinco sentidos. Los cuatro elementos aparecen en las cuatro esquinas de la imagen y están conectados por los rollos con el cuerpo humano.

Las inscripciones lo aclaran: del fuego tiene el hombre el rostro (*ex igne visum*), del aire superior el oído, y del inferior, el olfato (*ex aëre superiori auditum, ex inferiori olfactum*), de la tierra el tacto (*ex terra tactum*), y del agua el gusto (*ex aqua gustum*). El fuego concede al hombre el calor, peso y movilidad (*ignis fervorem, visum dat, mobilitatem*). El aire hace que el hombre respire, hable, oiga y huela (*Aër huic donat, quot flat, audit, odorat*). De la tierra tiene la carne que le proporciona el tacto y el peso (*Ex terra carnem, tactum trahit et gravitatem*). El gusto, humedad y uso de la sangre vienen del agua (*Munus aqua gustus, humor, tum sanguinis usus*). Los cuatro elementos son caracterizados según posean cuerpo o no (*sutiles*) y según tengan o no movilidad (*Ignis subtilis mobilis acutus, Aër subtilis mobilis otusus, Agua corpulenta mobilis obtusa, Terra corpulenta immobilis obtusa*). Esta imagen diagramática muestra con claridad unas ideas y pensamientos que fueron extraídos en su mayor parte del *Elucidarius* de Honorius (Böckler 1924, p. 21). En la visión segunda de Hildegard se comentan las analogías entre el hombre y el cosmos, como también en otros textos, como por ejemplo en su célebre carta al clero de Colonia, en la que habla del sol como ojo cósmico, o del viento como oreja cósmica. Como señaló Elisabeth Gössmann, la concepción macro-microcósmica de Hildegard debe entenderse también como una superación del pensamiento dualista, como un gozo por la materia, del mismo modo que su antropología acentúa el enraizamiento del hombre en la materia (Gössmann 1995, p. 185). De hecho, se ha afirmado que la intención general del LDO consiste en mostrar el fundamento divino de la creación en contra de la herejía cátara, sobre todo en lo que respecta a la primera parte (Cristiani, Pereira 2003, p. LXXIII).

La descripción de la rueda comienza en la visión de Hildegard por la enumeración de seis círculos concéntricos:

Ita ut in eius suprema parte per circuitum rotunditatis sue circulus in similitudine lucidi ignis, et sub illo circulus alius sicut circulus nigri ignis demonstraretur; ubi et idem circulus lucidi ignis eundem circulum nigri ignis bis densitate sua superabat. Et hii duo circuli, quasi unus circulus essent, sibi inuicem coniungebantur. Sub eodem autem circulo nigri ignis alius circulus in similitudine puri aetheris erat, ubique tante densitatis quante circuli duorum prefatorum ignium apparebant. Sed sub ipso circulo puri etheris alius uelut circulus aquosi aeris tante densitatis in rotunditate sua, quante etiam densitas circuli predicti lucidi ignis, manifestabatur. Et sub eodem circulo, aquosi scilicet aeris, alius circulus quasi fortis et albi lucidique aeris huius similitudinis in rigore suo existens, ut neruus in corpore hominis est, ostendebatur; ubique in circuito suo eiusdem densitatis, cuius densitas circuli nigri ignis, apparens. Hii quoque duo circuli sibi inuicem ita copulabantur, ut uelut unus circulus essent apparent. Sub hoc autem circulo, uidelicet fortis et albi lucidique aeris, quasi alius aer tenuis signatus erat, qui ut nubes interdum elatas et lucidas, interdum inclinatas et umbrosas uidebatur superius portare, et se quasi per totam prefatam rotam diffundere (LDO I, ii, pp. 59-60).

Nella sua parte più esterna si vedeva per tutta la circonferenza un cerchio simile a fuoco lucente, e sotto di esso un altro cerchio, come un cerchio di fuoco nero; il cerchio di fuoco lucente superava del doppio lo spessore del cerchio di fuoco nero. Questi due cerchi erano uniti l'uno all'altro, formando quasi un unico cerchio. E poi sotto il cerchio di fuoco nero c'era un altro cerchio come l'etere puro, in ogni sua parte di spessore uguale a quello dei cerchi dei due fuochi appena descritti. Quindi al di sotto di questo cerchio d'etere puro un altro cerchio come d'aria umida presentava, in tutta la sua circonferenza, uno spessore pari a quello del cerchio di fuoco lucente già descritto. Sotto quest'ultimo cerchi d'aria umida si vedeva un altro cerchio come d'aria forte, bianca e luminosa, che era teso a somiglianza dei nervi nel corpo umano, e in tutta la sua circonferenza appariva di spessore uguale a quello del cerchio di fuoco nero. Anche questi due cerchi erano uniti l'uno all'altro in modo da avere l'aspetto di un unico cerchio. Sotto questo cerchio, quello d'aria forte, bianca e luminosa, se ne distingueva un altro come d'aria tenue, che sembrava sorreggere nubi talvolta alte e luminose, talvolta più basse e ombrose, e come diffondersi per tutta la ruota (traduzione in Cristiani, Pereira 2003, pp. 167-169).

En el centro de todo el complejo se sitúa el globo terrestre y en el centro de la rueda la imagen del hombre con los brazos extendidos cuya cabeza y extremidades alcanzan a tocar el círculo del aire. Pero antes de introducir el globo terráqueo, Hildegard fija los puntos cardinales:

Et quasi a principio orientalis partis eiusdem rote uelut ad finem occidentalis partis ipsius línea uersus septentrionalem eius partem extendebatur, quasi septentrionalem plagam a ceteris plagis discernens (LDO I, ii, p. 60).

Quasi dall'inizio della parte orientale della ruota fino alla fine della sua parte occidentale una linea si allungava in direzione della regione settentrionale, come per separarla dalle altre regioni (traduzione in Cristiani, Pereira 2003, p. 169).

Aquí encontramos una de las divergencias principales que se han observado entre el texto de Hildegard y la miniatura de este folio 9r, pues el miniaturista ha trazado una línea que va de un oriente a un occidente que son los de la geografía terrestre, es decir de izquierda a derecha del círculo, mientras que Hildegard estaba pensando en una geografía astronómica o celeste según la cual el oriente está situado encima de la cabeza humana, es decir, en el norte de la geografía terrestre, por lo que la línea para estar de acuerdo con la descripción textual de la visión tendría que ir de arriba a abajo (Calderoni, Dalli Regoli 1973, p. 12). El hecho de que Hildegard oriente su cosmos según una geografía celeste se comprueba en diversos pasajes de la visión en los que hace coincidir los puntos cardinales con las cabezas animalísticas de donde proceden los vientos o con partes de la figura humana (LDO I, ii, XVII). La atención a los puntos cardinales procede en el caso de Hildegard de la necesidad de extraer significado de ellos, así como también de otros elementos de la creación. Como indicó Barbara Maurmann, la teoría de los cuatro sentidos no es solo un sistema hermenéutico para la comprensión bíblica, sino que es aplicable también a la lectura e interpretación del Libro de la Naturaleza, lo cual no constituye una tarea en modo alguno de menor importancia para aproximarse a la revelación divina (Maurmann 1976, p. 10). En efecto, la exégesis que Hildegard realiza de su propia visión busca desvelar un sentido que naturalmente va más allá del literal para situarse en el plano alegórico, un *sensus allegoricus*, que afecta a los elementos de la propia visión, como es el caso de las cabezas animalísticas de las que proceden los vientos.

El sistema de los vientos, los cuatro vientos principales situados en los puntos cardinales y los ocho colaterales, es el que proporciona cohesión a todo el universo dentro de la concepción cósmica de Hildegard. Ya Hans Liebeschütz puso de manifiesto la originalidad del *LDO* en lo que respecta a la función de los vientos, advirtiendo que las cabezas de animales de donde proceden los vientos, no constituyen una realidad, sino que son imágenes significativas de la esencia de los vientos:

“Diese Figuren bilden keine Wirklichkeit ab, sondern sollen, wie ausdrücklich bemerkt wird, Sinnbilder für das Wesen der Winde.” (Liebeschütz 1930, p. 59). En efecto, los cuatro vientos principales salen de las bocas del leopardo (en el este), del lobo (oeste), del león (sur) y del oso (norte). Los vientos del este y oeste, norte y sur poseen sentido positivo y negativo. El leopardo se caracteriza por su ferocidad y agresividad, pero su piel manchada implica un significado diferente que será asociado al temor a Dios. El lobo está relacionado simbólicamente con la voracidad y la destrucción, además de que su hocico se identifica con la boca del infierno. El león manifiesta coraje, potencia y magnanimidad. El oso es un animal nocturno y lunar, relacionado con la oscuridad, los misterios del bosque y las cavernas. Los vientos del este y del oeste que salen de las cabezas de leopardo y lobo, están a su vez flanqueados por los vientos colaterales que salen de las cabezas del cangrejo y del ciervo. El cangrejo se caracteriza por su inestabilidad e inconstancia, mientras que el ciervo con una velocidad que no puede mantener, alude a un viento impetuoso pero de breve duración. Los vientos del sur y del norte que salen de las cabezas del león y del oso están flanqueados por los vientos colaterales que salen de las cabezas de la serpiente sinuosa y variable, y del cordero que se distingue por su mansedumbre. En la cosmovisión hildegardiana el norte es la sede del demonio y del mal (Calderoni, Dalli Regoli 1973, pp. 15-16).



Fig. 7 Honorius Augustudonensis, *Clavis Physicae*, Bibliothèque nationale de France, ms lat 6734, fol. 3r

Sobre la cabeza de la imagen humana central se sitúan los siete planetas, asociados con los siete dones del espíritu, que en otras ocasiones pueden aparecer como las siete columnas vivas que rodean al Cristo sabiduría, o como las siete artes liberales que flanquean a Filosofía, o como las siete mujeres veladas, cuatro de ellas agrupadas a la derecha y tres a la izquierda de un personaje imberbe ceñido de una corona, según fueron representadas en el primer registro del folio 3 del ms lat 6734 que contiene la *Clavis Physica* de Honorius. En la banda exterior del semicírculo semejante al tímpano de la iglesia donde se celebra la liturgia cósmica están inscritos los nombres de la Bonitas, los siete nombres divinos enumerados por Dionisio y que fueron retomados por Juan Escoto y Honorius (Iustitia, Virtus, Ratio, Veritas, Essentia, Vita, Sapientia). (D'Alverny 1953, pág. 57) [Fig. 7]

Tres planetas, más adelante identificados como Saturno, Júpiter y Marte, están situados en el fuego reluciente (*lucidus ignis*), el sol en el fuego oscuro (*niger ignis*), y los otros tres en el puro éter (*purus aether*). De los planetas emana una compleja red de rayos que se dirigen a los otros planetas, a los vientos y al hombre. En la miniatura fueron representados con hilos de oro, aunque el artista renunció por evidentes motivos de claridad y visualización a representar la trama de hilos luminosos que, saliendo de la boca del Espíritu del mundo, medían todos los elementos del cosmos (Calderoni, Dalli Regoli 1973, p. 32). Como ya hemos visto, Fritz Saxl percibió que los rayos del sol incidían en la cabeza humana, mientras que los de la luna lo hacían en los pies, lo que interpretó como una aplicación de la antigua doctrina astrológica y por tanto el punto en que Hildegard se separaba del modelo de la antigua iconografía cristiana (Saxl 1957, p. 63), pero Peter Dronke corrigió esta percepción indicando que los rayos del sol y de la luna alcanzan la cabeza tanto como los pies de la figura humana (*LDO I*, ii, 32) (Derolez, Dronke 1996, p. XLI, nota 66).

En el círculo del fuego lúcido (*lucidus ignis*) se encuentran dieciséis estrellas fijas, que se relacionan analógicamente con los diez mandamientos y las seis edades del hombre. Aparecen representadas en oro como los rayos que salen de ellas. En el círculo del puro éter (*purus aether*) y el aire lúcido (*aer lucidus*) se encuentran otras estrellas de color rojo cuyo influjo cae en la tierra a través de la mediación de las nubes. Las dieciséis estrellas consolidan el firmamento como las venas lo hacen en el cuerpo humano.

Como el resto del cosmos la imagen humana está determinada por los vientos y por los rayos planetarios, pero ello no implica negación del libre albedrío, pues en los capítulos siguientes Hildegard alegoriza las influencias cósmicas como fuerzas de virtudes y vicios operativos en el alma humana. Con todo la relación macrocosmos-microcosmos posee una dimensión determinista (Derolez, Dronke 1996, p. XLI). La figura humana, en el centro del sistema, abre los brazos siguiendo el eje vertical de la miniatura, y en posición tangente con respecto al círculo más interior. El globo terrestre divide el cuerpo en tres partes: el pubis colocado en la mitad del cuerpo coincide con el mismo centro del globo y de todo el sistema. El tema del homo ad circulum asociado al homo ad quadratum florece en toda la Edad Media atestiguando la persistencia de las fórmulas vitruvianas. Aquí, los brazos no se han colocado según el eje perpendicular del tronco sino con una ligera flexión. Hildegard indica las medidas. El cuerpo se ha colocado en una rotación de cadera a la que el texto no alude, evocando la morfología propia del Crucificado, en especial, la del *Christus triumphans*. Pero destaca la voluntad de representación anatómica, que se hace evidente en ciertos elementos de la estructura ósea y la musculatura a la que Hildegard presta particular atención en tanto que sede de los humores. La figura muestra por tanto no sólo relación con la iconografía sacra, sino con figuraciones más específicas de manuscritos médicos y astrológicos, y con representaciones del cuerpo humano en las tablas anatómicas y en las del homo zodiacalis (Calderoni, Dalli Regoli 1973, p. 17).

“Se la tradizione cristiana desacralizza la natura fino al limite del demoniaco, come avviene in un testo di Orderio Vitale che elenca tutte le spoglie animali in cui può nascondersi il diavolo, l’ermeneutica che attribuisce alla natura significato simbolico la riconduce alla sacralità del linguaggio divino” (Cristiani 2003, p. LXXXI). En efecto, la imagen que recoge el folio 9r del ms de Lucca y en la que se capta un momento de la visión cósmica de Hildegard, es una imagen sagrada. El cosmos ha sido engendrado por el Espíritu creador y Dios Padre, mostrando al Hijo en su encarnación. La visión proporciona el conocimiento del cosmos que se manifiesta en su esfericidad y circularidad, animado por los vientos de la naturaleza que son análogos al Pneuma del Espíritu Santo. El lugar privilegiado que ocupa el Espíritu Santo en la primera visión trinitaria y en esta segunda ya cósmica es con toda probabilidad el resultado de un sincretismo religioso entre ciertas concepciones paganas de tradición estoica y el cristianismo, que identificó el Anima Mundi con el Espíritu Santo entre otras asociaciones, pero sin duda procede también del carácter eminentemente pentecostal del fenómeno místico.

La revelación que experimenta la visionaria es concebido como un acontecimiento repetitivo de la recepción del fuego del Espíritu por parte de los Apóstoles el día de Pentecostés, tal y como se muestra en la primera representación de Hildegard en su primera obra profética, en el Scivias según el manuscrito de Rupertsberg, en la que aparece bajo el efecto de las llamas de fuego que han descendido del cielo. El primer comentario en lengua vulgar, alemán antiguo, al Cantar de los Cantares, el Sankt Trudperter Hohelied de mediados del siglo XII, se inicia y concluye con el Espíritu Santo, lo cual resulta perfectamente coherente con el papel fundamental que se concede al amor en la mística y la atribución de la Caritas a la tercera persona trinitaria. En la Tavola B del Atlas Menmosyne de Aby Warburg, la visión cósmica de Hildegard tal y como fue representada en el folio 9r del ms de Lucca, inicia una serie de imágenes sugeridas a partir de dos elementos contenidos en esta miniatura: en primer lugar, la imagen del hombre en el centro de la creación, y sus medidas y proporciones; en segundo lugar, su imagen como microcosmos, idea que fundamentará la imagen del homo zodiacalis. No es azaroso que el estudio de Fritz Saxl sobre las relaciones entre macrocosmos y microcosmos en la pintura medieval esté fechado en 1928, es decir, en la época en que Aby Warburg estaba construyendo el Atlas.

BIBLIOGRAFIA

D'Alverny 1953

D'Alverny, M.T., *Le cosmos symbolique du XIIe siècle*, «Archives d'histoire doctrinale et littéraires du Moyen Âge», 28, (1953), págs. 31-81.

Baltrusaitis 1938

Baltrusaitis Jurgis, *L'image du monde céleste du IXe au XIIe siècle*, «Gazette des Beaux-Arts», 140, (1938), págs. 137-148.

Böckler 1924

Böckler Albert, *Die Regensburg-Prüfeninger Buchmalerei des XII. und XIII. Jahrhunderts*, Reusch, München 1924.

Calderoni, Dalli Regoli 1973

Calderoni Masetti Anna, Dalli Regoli Gigetta, *Sanctae Hildegardis Revelationes*. Manuscritto 1942, Cassa di risparmio di Lucca, Lucca 1973.

Cirlot 2010

Victoria Cirlot, *Figura y visión del misterio trinitario: Hildegard von Bingen y Gioacchino da Fiore*, in *Pensare per figure. Diagrammi e simboli in Gioacchino da Fiore*, a cura di Alessandrfo Ghisalberti, Viella, Roma 2010, págs. 205-217.

Cristiani, Pereira 2003

Cristiani Marta, Pereira Michela (a c. di), *Il libro delle opere divine* di Ildegarda di Bingen, con un saggio introduttivo di Marta Cristiani. Traduzione di Michela Pereira, Mondadori, Milano 2003.

Derolez, Dronke 1996

Albert Derolez, Peter Dronke (cura et studio), *Hildegardis Bingensis Liber Divinorum Operum*, en *Corpus Christianorum, Continuatio Mediaevalis [CCCM] 92*, Turnhout, Brepols 1996.

Gössmann 1995

Elisabeth Gössmann, *Hildegard von Bingen. Versuche einer Annäherung*, Iudicium, München 1995

Lieberschütz 1930

Lieberschütz Hans, *Das allegorische Weltbild der heiligen Hildegard von Bingen*, Teubner, Leipzig 1930.

Masetti, Dalli Regol 1973

Calderolo Masetti Anna, Dalli Regoli Gigetia, *Sanctae Hildegardis Revelationes*. Ms 1942, Cassa di risparmio di Lucca, Lucca 1973.

Maurmann 1976

Maurmann Barbara, *Die Himmelsrichtungen im Weltbild des Mittelalters. Hildegard von Bingen, Honorius Augustodunensis und andere Autoren*, Fink, München 1976.

Saxl 1957

Fritz Saxl, *Macrocosm and Microcosm in Mediaeval Pictures*, in «Religionswissenschaftliche Gesellschaft, Winter 1927/1928», y en «Lectures» 1, (1957), Warburg Institute, págs. 58-72.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA luav

www.engramma.org

139

novembre 2016

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 139

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE
mariaclara alemanni, elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, emily verla bovino, giacomo calandra di rocolino, olivia sara carli, giacomo cecchetto, silvia de laude, francesca romana dell'aglio, simona dolari, emma filipponi, anna ghiraldini, 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. 139 | novembre 2016

©2017 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

Alberti | Bernard | Bordignon | Carli | Cirlot | Fasiolo | Toropygina



Sconfinamenti warburghiani

a cura di Giulia Bordignon e Olivia Sara Carli

SOMMARIO

- 7 | Sconfinamenti warburghiani. Editoriale di Engramma 139
GIULIA BORDIGNON, OLIVIA SARA CARLI
- 11 | La gestualità del dolore rituale tra parole e immagini
ELISA BERNARD
- 81 | “Trinacriis tumulis ditior euge, lapis”. Il sarcofago di Andrea
Guardi *in memoriam* del viceré Niccolò Speciale (1445)
SALVATORE ARTURO ALBERTI
- 99 | Iconology begins. Aby Warburg, his concept of symbol, and the
strides of iconology
MARINA TOROPYGINA
- 113 | Aby Warburg y Gertrud Bing, Diario romano
Edición de MAURIZIO GHELARDI
- 117 | Aby Warburg. Mnemosyne Bilderatlas. Exposition at ZKM Karl-
lsruhe 2016
Presentation and Interview by BIANCA FASIOLO



Sconfinamenti warburghiani

Editoriale di Engramma 139

Giulia Bordignon, Olivia Sara Carli

Occorre leggere con attenzione i documenti dell'archivio dell'anima. Ogni storico europeo può considerare come un bene ereditario, lasciato in testamento apposta per lui, la definizione che Cesare Guasti ha dato della propria professione: 'Viva parola di uomini che da quattro e più secoli dormono nei sepolcri, ma che può destare e utilmente interrogare l'affetto'.

Con queste parole, nel gennaio del 1929, Aby Warburg chiudeva la conferenza *L'antichità romana nella bottega del Ghirlandaio* alla Biblioteca Hertziana di Roma, nell'occasione in cui presentava per la prima volta pubblicamente in Italia il progetto, ancora *in nuce*, dell'Atlante di immagini – il *Bilderatlas Mnemosyne*.

Nell'ottobre di quello stesso anno Warburg muore, lasciando incompiuto il proprio *opus*, ma lasciando anche in eredità una straordinaria lezione di metodo, che nelle sue parole per la conferenza all'Hertziana assumono il tono dell'omaggio allo storico e filologo toscano Cesare Guasti. Un "bene ereditario", quello del metodo-Warburg, che è anche un *munus*, un compito per gli studiosi della cultura occidentale: interrogare il passato con attenzione, finanche con "affetto", perché da esso riemergano non solo i documenti della storia, ma anche i documenti "dell'archivio dell'anima".

I contributi pubblicati in questo numero di "Engramma" si lasciano raggruppare su un duplice percorso, che trova nel metodo warburghiano un comune denominatore: la prima sezione riguarda una classe di manufatti storico-artistici precisi – i sarcofagi – verso la quale come noto Warburg rivolge un interesse particolare nei suoi saggi e nell'Atlante, sia sul fronte archeologico, sia sul fronte dei modelli antichi che riemergono nel Rinascimento.

Il contributo di Elisa Bernard *La gestualità del dolore rituale tra parole e immagini* prende in esame l'iconografia della *conclamatio* rituale così come viene rappresentata nei sarcofagi romani, riconoscendo – anche sulla scorta delle *Pathosformeln* già individuate da Warburg nella tavola 5

dell'Atlante – la persistenza di una espressività gestuale che si manifesta per gradazioni differenti, e che si può proficuamente mettere a confronto con le fonti letterarie.

L'articolo di Salvatore Arturo Alberti *Il sarcofago di Andrea Guardi* in memoriam *del viceré Niccolò Speciale (1445)* mette in luce come l'interrogazione accurata anche di una singola, frammentaria, opera d'arte, sia in grado di evocare in un sol colpo la vita, il contesto culturale, gli scambi artistici di quell'"epoca di transizione" indagata da Warburg – la rivoluzione del primo Rinascimento – nella quale l'innesto dell'antico è avvertito come l'elemento d'avanguardia.

La seconda sezione di "Engramma" 139 propone tre presentazioni e recensioni relative a pubblicazioni ed eventi che dimostrano quanto il metodo di Warburg, a 150 anni dalla nascita dello studioso, si stia diffondendo nel panorama degli studi internazionali, superando finalmente la lettura gombrichiana che, pur fautrice della prima fortuna della figura e della lezione di Warburg (con l'*Intellectual Biography* del 1970), insisteva in particolare sugli aspetti idiosincratici dei procedimenti ermeneutici dello studioso.

Quello di "un austero ideale di scienza" è invece, nelle parole di Gertrud Bing, l'effetto che il primo nucleo di *Mnemosyne* esposto all'Hertziana aveva suscitato negli spettatori: il potere delle immagini che ancora sprigiona dall'Atlante – di recente riprodotto ed esposto in Germania, come racconta il curatore Roberto Ohrt nell'intervista a cura di Bianca Fasiolo *Aby Warburg. Mnemosyne Bilderatlas. Exposition at ZKM Karlsruhe 2016* – dimostra non certo una patologica 'fuga delle idee' prodotta da una mente fragile, bensì al contrario una straordinaria capacità di tenere e tessere insieme i molteplici fili della storia con la propria personale esperienza, come illustra, per citare l'esempio forse più evidente, la tavola 78 del *Bilderatlas*, dedicata alla firma dei Patti Lateranensi nel febbraio 1929.

Warburg stesso aveva partecipato alla celebrazione dell'evento in occasione della festa del Corpus Domini nel giugno 1929, e l'aveva registrato nell'Atlante con la propria sensibilissima percezione di "psicostorico della cultura", come testimonia il suo *Diario romano*, stilato 'a due voci' con la stessa Bing. Recentissima è l'edizione dell'opera in traduzione spagnola, *Aby Warburg y Gertrud Bing. Diario romano, Edición de Maurizio Ghelardi*, qui introdotta da Victoria Cirlot: un'occasione per auspicare la ristampa o la riedizione anche della prima edizione italiana di questo prezioso strumento di ricerca, uscita per i tipi di Aragno nel 2005.

La “Wanderstrasse” della rinnovata fortuna della lezione warburghiana giunge oggi fino in Russia, come testimonia il lavoro di Maria Toropygina, *Iconology begins. Aby Warburg, his concept of symbol, and the strides of Iconology* che l’autrice presenta in questo numero di Engramma: una testimonianza di come l’approccio alla *Kulturwissenschaft* inaugurato da Warburg, ben al di là della sua continuazione nella cerchia dei primi allievi raccolti intorno alla mesmerica figura del maestro, si configuri come l’atto fondativo di un metodo tanto arduo quanto generoso, per qualunque studioso che voglia appropriarsi di questo “bene ereditario” e avverta che è “lasciato in testamento apposta per lui”.

La gestualità del dolore rituale tra parole e immagini

Elisa Bernard

PREMESSA, OVVERO PAROLE PER IMMAGINARE, IMMAGINI PER NARRARE

Parole che creano immagini, immagini in cui riecheggiano parole. Fra testi letterari che rappresentano per parole e arti figurative che narrano per immagini esiste una relazione dialettica (Faedo 1985; Faedo 1994; Lovisetto 2005; Nicolai 2010; Pucci 2010; Cometa 2012; Squire 2012). Le tangenze tra i due mondi, espressioni del medesimo *milieu* culturale, spesso consentono all'uno di divenire ausilio esegetico per l'altro: in questo senso, particolarmente preziosi per investigare il repertorio figurativo si rivelano quei brani che, con potenza ecfraistica, rievocano vivide descrizioni di personaggi, paesaggi, situazioni dalla memoria di immagini del lettore/ascoltatore. La profusione di dettagli visivi fa sì che le parole si sostanzino di immagini latenti nella 'memoria eidetica' di ciascuno, le quali divengono visibili nella mente.

Tali *engrammata* realizzano un ossimoro: si lasciano definire come una stasi dinamica. "Toutes les images ne sont pas sages" – Jean Bérard gioca sul modo di dire "sage comme une image" (Bérard 1983, 6) per dire che nell'immagine, l'immobile per antonomasia, la dinamicità è in potenza: le immagini sono puntuali e nella scelta del gesto, della postura, dell'atteggiamento del corpo si compendia ed è evocato uno stato d'animo, una volontà d'azione e/o una situazione durativa. Il gesto dunque, di per sé dinamico, si traduce simbolicamente nell'immagine, ontologicamente statica, e, rendendone dinamica la stasi, crea narrazione (Salvadori 2015, 10).

Riflettendo sul duplice assunto che tradizione letteraria e repertorio iconografico scaturiscano dal medesimo orizzonte antropologico-culturale (sulla dimensione antropologica della gestualità del dolore nell'antichità, v. in generale, De Jorio 1832; Hertz 1907; Van Gennep [1919] 1981; De Martino 1958; sul mondo greco, Alexiou 1974; Monsacré 1984; Holst-Warhaft 1992; Seaford 1994; sul mondo romano, Maurin 1984; Lizzi 1995; Mustakailo 2005; Sterbenc-Erker 2009; *eadem* 2011; *Memory and mourning* 2011) e che il gesto iconico sia evocazione aoristica di un *continuum* narrativo, questo saggio si propone di indagare il tema del teatro della morte (Centanni, Mazzucco 2000; Centanni, Mazzucco 2001; Centanni, Mazzucco 2002a; Centanni, Mazzucco 2002b; Centanni 2002) in una prospettiva

dialogica tra parole e immagini, tentando una decodificazione della gestualità del dolore e della malinconia nei due universi paralleli^[1].

In letteratura, ad offrire scene di *conclamatio* rituale, ossia il momento precedente le esequie solenni in cui la *familia* grida iterativamente il nome del defunto, sono, *in primis*, l'elegia e la lirica d'occasione che, accanto a vivide *tranches de vie*, figurano talora icastiche "*tranches de mort*". Anche i generi dello stile grave, ovvero epica e tragedia, si rivelano fonti ricche di immagini paradigmatiche: dall'Eneide alla *Pharsalia*, dalle *Metamorfosi* ovidiane ai poemi epici di Stazio e alle tragedie di Seneca, nelle pagine auree della letteratura latina sono incastonate scene di compianto figurate con grande vividezza. I brani che saranno analizzati qui di seguito si iscrivono così in un orizzonte cronologico che va dal I secolo a.C. al II secolo d.C. (*app. I*).

Nell'iconografia, scene di *conclamatio* ricorrono su alcune serie di sarcofagi urbani di età imperiale, oggetto specifico di questo studio (*app. II*). I rilievi scolpiti sulla cassa recano al centro del fregio il letto funebre su cui è distesa la salma di un infante ovvero di Patroclo o Meleagro o Alceste, attorniato da una turba di dolenti che si profonde in gesti di dolore. Nelle serie di sarcofagi che rappresentano gli eroi del mito sul ferale talamo la *conclamatio* appare trasfigurata in una dimensione allegorica e tanto il defunto, nella piccola apoteosi che il rituale funebre incarna, quanto gli astanti sono assimilati al loro *alias* mitico (Zanker, Ewald [2004] 2008, 65-75 *et passim*).

LA CONCLAMATIO RITUALE TRA PAROLE E IMMAGINI

Come si evince dai recenti studi sull'*ekphrasis* è proprio nelle descrizioni di oggetti figurati che si sublima la relazione dialettica tra parole-che-creano-immagini ed immagini-che-narrano-come-parole (Faedo 1985; Faedo 1994; Lovisetto 2005; Cometa 2012; Squire 2012). Emblematica nel contesto del teatro della morte è la raffinata coppa opera del toreuta Alcon che Anio dona ad Enea nelle *Metamorfosi* di Ovidio (Ov. *met.* XIII 681-701). Incorniciata da un orlo cesellato con foglie d'acanto, vi compare una città,

[1] Non ci si occupa in questa sede delle scene di lutto non rituale, che narrano o figurano la reazione apparentemente spontanea e disinibita degli astanti dinanzi alla repentina epifania della morte. Nel repertorio dei sarcofagi, si tratta precipuamente di immagini di morte improvvisa e violenta, cagionata dall'irruzione di un fato crudele o dai capricci degli dei: la morte dei Niobidi, vittime dei dardi dei gemelli divini; dei Troiani nel rogo di Ilio; di Creusa, vittima della vendetta di Medea davanti agli occhi dell'impotente padre; di Atteone, cui fu fatale lo sguardo impudente; di Fetonte, colpito dalla folgore di Giove nel suo temerario viaggio iperuranio. Sulle immagini di morte violenta sulle casse dei sarcofagi e sul loro significato, si veda Zanker, Ewald [2004] 2008, 76-90 *et passim*.

identificabile con Tebe per la presenza delle sette porte, nella quale si svolgono cerimonie funebri: *ante urbem exequiae tumulique ignesque rogique / effusaeque comas et aperta pectora matres / significant luctum* (Ov. *met.* XIII 687-689). Il poeta narra il lutto della città di Cadmo attraverso le immagini che ornano il prezioso manufatto, che proprio la descrizione rende visibili nella mente del lettore: si configurano come espressioni iconiche del dolore feroce, sulla quinta dei roghi ardenti e dei tumuli, chiome scarmigliate e vesti stracciate. Il passo è tanto più significativo in questo contesto, in quanto descrive una gestualità già cristallizzata in immagine, 'effabile' e narrativa.

Ma nel lessico antico *ekphrasis* designa la descrizione *tout court*, a prescindere che essa sia indirizzata a un oggetto di pregio ovvero a una vicenda o ai suoi protagonisti, colti non solo nella quinta scenica di una loro raffigurazione, ma definiti icasticamente negli abiti, negli attributi, nella prossemica e, ciò che qui più interessa, nella gestualità (Nicolai 2010; Pucci 2010). Le narrazioni ecfrastriche fanno sì che le scene figurate attraverso la parola si materializzino nella mente del lettore antico, evocando immagini facenti parte del vivere quotidiano. Parola e immagine, infatti, non sono elementi alieni l'uno all'altro e svincolati dal loro contesto storico ma sono espressione del medesimo *milieu* figurativo, culturale e sociale. E nondimeno proprio gli orpelli figurativi incastonati nei testi letterari risultano sovente talmente precisi da potere essere accostati *ex extrinseco* alle raffigurazioni anche dal lettore moderno, il quale può rileggere alla luce delle *ekphraseis* letterarie il repertorio figurativo, e viceversa (sulle tangenze tra testi ecfrastrici e il repertorio figurativo antico, v. il progetto *MAR.S. Mito, arte, società nelle Metamorfosi di Ovidio* – Ghedini 2008; *Ead.* 2011; Colpo, Ghedini, Toso 2011; Salvo 2015; Ghedini, Colpo c.s., con bibliografia).

Sulla base di questi presupposti, si può provare a rileggere le scene di lamentazione funebre sul defunto alla luce del patrimonio iconografico antico, in particolare dei sarcofagi recanti le immagini di *conclamatio*, ponendo attenzione alla gestualità narrata e alla gestualità figurata, per chiedersi se vi siano tangenze, pedissequae ovvero vaghe, tra i due universi paralleli, pur iscritti in due orizzonti temporali lievemente dissonanti. Si tratterà, beninteso, non già di un mero esercizio retorico atto a rilevare un rapporto lineare tra due opposti poli, bensì di un tentativo di far dialogare due universi paralleli oltre i quali si cela il complesso 'pluri-verso' delle modalità di creazione, veicolazione e fruizione delle iconografie, sia nel repertorio figurativo *stricto sensu* (dove le immagini sono frutto di un dialogo continuo e articolato tra artigiani con una fondata cultura figurativa e committenti con specifici *desiderata* – Salvo 2015a, 87-103), sia nella tradizione letteraria ecfrastrica,

dove le immagini sono evocate *per verba* (postulando una certa familiarità con quella profusione di immagini tipica della quotidianità degli antichi). Parafrasando il titolo del celeberrimo libro di Paul Zanker, si potrebbe dire, infatti, che gli antichi “vivevano (e morivano) con le immagini”.

Nella letteratura latina non sono molte le scene di *conclamatio* rituale sul defunto (*app. I*; sulle scene di lamento rituale e non in letteratura, v. Ricottilli 2000; Rivoltella 2005; Šterbenc Erker 2009; *Ead.* 2011; Prescendi 1995). Secondo un *topos* proprio della letteratura ellenistica, i poeti elegiaci alludono alla virtuale lamentazione funebre sul proprio feretro compiuta dalla donna amata. Se Tibullo (Tib. I 1, 59-68) ed Ovidio (Ov. *Trist.* III 3, 47-52) vagheggiano da parte delle dilette un addio austero, descritto con dovizia di particolari visivi per via di litote, Properzio sospira invece i supremi baci voluttuosi di Cinzia (Prop. II 13, 29: *osculaque in gelidis pones suprema labellis*): la immagina ora lacerarsi il seno nudo invocando il suo nome (Prop. II 13, 27-28: *nudum pectus lacerata sequeris / nec fueris nomen lassa vocare meum*), ora con le chiome disciolte percuotersi il petto (Prop. II 24, 52: *demissis plangas pectora nuda comis*).

Anche Stazio, negli epicedi raccolti nelle *Silvae*, tratteggia sovente scene di *conclamatio* icastiche. Nella consolazione per la morte del padre (Stat. *silv.* III 3), Claudio Etrusco, con ritmo sincopato, piange e si prostra ad abbracciare il rogo che rapisce il corpo amato, ne stringe tra le mani il volto gelido e fiacca di colpi le proprie braccia, chinandosi infine sul viso esangue per imprimervi il bacio supremo (Stat. *silv.* III 3, 6-177: *et lugentis Etrusci / cerne pios fletus laudata que lumina terge. / Nam quis inexpleto rumpentem pectora questu / clomplexum que rogos incumbentem que favillis [...] tenet ecce seniles / leniter implicitos vultus sanctam que parentis / canitiem spargit lacrimis [...] Heu quantis lassantem brachia vidi / planctibus et prono fusum super oscula vultu!*). Accanto a poesie altrettanto strazianti (Stat. *Silv.* II 1, 6; III 5; V 1, 3, 5), non mancano epicedi circonfusi da un'aura più ilare ma ugualmente emblematici. E se Stazio dedica un epicedio al pappagallo di Meliore (Stat. *Silv.* II 4), Ovidio invita al funerale dell'“uccello imitatore giunto dall'eòda India” tutti i volatili: si percuotano il petto con le ali, graffino le tenere guance con gli artigli aguzzi e si strappino mesti le irte piume (Ov. *am.* II 6, 3-5: *et plangite pectora pinnis / et rigido teneras ungue notate genas; / horrida pro maestis lanietur pluma capillis*).

Ovidio figura scene di lutto anche nelle *Metamorfosi*, poema per eccellenza ecfrastrico (sulla gestualità del dolore nelle *Metamorfosi* di Ovi-

dio, v. Ghedini 2015; sul rapporto tra il poema ovidiano e il repertorio iconografico v. il progetto *MARs* – rif. *supra* – e il progetto *Iconos* – <http://www.iconos.it/>), sebbene non siano molto frequenti le scene di compianto rituale. Alla morte di Meleagro (*Ov. met.* VIII 526-546), è illustrata l'intera sequenza delle pratiche funebri, dall'esposizione ai riti compiuti intorno al rogo e presso il sepolcro, dove la lapide su cui è impresso il nome del defunto, come alla morte di Fetonte (*Ov. met.* II 325-351), è quasi una sineddoche del rito in cui si evoca il suo nome. Significanti sono anche il funerale di Ifi, con la madre che tenta di scaldare nel suo abbraccio il corpo gelido del figlio mentre la processione si snoda per le vie della città (*Ov. met.* XIV 743-747), e la morte di Leucotea col pargolo Palemone, i quali, per intercessione di Venere, assurgono a maestà divina (*Ov. met.* IV 543-562). Sono solo accenni, invece, quelli che riguardano il lutto di Altea per i Testiadi (*Ov. met.* VIII 445-448); il funerale di Chione, con Dedalione che quattro volte si lancia verso il rogo acceso della figlia nel disperato anelito di porre fine ai suoi giorni (*Ov. met.* XI 332-333: *quater impetus illi / in medios fuit ire rogos*); il funerale di Narciso, al quale le sorelle Naiadi fanno dono dei capelli recisi (*Ov. met.* III 506: *sectos fratri posuere capillos*). Per converso, nel “gran poema delle passioni e delle meraviglie” (perifrasi di C. Marchesi – rif. in Pianezzola 1992, XLVI) è sovente raffigurata la reazione furente degli astanti dinanzi alla repentina epifania della morte (Ghedini 2015): si disperava Tisbe sul corpo dell'amato Piramo (*Ov. met.* IV 137-141) e Venere sul bell'Adone *in suo iacente sanguine* (*Ov. met.* X 719-723); un crescendo di dolore impetuoso e icastico avvampa dinanzi alla strage dei Niobidi (*Ov. met.* VI 277 ss.), mentre sono confusi di lirismo soffuso i commiati di Ecuba da Ettore, Polissena e Polidoro nel tumulto del rogo di Ilio (*Ov. met.* XIII 422-428, 488-493, 533-544).

Se nell'*Eneide* virgiliana il furore della guerra lascia poco tempo ai funerali (Verg. *Aen.* XI 34-41, 85-98; sulle scene di morte nell'*Eneide*, v. Rivoltella 2005; sulla gestualità *tout court*, Ricottilli 2000), mentre Mezenzio si disperava per Lauso (Verg. *Aen.* X 841-845) ed Evandro per Pallante (Verg. *Aen.* 139-151), la *conclamatio* trova un'icastica figurazione in un passo nell' “anti-*Eneide*” lucanea: al silenzio attonito (Lvcan. II 20-22: *Tum questus tenuere suos magnusque per omnis / erravit sine voce dolor. Sic funere primo / Attonitae tacuere domus*), quando la madre si stringe alle membra e al volto esanime e agli occhi spiritati (Lvcan. II 25-26: *cum membra premit fugiente rigentia vita / voltusque esanime oculoque in morte minaces*), segue il clamore dell'invocazione (Lvcan. II 22-23: *corpora [...] / conclamata iacent*), ed ecco la madre con i capelli disciolti invitare le ancelle a battersi crudelmente il petto (Lvcan. II

23-24: *mater crine soluto / exigit ad sevos famularum brachia planctu*). Il passo, che figura il compianto sulla libertà perduta, è *summa* dell'intero poema lucaneo, esso stesso metaforico "lamento funebre per la morte di un mondo tragicamente sconvolto" (Manzoni 2012).

Nelle sue pagine dense di *pathos*, "l'ultimo cantore della Repubblica tradita" (*ibid.*) figura anche maestose icone di lutto, come Marcia che si dispera sull'urna dello sposo (Lvcan. II 329-336) o Cornelia che vagheggia indarno il supremo commiato dall'amato Pompeo (Lvcan. VIII 739-742, IX 55-63, con prolessi in Lvcan. VII 37-44), alla notizia della cui morte appare consunta dalle lacrime e con le chiome scarmigliate, sulla colonna sonora del *planctus* rituale (Lvcan. IX 171-173: *visa est lacrimis exhausta solutas / in vultus effusa comas, Cornelia puppe / egrediens, rursus geminato verbere plangunt*).

Al pari della guerra civile lucanea, anche la guerra fratricida narrata da Stazio offre numerose immagini luttuose: la spettrale teofania del *Luctus*, con le vesti stracciate ed il petto dilaniato (Stat. *Theb.* III 125-126: *stat sanguineo discissus amictu / Luctus atrox caesoque invitat pectore matres*), aleggia sull'intero poema (Stat. *Theb.* II 27, X 558). Quando la battaglia infuria e montagne di corpi riempiono il campo, i rituali onori funebri lasciano posto a un furibondo errare in mezzo alla carneficina. Così, a scene di lutto corale, ora tebano (Stat. *Theb.* XII 1-59), ora argivo (Stat. *Theb.* XII 105-140, 797-809), si alternano drammatici ritratti: Ide si fa strada tra i cadaveri alla disperata ricerca di quelli dei figli, che scopre trafitti da un'unica lancia in un ferale amplesso (Stat. *Theb.* III 134-139); Polinice si prostra sulla salma di Tideo (Stat. *Theb.* IX 46-48), Edipo su quelle dei suoi figli fratelli (Stat. *Theb.* XI 580-633); Antigone ed Argia si accasciano sul corpo di Polinice (Stat. *Theb.* XII 362-388). Intere scene sono costruite, inoltre, sulle drammatiche lamentazioni della madre di Meneceo sul figlio, vittima espiatoria delle colpe del padre Creonte (Stat. *Theb.* X 816-820); della ninfa madre del baldanzoso Creneo, che le armi scintillanti sedussero e uccisero (Stat. *Theb.* IX 373-375, 399-403, con prolessi ai vv. 351-354), e dal nonno Ismeno (Stat. *Theb.* IX 416-421); di Licurgo (Stat. *Theb.* VI 30-32, 193-197, con prolessi in V 653-656) ed Euridice (Stat. *Theb.* VI 33-37, 135-127, 173, con prolessi in V 651-652) ed Ipsipile (Stat. *Theb.* VI 177-179, con prolessi in V 591-596) sul piccolo Ofelte.

Gli eclettici romanzi di Petronio ed Apuleio rappresentano anch'essi, accanto all'esplosione di un lutto repentino, scene di compianto rituale. Nel *Satyricon* Eumolpo narra il lutto parossistico della matrona di Efeso, che seguì il feretro del marito sin nel sepolcro (Petron. 111), e nelle *Metamorfosi* sono figurate con dovizia di dettagli le lamentazioni rituali dei genitori (Apvl. *met.* IV 34) e delle sorelle (Apvl. *met.* V 7) su Psi-

che avviata a ferale imeneo, di Carite sull'amato Tleptolemo (Apvl. *met.* VIII 6-9), vittima dell'avidio amore che il mendace Trasillo nutre per la sua sposa (Apvl. *met.* VIII 7), e di un misero padre il cui figlio bevve il veleno che la madre aveva preparato per il fratellastro (Apvl. *met.* X 6).

Nelle tragedie senecane si palesa la coreografia quasi teatrale del rituale funerario^[2]: mentre Tieste e Eracle si percuotono il petto e le braccia (Sen. *Thy.* 1045-1047; Sen. *Herc. f.* 1100-1103) e Teseo impera a sé stesso di stringere il corpo di Ippolito (Sen. *Phaedr.* 1254-1255), Ecuba guida le donne troiane in un compianto prolisso e parossistico: si sciolgono i capelli e le vesti e si strappano gli uni e le altre, si battono il petto e le braccia e la testa (Sen. *Tro.* 63-133).

Infine, memorabile è l'immagine sardonica del funerale nel *De Luctu* di Luciano – operetta contemporanea ai sarcofagi qui considerati: le donne si percuotono il petto e si graffiano a le guance, si sciolgono i capelli e le vesti e si stracciano gli uni e le altre, profondendosi in gemiti ed alte grida, mentre un padre, che avrebbe dovuto manifestare maggiore autocontrollo di fronte al dolore, si strappa i capelli e si lacera il viso (Lucianus, *Luct.* 12, 13, 16, 19).

Nel repertorio dei sarcofagi, le scene che pietrificano '*lapide perennius*' il lamento funebre sul defunto conobbero un breve periodo di moda, raggiungendo l'acme alla metà del II secolo d.C. ma cadendo in disuso già dalla tarda età degli Antonini (Zanker, Ewald [2004] 2008, 116-177 *et passim*).

Immagini di compianto (si tratta sempre di un compianto domestico, non già della solenne *expositio* della salma sul feretro) compaiono solamente su sarcofagi di bambini (Amedick 1991, 72-76, 79-81, con riferimento al catalogo e alle relative tavole; Huskinson 1996). Su un sarcofago di Agrigento (*app. II, Bam. 04*), alla testa e ai piedi del prezioso cataletto su cui giace come assopito il piccolo defunto, sono assisi i genitori, sprofondati in un'attonita immobilità: chini ed avviluppati in una veste che vela e cela i lineamenti sfigurati dal dolore, sorreggono il capo con la mano, emulati dal mesto bimbo che si appoggia alla coscia materna. Dietro la *kline* alcuni astanti si approfondono in gesti di dolore espressionistici: l'anziano pedagogo lancia le braccia al cielo, la nutrice si protende oltre la sponda del lettino e tocca con dolcezza il

[2] È plausibile che un qualche ruolo nella codificazione dei gesti del dolore, sia 'narrati', sia 'figurati', abbiano rivestito il teatro tragico e comico, nonché i pantomimi; quest'ultimi in particolare, a parti più strettamente coreografiche dovevano alternare scene 'sospese', quasi istantanee, le quali dovevano essere necessariamente pregnanti ed espressive, ancorché non capaci di rievocare e/o fissare tipi propri dell'arte figurativa. Sul ruolo svolto dai pantomimi nella diffusione di un patrimonio di immagini condiviso, si vedano le riflessioni di Salvo 2015a, 95-97, con ulteriori riferimenti bibliografici.

mento del piccolo, mentre un'ancella (o forse una *prefica* remunerata) ghermisce con mani implacabili i capelli scarmigliati per strapparseli. Questa scena ricorre, nella medesima sintassi compositiva, su circa una dozzina di sarcofagi, talora frammentari, di produzione urbana, sulla maggior parte dei quali essa è corredata da immagini alludenti al *curriculum vitae* del piccolo (*app. II, Bam 04-07, 15, 16*; sui sarcofagi con *curriculum vitae*, v. Borghini 1980, Kampen 1981). È così anche sul sarcofago di Agrigento, dove sono raffigurati il bagnetto rituale e una scena di *lectio* (*app. II, Bam 04-06 e 07*, dove è effigiata anche l'apoteosi del piccolo, issato sulla biga ferale di Ade; sulle scene di bagno rituale, v. Hermann 1967; Gasparri 1986, nn. 127-130; Kossatz-Deissmann 1994, 720-722; sulle scene di *lectio*, v. Marrou 1937) ed una di gioco, con il bimbo che, issato su un calessino, stringe le redini di un caprone. Su un paio di *lènoi* di epoca più tarda (*app. II, Bam. 15, 16*) l'anelito consolatorio, invero già insito nell'allusione alla fatalità del destino compendiata nella scena dell'oroscopo, trasfigura il tipo consueto del compianto nell'apoteosi del *mousikos aner*.

In un periodo successivo, entra nell'uso trasfigurare le scene di *conclamatio* nella dimensione del mito e dell'allegoria: sul ferale talamo è composta ora la salma ora di Patroclo, ora quella di Meleagro; ora vi giace Alcesti che muore. Trasponendo l'orizzonte mitico in un contesto contemporaneo, ovvero sublimando *ad aeternum* la tragedia della morte in una metaforica eroizzazione, il lutto della famiglia si trasforma in quello del Pelide che piange l'amato Patroclo; di Atalanta, Eneo, Altea e gli altri famigliari che si disperano sul corpo esanime di Meleagro; di Pelia ed Anaxibia, Eumelo e Perimela che si struggono allo spirare della devota sposa di Admeto.



in alto a sinistra: BAM 4 - Sarcofago urgano, 120-130 d.C., Agrigento, Museo Archeologico Regionale

in alto a destra: BAM 15 - Sarcofago urbano dagli scavi del Fortunati sulla via Latina, 220 d.C., Roma, Museo Nazionale Romano, Inv. Ins 535

a lato: BAM 16 - Sarcofago urbano, 220 d.C. ca., Stoccarda, Wurttemberg Landesmuseum Inv. Arch. 6318

Su un sarcofago da Ostia (*app. II, Pat 01*), il compianto su Patroclo è rappresentato nella parte sinistra del fregio, corredata da scene che alludono al contesto narrativo della vendetta di Achille. Il corpo esanime del giovane è disteso su una preziosa *kline*: Achille è seduto sulla sponda del letto, le mani intrecciate attorno al ginocchio e lo sguardo sprofondato nelle brame di vendetta, mentre i compagni si abbandonano al dolore senza misura, celando tuttavia il volto. Dietro il cataletto, due donne dai capelli scarmigliati appaiono avvampare di un lutto ancor più ardente.

Assimilabili al precedente sono i sarcofagi con il compianto su Meleagro: si tratta di una classe di sarcofagi di produzione urbana che rappresentano come scena principale, accanto alla fatale uccisione dei fratelli Testiadi e al suicidio di Altea, prologo ed epilogo della morte dell'aitante cacciatore, il lamento sul suo corpo (*app II, Mel 01-09*; sinossi in Koch 1975, 38-47, con rimando al catalogo e alle relative tavole; Koch, Sichtermann 1982, 165-166). Un esempio raffinatissimo è offerto dall'esemplare di Parigi (*app. II, Mel 04*). Ai piedi del feretro, la testa reclinata appoggiata nel palmo della mano, siede la malinconica Atalanta (Zanker, Ewald [2004] 2008, 353), la cui immobile compostezza contrasta con il furore che anima la vindice Altea (*ibid.*), che butta le braccia indietro con le palme aperte, protendendosi verso il cadavere. Il vecchio Eneo (Traversari 1968, 154) – o forse il pedagogo (Zanker, Ewald [2004] 2008, 353) – è smarrito nel suo dolore; le Meleagridi (*ibid.*) hanno i capelli scomposti e le vesti in disordine: l'una lancia una mano al cielo mentre con l'altra si strappa i capelli, l'altra è intenta ad infilare una melagrana nella bocca del fratello. Il rilievo appare ritmato dal convulso svolgersi delle linee irrequiete dei panneggi ampollosi e dei corpi in torsione: pare quasi che gli stilemi formali contribuiscano a sostanziare nel nitore adamantino del marmo il *pathos* e l'orrore, a esaltare le emozioni, il dolore, la violenza nel linguaggio formale espressionistico che caratterizza il *milieu* artistico dell'età antonina (giòva ricordare che i sarcofagi con scena di lamento funebre mitologico, leggermente più tardi dei sarcofagi di bambino sopracitati, sono espressione di un linguaggio artistico più barocco ed enfatico del trattenuto classicismo di età adrianea e medio-antonina – v. Traversari 1968; Beccatti 1987, con ulteriore bibliografia).



PAT 1- Sarcofago urbano, 160 d.C., Ostia Antica, Museo. Inv. 43504

Come nelle immagini in cui è esposta la salma di un bambino, oppure di Patroclo o Meleagro, la turba dei dolenti si raccoglie attorno al feretro della moritura Alcesti: la scena di addio doloroso è trasfigurazione mitica del trapasso (*app. II, Alc 01-09*; sinossi in Grassinger 1999, 110-128, con rimando al catalogo e alle relative tavole). Su un sarcofago di Genova (*app. II, Alc 09*) il supremo commiato, *nux* drammatica e compositiva, è rappresentato tra le scene che evocano il ritorno della giovane che Ercole ha strappato a Thanatos, la vana perorazione di Admeto presso il padre Fere e il congedo di Ercole (Giglioli 1953, 223). Ai piedi della *kline* su cui giace la tapina, Pelia (*ibid.*) stringe nella propria mano la mano esangue della figlia, mentre dietro una giovane dai capelli scomposti e il seno denudato lancia le braccia al cielo. Dinanzi al cataletto sono ritratti i bambini: la piccola Perimela si protende con foga verso la madre che si abbandona in un languido abbraccio, mentre Eumelo, pietrificato nell'intimo del proprio dolore, appoggia il capo nella mano.

Va sottolineato che mentre il tema della morte di Alcesti gode di una lunga tradizione iconografica in contesto funebre (è attestato già nella ceramica apula, e specificamente in una *loutrophoros* apula – Schmidt 1981, *Alkestis* 5), i temi del compianto sul corpo di Meleagro e sul corpo di Patroclo (attestato invero su un unico sarcofago urbano, accanto al quale meritano menzione tre sarcofagi di produzione attica databili all'ultimo quarto del III secolo d.C. – Kossatz-Deissmann 1981, *Achilleus* 486; *Achilleus* 485 e *Achilleus* 486a) vengono specificamente elaborati dai lapicidi dell'età degli Antonini come traslato iconico dell'orazione funebre, a meno che essi non guardino ad archetipi pittorici più antichi (l'esistenza di un archetipo pittorico è supposta per lo schema del compianto di Meleagro – Traversari 1968, 155 – e per lo schema della morte di Alcesti – Giglioli 1953, 229-231). Peraltro, si tratta per lo più di episodi mitologici che sono narrati nei testi in maniera del tutto letteraria (ovvero senza profusione di dettagli dal potere



ALC 9 - Sarcofago urbano, 200-210 d.C. Genova, Santa Maria delle Vigne, murato nella parete esterna del campanile della chiesa

figurativo-evocativo), oppure che non rivestono nella tradizione letteraria alcun ruolo, ma sono trasposti in immagine sui rilievi funebri assimilando la scena a una situazione di lutto rituale contemporaneo, che in essa si rispecchia e trae consolazione (Zanker, Ewald [2004] 2008, 65-75 *et passim*).

LA GESTUALITÀ DEL DOLORE NELLE SCENE DI *CONCLAMATIO*

Si è detto che tra tradizione letteraria e repertorio figurativo sussistono dei legami, ricollegabili al fatto che, sia le parole per immaginare, sia le immagini per narrare, promanano dal medesimo orizzonte figurativo-culturale. Non stupisce dunque che la gestualità narrata e la gestualità figurata presentino significative tangenze, giacché comune è il sostrato antropologico e socio-culturale cui fanno riferimento prima gli autori di opere letterarie di età alto-imperiale, poi gli scalpellini di età medio-imperiale. Ora, sia per tentare una decodificazione della gestualità del teatro della morte nelle parole e nelle immagini, sia per cercare di comprendere se e quali tangenze sussistano tra 'codice letterario' e 'codice iconografico', risulta utile addentrarsi in un'analisi figurativa che riguardi gli schemi iconografici delle figure.

Premesso che tra universo iconografico e universo letterario esiste una discrasia, giacché l'uno cristallizza in un'immagine aoristica un istante che però deve essere evocativo di un *continuum* narrativo, mentre l'altro può evocare una narrazione in movimento spazio-temporale, quattro sono le situazioni che si delineano:

- Gesti per i quali tra parole che figurano ed immagini sussistono, ancorché plausibilmente, tangenze puntuali;
- Gesti per i quali tra parole ed immagini sussistono tangenze vaghe od allusive;
- Gesti narrati che non trovano corrispondenza in sintesi iconica sui sarcofagi;
- Gesti figurati che non ricorrono nelle fonti letterarie.

Nelle *Metamorfosi* di Ovidio il Sole, affranto per la morte di Fetonte, cela il proprio volto sfigurato dal dolore (Ov. *met.* III 329-330: *Nam pater obductos luctu miserabilis aegro / condiderat vultus*). L'immagine evocata dal poeta, già accostata all'Agamennone di Timante (Ghedini 2015, 102), trova icastici – ancorché plausibili – confronti anche in alcune figure di dolenti che compaiono sul repertorio dei sarcofagi. Nascondono i propri lineamenti e si alienano nell'intimo del proprio dolore tanti dolenti genitori che si tirano la veste sulla testa (*app. II, Bam 01, 02, 04, 06, 11, 13, 12*; sul gesto di velarsi il capo per celare il dolore, v. Catoni 2013, 71-74) e la fanciullina che, su un sarcofago parigino (*app. II, Bam 03*), copre il viso con le mani aperte; alcune Atalanta che, affrante per la morte di Meleagro,

portano la mano davanti agli occhi (*app. II, Mel 01, 02, 07, 09*); l'uomo che al cospetto della salma di Patroclo (*app. II, Pat 01*) nasconde il volto dietro la mano aperta e il compagno che solleva davanti alla faccia un lembo del mantello. Invero, nell'immagine del giovane riecheggiano anche le parole con cui Stazio descrive il lutto di Claudio Etrusco alla morte del padre: l'uomo piange e asciuga i suoi occhi (Stat. *Silv.* III 3, 6-7: *lugentis Etrusci / cerne pios fletus laudata que lumina terge*; v. inoltre, pur in contest non luttuoso, la figurazione di una donna apuleiana che, disperatamente attanagliata dal desiderio per il figliastro, si copre il viso con l'orlo della veste, mentre le lacrime corrono giù a fiotti – Apvl. *met.* X 3: *adlacrimans laciniisque contegens faciem*). Se il gesto di nascondere il volto rivela dunque un'intensa pregnanza semantica, diversificati sono i modelli iconografici in cui esso si traduce, per i quali i sarcofagi offrono esempi significativi.

Analoghe immagini appaiono evocate anche dalle parole che nella Tebaide figurano Ismene, dinanzi ad Ati spirante, coprirsi il volto con le mani (Stat. *Theb.* VIII 644-645: *tollebat in ora / virgo manus, tenuit saevus pudor*), prima di profondere lacrime sulle palpebre chiuse di lui (Stat. *Theb.* VIII 653-654). Invero, l'immagine della principessa tebana che, letteralmente, porta la mano al volto, potrebbe evocare altre figure attestate sui sarcofagi, come le malinconiche madri che appaiono sul sarcofago del Louvre (*app. II, Bam*



BAM 3 - Sarcofago urbano, media età antonina, Parigi, Musée de Cluny, Inv. Cl. 18838
 ALC 1 - Sarcofago urbano, 150-160 d.C., St. Aignan, Château

06) e del Museo Nazionale Romano (*app. II, Bam 16*) o, al maschile, il padre del sarcofago di Agrigento (*app. II, Bam 04*), oppure la fanciulla di un sarcofago londinese (*app. II, Bam 02*) o il giovane che compare nel succitato sarcofago di Parigi (*app. II, Bam 06*), nonché le affrante Meleagridi dei sarcofagi di Ostia (*app. II, Mel 01*) e di Castel Gandolfo (*app. II, Mel 08*), o la straziata Anaxibia su un sarcofago di Saint Aignan (*app. II, Alc 01*).

Quest'ultima, porta la mano sinistra alla guancia, mentre nella destra protesa sostiene la mano esangue della figlia, la cui mano sinistra è ghermita invece dal padre Pelia (ovvero da Admeto). È suggestivo come in tale immagine riecheggino, pur in maniera vaga, le parole di Tibullo che vagheggia di tenere per mano Delia nell'ora suprema (Tib. I 1, 59: *te teneam moriens deficientē manu*), le quali trovano riscontro iconico, oltre che in altri sarcofagi con la morte di Alceste (*app. II, Alc 02, 03, 09*), anche nella giovane donna che su un sarcofago del museo Torlonia (*app. II, Bam 07*) sfiora la languida mano del defunto (v. inoltre una delle Muse sul sarcofago nel Museo Nazionale Romano (*app. II, Bam 16*), dove il gesto, perduto il valore luttuoso, si trasfigura in lieto benvenuto – Berczelly 1987).

Anche il gesto di tendere le braccia al cielo, ossia il gesto dell'orante, che si colora ora di invocazione, ora di imprecazione nei confronti degli dei (De Martino [1958] 2000, 196 ss. *et passim*; Salvo 2015b), trova nei sarcofagi molteplici esempi, dalle Meleagridi (*app. II, Mel 04, 05, 07, 08*) ad Anaxibia (*app. II, Alc 02, 09*) a molti servi o prezzolati (*app. II, Pat 01, Bam 02, 04, 10, 11, 16*), e pare evocato nella Niobe ovidiana che, dinanzi alle pire dei propri figli, alza al cielo le braccia livide, invocando Latona (Ov. *met.* VI 279: *ad caelum liventia brachia tollens*), o nel virgiliano Mezenzio che, al cospetto del cadavere del figlio Lauso, tende al cielo entrambe le mani (Verg. *Aen.* X 844-845: *ambas / ad caelum tendit palmas*; v. inoltre, pur in contesto non luttuoso, l'ovidiana Filomela che, violentata dal cognato, leva le braccia al cielo – Ov. *met.* VI 533: *intendens palmas*). Accanto alle figure che alzano al cielo entrambe le braccia compaiono, invero, figure



BAM 7 - Sarcofago urbano dalla Via Portuense, 200 d.C. ca., Roma, Museo Torlonia, Inv. 414

che tendono in alto un solo braccio (*app. II, Bam 06, 10, 13-15; Mel 04, 05, 07; Pat 01*): se l'un gesto pare alludere ad un'ardente disperazione, non scevra di un anelito supplichevole o un empito imprecante, l'altro pare evocare un mesto commiato, che si trasfigura in lieto benvenuto nei *lenoi* di ambientazione parnasica (*app. II, Bam 14, 15*).

Se per i casi sin qui analizzati il gesto è narrato con spunti visivi tali da evocare schemi iconografici che trovano suggestivi paradigmi nel repertorio dei sarcofagi (le parole-che-figurano evocano dalla memoria iconografica immagini precise, ancorché queste non fossero presenti, con la loro 'effabilità' e potenza narrativa, dinanzi agli occhi o nel bagaglio mnemonico del poeta che le citò *per verba*), vi sono altri gesti che, figurati-nelle-parole senza dovizia di dettagli iconici (ovvero in maniera squisitamente letteraria), sono "immaginabili" secondo schemi assai variegati.

Benché si tratti di una postura più che di un gesto, va sottolineato che le immagini di Achille (*app. II, Pat 01*) o di Atalanta (*app. II, Mel 01-09*) o dei genitori assisi (*app. II, Bam 01-04, 06, 07, 11, 13-16*) al capezzale del defunto trovano un suggestivo riscontro nelle immagini staziane di Licurgo che, dinanzi al corpicino del figlio Ofelte composto sul feretro, barba e capelli cosparsi di cenere, siede immobile (*Stat. Theb. VI 30-32: sedet ipse exutus honoro / vittarum nexu genitor squalentiaque ora / sparsus et incultam ferali pulvere barbam*), o della madre di Meneceo, affranta per la morte del figlio, vittima espiatoria per Tebe, che le ancelle trattengono sul letto ove finalmente siede (*Stat. Theb. X 816-817: abductunt comites famulaeque perosam / solantes thalamoque tenent, sedet*).

Quanto alle movenze e posture *stricto sensu* gestuali, trova riscontro sia sulle casse dei sarcofagi, sia nelle pagine letterarie, dove è per lo più de-



BAM 11 - Frammento di sarcofago urbano, media età antonina, Roma, Via Margutta 53 A

scritto in maniera del tutto letteraria, quello di strapparsi i capelli (gesto atavico, attestato già nell'arte greca – Pedrina 2001, 38-43, 52-54). Afferrano la chioma scarmigliata con mani impietose una delle Meleagridi (*app. II, Mel 04-07*) e molte donne al capezzale della moribonda Alceste (*app. II, Alc 01, 03, 04*) e dei bambini (*app. II, Bam 04, 06, 08*), e si strappa i capelli la staziana Euridice al cospetto della salma del figlio Ofelte (Stat. *Theb.* VI 173: *sternit crines*; v. inoltre Prop. II 9, 13; Ov. *am.* II 6, 5; *Her.* XI 94; *met.* II 350, III 506, IV 546, 558, VIII 527; *trist.* III 3, 51; *Lvcan.* II, 32, 39, 335, IX 57; *Sen. Phaedr.* 1182, *Tro.* 409; Stat. *Theb.* VI 173, 178; *Apvl. met.* II 27, IV 34, VII 27, VIII 8, X 6).

Se tale gesto è percepito, a livello iconografico, come istantanea di un movimento *in fieri*, un gesto ad esso affine, quale sciogliersi o scompigliarsi i capelli, nella traduzione iconica è dato come un postulato: si sublima nell'immagine dei capelli disciolti e scomposti ricadenti sulle spalle di molte lamentatrici femminili (*app. II, Bam 02, 03, 07, 10, 16; Alc 01, 03-05, 09; Mel 01-05, 07-09; Pat 01*), evocata, ad esempio, dall'Ecuba senecana che, guidando nel lamento rituale le donne di Ilio, le incita a sciogliere le chiome, lasciando cadere i capelli sul collo (*Sen. Tro.* 85-86: *solvite crinem, per colla fluant / maesta capilli*; v. inoltre Verg. *Aen.* XI 35; Tib. I 1, 67-68; Prop. II 13, 56; 24, 52; Ov. *am.* III 9, 3; 9, 11; *ars* III 431-432; *Lvcan.* II 23, III 325, VII 38, VIII 739-740, IX 171-172; *Sen. Tro.* 99-100; Petron. 111; Stat. *Theb.* IX 352-353, XII 108).

Similmente, anche il gesto di stracciarsi le vesti, che ha un sublime modello letterario nello staziano Abascanto che, alle esequie della sposa, si profonde in lamentazioni ardenti (Stat. *silv.* V 1, 20: *tunc flere et scindere vestes*; v. inoltre Prop. II 13, 27; 24, 52; Ov. *met.* II 339; IV 546; Petron. 111; *Sen. Tro.* 87-92, 104-105; Stat. *Theb.* 6, 136; *Apvl. met.* VIII 8) si compendia *ex post* a livello iconografico nella veste aperta che scopre il seno (*app. II, Bam 06, 08, 10, 13, 14?*; *Alc 01, 09; Mel 01, 05, 07, 08; Pat 01*), oppure nella vaga allusione di una spallina scivolata che svela la spalla (*Bam 04, 07, 10, 14?, 15, 16; Alc 02, 03-05; Mel 01-04, 05, 07, 08; Pat 01*), immagine che, peraltro, evoca iconicamente il feroce empito che eccita il dolente (il gesto, polisemantico, è *topos* ora del *luctus demens*, ora dell'ebbro seguace di Dioniso, ora della languida Afrodite – Rebaudo 2015, 73-77). Peculiari sono due figure virili attestate sul sarcofago di Londra (*app. II, Bam 02*) e su un frammento da via Margutta a Roma (*app. II, Bam 11*) che mostrano, srotolata la veste sui fianchi, il busto nudo. Esse trovano un interessante confronto letterario, pur al femminile, nelle parole della senecana regina di Ilio, che incita le compagne a scoprirsi le braccia, abbassare la veste e

legarla alla cintola, fermando la tunica slacciata con il mantello: le mani restino libere per percuotersi il petto (Sen. *Tro.* 87-94: *Paret excertos / turba lacertos; veste remissa / substringe sinus uteroque tenus / pateant artus. Cui coniugio / pectora velas, captive pudor? / cingat tunicas palla solutas / vacet ad crebri verbera planctus / furibunda manus*; v. inoltre *ibid.* 104-106).

È suggestivo immaginare che anche i molti dolenti che sui sarcofagi si protendono verso il cadavere, come la giovane che su un sarcofago di Cluny (*app. II, Bam 03*) si slancia oltre la sponda del cataletto con una tale foga che la spallina scivola e svela la spalla accarezzata dai lunghi capelli scarmigliati (v. anche *app. II, Bam 02, 04, 06; Alc 01-03, 05-09*), siano animati dal medesimo empito che eccita i personaggi che, nelle fonti letterarie, accorrono verso il cadavere, come l'Euridice staziana verso il corpicino di Ofelte (Stat. *Theb.* VI 35-36: *laceras que super prorumpere nati / relluias ardet totiens que avolsa refertur*; v. inoltre Verg. *Aen.* XI 149; Ov. *met.* XI 332-333; Apvl. *met.* V 7, VIII 6), ovvero si prostrano su di esso, come Ipsipile che si china sul medesimo corpo per coprirlo di baci disperati (Stat. *Theb.* V 594-595: *ingeminat misera oscula tantum / incumbens*; v. inoltre Verg. *Aen.* XI 88, 150; Ov. *her.* XI 119; *met.* II 343, 347, VIII 530; Lvcan. IX 55-56; Stat. *silv.* III 3, 9; *Theb.* III 128; V 595; IX 48; XI 594-595, 600, XII 319, 385). Beninteso, si tratta di azioni complesse che sono peculiari non tanto nel contesto rituale, quanto più della reazione spontanea e disinibita dinanzi alla morte.

L'enfatico ardore pare dissolversi invece in pacata malinconia in alcune figure che protendono una mano verso il cadavere, come ad apostrofarlo o a sognare un timido, supremo contatto corporale. Il padre ed il pedagogo del sarcofago del Museo Torlonia (*app. II, Bam 07*), ad esempio, protendono con titubanza la mano ancor dischiusa verso il gelido corpo del bimbo (v. anche *app. II, Bam 11*), circondato da un'aura di silente mestizia che aleggia anche nelle parole di Ovidio che figura una donna sidonia che, al compianto di Ino, scomparsa tra le onde, tende le mani verso il mare che ha il suo corpo (Ov. *met.* IV 556: *manus ut forte tetenderit in maris undas*; v. inoltre Ov. *trist.* III 3, 49; Lvcan. II 37).

In quell'istante sopraggiunge la metamorfosi: la donna diviene statua, pietrificata nel gesto che sta compiendo. L'immagine ovidiana, di straordinaria potenza icastica, è particolarmente evocativa in un discorso sui sarcofagi lapidei.

È un *unicum* privo di riscontri pedissequi anche in letteratura, invece,

la *Pathosformel* di Altea nei sarcofagi di Meleagro (v. Rebaudo 2015, che rivede l'esegesi di Catoni 2013), di cui è evidenza paradigmatica l'esemplare di Parigi (*app. II, Mel 04*; v. inoltre *Mel 01, 03, 05, 07-09*): ai piedi del letto funebre del figlio, la madre vindice si protende con struggente foga verso il cadavere amato e odiato. China il busto in avanti, lancia indietro le braccia spalancate con le mani aperte. Appare un gesto spontaneo e disinibito, irrefrenabile, reso ancor più drammatico dall'antitesi delle linee compositive e delle forze in gioco, fisiche e metafisiche: Altea si protende, ma lancia le braccia indietro; ama suo figlio, ma lo uccide. L'antifrasi degli empiti pare estrinsecarsi nell'ambivalenza dell'enfatico gesto.

Tra i *topoi* letterari che trovano evocativi riscontri nel repertorio iconografico vanno annoverati anche le lugubri sinfonie di grida e pianti che sono colonna sonora della *conclamatio* rituale. È suggestivo ravvisare, ad esempio, nella vecchiarda che compare dietro il letto funebre di Patroclo (*app. II, Pat 01*), la quale, guance emaciate e labbra dischiuse, alza la mano destra di fianco alla bocca, una lamentatrice colta nell'atto di dare il la alla rituale *conclamatio* (v. Prop. II 13, 28; Ov. *met.* II 342-343, VIII 447-448; *Trist.* III 3, 50; *Lycan.* II 23; *STAT. silv.* V 5, 21; *Apvl. met.* II 27, V 7, VIII 7) o di amplificare il suono della voce, se non si tratta di un gesto di angoscia o di panico.

Accanto a gesti che rivelano riscontri pedissequi ovvero vaghi o evocativi nel repertorio dei sarcofagi, nelle fonti letterarie sono figurati molti gesti che non vi trovano alcun confronto.

Si tratta precipuamente di azioni difficili da tradurre in immagini aoristiche e/o pregnanti, quali tributare una ciocca su una pira ardente o su una tomba o sul cadavere esposto, o imbrattarsi di polvere o cenere i capelli o la barba. Tali gesti sono compiuti, ad esempio, dal Licurgo staziano, ritratto ora con la barba incolta cosparsa di polvere (*Stat. Theb.* VI 32: *sparsus et incultam ferali pulvere barbam*; v. inoltre Verg. *Aen.* X 844; Ov. *met.* VIII



MEI 4 - Sarcofago urbano, 180-190 d.C., Parigi, Musée du Louve, Ma 539.1807

529-530; Sen., *Tro.* 86-87, 101-102; Stat. *Theb.* VI 31-32; Apvl. *met.* VII 27, X 6), ora tagliare la chioma che gli fluisce sulle spalle e sul petto e stenderla come un velo sul volto del figlio spirato (Stat. *Theb.* VI 195-196: *sectisque iacentis / obnubit tenuia ora comis*; v. inoltre Prop. I 17, 21; Ov. *Her.* XI 118; *met.* III 506; Lvcan. IX 57; Petron. 111).

Stupisce, invece, non riscontrare nei sarcofagi considerati gesti luttuosi per eccellenza ed altamente icastici quali percuotersi le braccia, come Carite al capezzale dell'amato Tleptolemo (Apvl. *met.* VIII 8: *brachia saeuientibus palmulis conuerberat*; V. inoltre Lvcan. II 37; Sen. *Herc. f.* 1103-1104, *Tro.* 117-118; Stat. *silv.* II 1, 23; 6, 82-83; III 3, 176-177, *Theb.* VI 133-134, XII 110; Apvl. *met.* VIII 7, 9), graffiarsi le guance, come Ide che erra disperata tra i cumuli di corpi gelidi nei campi di Tebe (Stat. *Theb.* III 135-136: *liuentia que ora / ungue premens*; v. inoltre Verg. *Aen.* XI 86; Tib. I 1, 68; Ov. *am.* II 6, 4; *Trist.* III 3, 51; Lvcan. II 37; Petron. 111; Stat. *silv.* V 5, 12, *Theb.* XII 109-110) o percuotersi il volto, come Briseide avvinta al corpo esanime di Achille nel ferale lavacro (Prop. II 9, 10: *candida uesana uerberat ora manu*; v. inoltre Stat. *Theb.* IX 353-354, 419).

Sorprende ancor più non riscontrare nel repertorio dei sarcofagi figure che si percuotono il capo (attestate nella ceramica attica – Pedrina 2001, 38-52, 133-141 – ed apula – Centanni, Licitra, Nuzzi, Pedersoli 2013, 130-131) o si battono o si dilaniano il petto (v. in generale, De Martino 2000, 178 ss. *passim*; nel mondo greco, Pedrina 2001, 119-123, 142; nel mondo romano, Corbeill 2004, 83, 86 ss.).

Se l'Ecuba senecana e le compagne schiave si colpiscono la testa con la mano (Sen. *Tro.* 119: *tibi nostra caput dextera pulsat*), sembra infatti azzardato riconoscere un'istantanea del medesimo gesto in alcune figure che portano la mano al capo, come la donna dai capelli disciolti del sarcofago del Museo Torlonia (*app. II, Bam 07*), che lascia trasparire un'afflizione in-



BAM 2 - Sarcofago urbano, media età antonina, da Roma, Palazzo Capranica, Londra, British Museum, Townley Collection, Inv. GR 1805.7-3.144

tensa ma pudica, o la giovane del sarcofago di Londra che porta la destra al sommo della testa (*app. II, Bam 02*), sopraffatta da annichilente angoscia.

E se la staziana madre di Creneo si percuote il seno denudato (*Stat. Theb. IX 353-354: ac verberere crebro / Oraque pectoraque et viridem scidit horrida vestem*; v. inoltre Verg. *Aen. XI 37-38, 86*; Prop. II 24, 52; Ov. *am. II 6, 3*; *her. XI 93*; *met. IV 545-546, 554-555, VIII 447, 528, 536*; *Trist. III 3, 48*; Lvcan. II 24, 38, 335-336, III 733, IX 168; Sen. *Thy. 1045-1046, Herc. f. 1100-1101, 1112-1114, Tro. 64, 79-80, 93-94, 106, 113-114, 410*; Petron. 111; *Stat. silv. II 1, 27*; V 1, 179-180; *Theb. V 652, VI 136-137, 178, IX 399, XI 609*; *Apvl. met. IV 34, V 7, VII 26-27, VIII 7*) e se l'Ecuba senecana torna a dilaniarsi il petto facendo sgorgare nuovo sangue dalle vecchie cicatrici (*Sen. Tro. 121-123: hiet et multo / sanguine manet quamcumque tuo / funere feci rupta cicatrix*; v. inoltre Prop. II 13, 27; Ov. *am. II 9, 10*; *met. II 35, 341*; Lvcan. VII 38-39; Petron. 111; *Stat. Theb. VI 178, IX 399-400*; *Apvl. met. VII 27*) non è univoco riconoscere un'aoristica evocazione della *sternotypia* nella donna che, nel sarcofago di Agrigento (*app. II, Bam 04*), porta al seno sinistro la mano destra: la sua postura e la prossemica paiono alludere ad un dolore intimo e rattenuto (nella mano al cuore si potrebbe allora riconoscere una reminiscenza della concezione del *thymos* quale sede di tutte le emozioni, anche del dolore). Peraltro, donne dai capelli disciolti che si battono il petto appaiono attorno al catafalco su cui è solennemente esposto il defunto sul monumento degli Haterii, un rilievo databile all'inizio del II secolo d.C., dunque poco più antico dei sarcofagi qui analizzati (Jensen 1982; Sinn, Freyberger 1996, pp. 45-61; Bodet 1999, p. 267 ss).

Non trovano riscontro iconografico figure che stringono il corpo degli amati spirati e o ricoprono di baci, come Abascanto, nelle cui braccia spira Priscilla ed esala sulle sue labbra l'ultimo respiro (*Stat. Silv. V 1, 194-196: sociosque amplectitur artus / haerentem que animam non tristis in ora mariti / transtulit*; v. inoltre Verg. *Aen. X 845*; Prop. II 9, 9; Ov. *met. VIII 537, 541, XIV 743*; Lvcan. II 25-26, III 745, VIII 740; *Stat. Theb. IX 373, XII 373, 383-388*; Sen. *Phaedr. 1254-1255*; *STAT. silv. III 5, 52-53*; V 1, 195-196; V 1, 201; *Apvl. met. VIII 6*), o Claudio Etrusco, che si china sul capo paterno per imprimervi il bacio supremo (*Stat. Silv. III 3, 177: et prono fustum super oscula vultu!*; v. inoltre Tib. I 1, 62; Prop. II 13, 29; Ov. *her. XI 119*; *met. VIII 538*; Lvcan. III 739; III 745; *Stat. silv. III 3, 177*; V 1, 200; *Theb. V 594-595, XII 319*) e abbraccia persino il rogo sopra cui è composta la salma (*Stat. silv. III 3, 29: complexum que rogos*; v. inoltre Ov. *met. II 338-339, 343, VIII 38-54*; *Stat. silv. III 3, 9*). Nel repertorio iconografico i contatti corporali con il defunto, che pure suggerirebbero immagini caratterizzate da una certa

staticità, si sublimano nelle tenere immagini di un astante che accarezza la mano (*supra*) o il capo del cadavere amato (gesto rituale attestato già nella ceramica greca – Pedrina 2001, 123-128, 144-146), come la nutrice del sarcofago di Agrigento (*app. II, Bam 04*), che si protende oltre la spalliera della *kline* su cui giace il corpicino e sfiora il mento del piccolo, o la Meleagride (*app. II, Mel 01-08*) o Tideo (*app. II, Mel 09*) che si chinano sul capo del fratello e lo accarezzano mentre compiono i riti supremi. La volontà di toccare nell'ora ultima il capo del defunto trova un icastico confronto letterario, invero, alle esequie del padre di Claudio Etrusco, che ne stringe teneramente il volto senile (Stat. *Silv.* 3, 3, 17-19: *tenet ecce seniles / leniter implicitos vultus*), nonché nell'immagine di Antigone ed Argia che, prostrate in un triplice abbraccio sul corpo di Polinice, stringono a turno il capo del cadavere (Stat. *Theb.* XII 387-388: *redeunt alterna gementes / ad vultum et cara vicibus cervice fruuntur*).

Nel repertorio iconografico sono attestati, infine, alcuni gesti che le parole non figurano. Si tratta precipuamente di gesti non esasperati che alludono ad una contrizione intima e pudica, quale, *in primis*, reggere il capo nella mano, che connota sovente i genitori dolenti. Un caso esemplare è costituito dal sarcofago di Londra (*app. II, Bam 02*): abbandonatisi a sedere al capezzale della bambina, avvolti in una *palla* che pare volerli estraniare dal lugubre compianto e nascondere i loro lineamenti, il padre e la madre, in un gioco di specchi, mostrano il capo che riposa nel palmo della mano (v. inoltre *app. II, Bam 01, 03, 04, 06, 07, 11, 13, 14?, 16; Mel 04, 09*). Compiono il medesimo gesto, stanti, anche molti altri personaggi, come, al capezzale della madre Alceste, il piccolo Eumelo (*app. II, Alc 01-03, 05, 07, 09*; v. inoltre *Bam 01-03, 06, 10, 11, 16; Pat 01*), la cui profonda malinconia contrasta con l'impulsività inquieta e trepidante dell'età infantile, incarnata dalla sorellina. È la *Pathosformel* warburghiana della malinconia (Centanni Mazzucco 2002a; Centanni Mazzucco 2002b; Centanni 2002; sulla mano al volto come gesto della meditazione, dell'incertezza e del pentimento, v. Settis 1975).

Il capo svelato, è invece assiso con le gambe accavallate, chiara allusione alla chiusura interiore (sul significato di chiusura dei 'nodi' fisici dell'accavallare gambe, attestato anche in *app. II, Bam 03, 04, 11*, dell'intrecciare le dita o dell'incrociare le braccia, v. Bettini 1996; sull'intrecciare le mani, anche Settis 1975), ed incrocia le mani a cingere il ginocchio destro (atteggiamento percepito come di sofferenza già nell'arte greca, v. Pedrina 2001, 26; Bodel 1999, 278; Corbeil 2004, 80-81 *et passim*; per l'interpretazione antropologica, v. Morris 1992, 48) il padre che appare alla *conclamatio* del

figlio sul sarcofago di Parigi (*app. II, Bam 03*), simile ad Achille, affranto per la morte dell'amato Patroclo (*app. II, Pat 01*). Congiungono le mani, sopraffatti dall'impotenza e dall'ineluttabilità della morte, anche alcuni personaggi della turba dolente, come la fanciulla del sarcofago del Louvre (*app. II, Bam 03*; v. inoltre *Bam 06, 11*), mentre è un *unicum* enigmatico il giovane che, nel sarcofago di Londra (*app. II, Bam 02*), incrocia le braccia dinanzi al petto nudo: anche il suo gesto pare significare chiusura, rifiuto ed estraneazione, uniti ad un evanescente anelito di autoconsolazione.

Ad uno sguardo d'insieme, l'esegesi dei gesti del dolore rituale nel mondo delle parole e nel mondo delle immagini rivela, accanto a gesti di esasperazione pervasi da un intenso dinamismo, come lanciare le braccia al cielo o strapparsi i capelli, gesti e posture di malinconia caratterizzati da una certa staticità, come accarezzare il corpo degli amati spirati o chiudersi nell'intimità del proprio dolore. È interessante evidenziare che i gesti parossistici, che nel 'dinamico' orizzonte letterario sono facilmente figurabili scomponendoli in spunti visivi semplici succedentesi nello spazio e nel tempo e che, viceversa, nell' 'immobile' orizzonte iconografico sono dotati di straordinaria potenza evocativa e narrativa, sono profusi sia nelle pagine, sia sui fregi dei sarcofagi. I gesti melanconici, invece, che nel mondo delle parole sono più difficili da figurare mediante suggestioni 'immagini-fiche', non sembrano accendere la fantasia dei poeti ed appaiono per lo più sui rilievi, dove l'immobilità è frutto non già della cristallizzazione aoristica ed evocativa di un'azione *in fieri*, ma è intrinseca al gesto stesso ed è semanticamente pregnante. Esempio, per converso, è l'immagine dell'ovidiana regina di Troia che, dinanzi al cadavere del diletto Polidoro, ammutolisce e resta immobile, proprio come una pietra (*Ov. met. XIII 538-541: obmutuit illa dolore, / et pariter vocem lacrimas que introrsus obortas / devorat ipse dolor, duro que simillima saxo / torpet*).

NOTE CONCLUSIVE

La decodificazione della gestualità del teatro della morte proposta nelle righe precedenti ha preso avvio da un duplice assunto, che nell'epilogo giova riprendere per prospettare ulteriori spunti di riflessione e di approfondimento.

In primis, si è detto che tra tradizione letteraria e repertorio figurativo esistono necessariamente delle relazioni, giacché sia le parole che creano immagini, sia le immagini che raccontano come parole, affondano le proprie radici nel medesimo *humus* antropologico-culturale. Leggendo le scene di *conclamatio* che compaiono su alcune serie di sar-

cofagi medio-imperiali alla luce delle scene di lamento rituale figurate in letteratura attraverso parole dal potere ecfrastrico, le quali con profusione di dettagli figurativi dovevano evocare nella mente del lettore/ascoltatore antico immagini appartenenti alla sua 'memoria eidetica' (e consentono al lettore moderno una lettura comparata *ex extrinseco*), si riscontrano differenti fattispecie di rapporti. Accanto a gesti figurati con dovizia di particolari visivi secondo modelli iconografici che trovano icastici paradigmi nei sarcofagi, vi sono gesti designati *per verba* in maniera squisitamente letteraria oppure tradotti in un'immagine vagamente allusiva. Vi sono poi gesti figurati-per-parole che non trovano alcun riscontro nel mondo delle immagini e gesti narrati-per-immagini privi di confronti letterari. Dinanzi alla pluralità di tangenze e di difrazioni, sorge spontaneo chiedersi se l'unico filtro ad agire sulla codificazione di un repertorio gestuale iconico sia stata l'immediatezza della traduzione in immagine, aoristica ma evocativa e semanticamente pregnante, oppure se siano intervenuti fattori diversi, di matrice storico-antropologica, etica o legislativa. Cicerone ci informa, ad esempio, a proposito dell'antico rituale della *pompa funebris*, invero obsoleta in età imperiale, che le Leggi delle Dodici Tavole abolivano il gemito funebre, imperando che le donne non si graffiassero le guance, né levassero lamento a cagione del funerale (Cic, *Tusc.* 2,59). Sebbene tali norme avessero un intento suntuario, secondo il retore altinate tale encomiabile norma era invece tesa a diminuire l'angoscioso ed immorale impatto aurale e visuale del lamento muliebre, che egli stesso stigmatizza. Significativa, a tal proposito, è l'immagine della virgiliana madre di Eurialo che viene allontanata dal capezzale del figlio perché eccita al dolore (Verg. *Aen.* 9,477-502).

In secundis, si è detto che tra parole per figurare e immagini per narrare esiste una crasi: il mondo delle parole è un perenne divenire nello spazio e nel tempo, mentre il mondo delle immagini condensa il *continuum* della narrazione in un istante puntuale ed evocativo. Orbene, allargando lo sguardo dal singolo gesto all'intera scena 'narrata figurativa-mente', si nota che alla prolissità gestuale della pagina (dove la narrazione prende corpo *in fieri* nello spazio e nel tempo) si contrappone nel rilievo (dove la narrazione si pietrifica in un gesto aoristico ed allusivo) il catalogo dei gesti. È suggestivo immaginare quindi che le immagini dei sarcofagi pietrificino nel medesimo 'istante meta-cronistico' gesti intesi ad evocare, in maniera catalogica, una *climax* di gesti, compiuti in icastica successione, ovverosia quella prolissità che avvampa nel mondo delle parole.

Peraltro, è suggestivo spiegare alla luce di ciò la perspicua dicotomia di

gesti malinconici e gesti esasperati, che potrebbero essere pertinenti a momenti diversi del rituale. Pare suggerirlo il passo lucaneo che innalza il compianto funebre a metafora del dolore per la perdita della libertà civile (*supra*), quando al silenzio attonito succede il fragore della *conclamatio*, ovvero quando al timore, succede il dolore (Lvcan. II 27: *necdum est ille dolor nec iam metus*). Anche la staziana Argia, quando scorge il corpo di Polinice, resta costernata, con gli occhi offuscata, senza voce né lacrime (Stat. *Theb.* XII 317-318: *fugere animus visusque sonusque, / inclusitque dolor lacrimas*), prima di abbattersi con tutto il suo corpo su quello dell'amato e lasciarsi andare alla disperazione.

Invero, la dicotomia di gesti intesi a manifestare il dolore ferale con enfasi e gesti che alludono ad una pudica chiusura in un dolore intimo e rattenuato potrebbe adombrare le dicotomie di genere ovvero di *status* (Lizzi 1995; Prescendi 1995; Hope 1999; Mustakaillo 2005; Šterbenc-Erker 2009, 40-60; *Ead.* 2011; *Memory and mourning* 2011; Ghedini 2015). Ancorché tali dicotomie siano attestate con malcelata idiosincrasia per l'esacerbazione del lutto da Cicerone (Cic. *Tusc.* II 55, III 70-71) a Seneca (Sen. *ad Marc.* VII 3; *ad Polyb.* VI 2) e trovino riscontro, ad esempio, nel lutto antitetico di Euridice e Licurgo (Stat. *Theb.* VI 28-36, in particolare VI 33: *asperior contra planctusque egressa viriles*; V 650-656) o del Sole e Climene (Ov. *met.* II 329-351), si rileva, invero, che anche numerosi personaggi maschili o regali trascendono sovente l'autocontrollo che si addice loro. Si abbandonano infatti ad un lutto esasperato il padre del luciano *De Luctu* (Luciano, *Luct.* 13, 16) e i senecani Teseo (Sen. *Phaedr.* 1254-1255), Ercole (Sen. *Herc. f.* 1100-1114) e Tieste (Sen. *Thy.* 1045-1047); i padri della *Pharsalia* (Lvcan. III 756-757) e gli staziani Meliore (Stat. *silv.* II 1), Abascanto (Stat. *silv.* V 1), Etrusco (Stat. *silv.* III 3) e Meone (Stat. *Theb.* III 40-45); il padre di Psiche (Apvl. *met.* IV 34) e Tleplolemo, che finge (Apvl. *met.* VIII 6-9; v. inoltre Apvl. *met.* II 27, X 6), e si lasciano andare ad un dolore smisurato per la morte di Pallante tanto il vecchio servo Acete (Verg. *Aen.* XI 85-88), quanto il nobile Evandro (Verg. *Aen.* XI 148-151).

Così il mondo clamoroso e dinamico della parola-che-figura si lega con il mondo silente ed immobile dell'immagine-che-racconta. E se Oddone Longo parlò de *I gesti del silenzio* (Longo 1987), ecco che proprio i gesti, "rivelatori di significati quanto la parola pronunciata o scritta", rendono eloquente l'enigmatico silenzio dell'immagine.

BIBLIOGRAFIA

Alexiou 1974

M. Alexiou, *The ritual lament in Greek Tradition*, Cambridge 1974.

Amedick 1991

R. Amedick, *Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben, ASR I, IV*, Berlin 1991. [ASR = *Die antiken sarcophagreliefs*, Berlin 1897-].

Bettini 1996

M. Bettini, *Mani incrociate e gambe accavallate. A proposito del parto di Alcmena*. "I quaderni del ramo d'oro" 1 (1996), 43-76.

Berczelly 1987

L. Berczelly, *The soul after Death. A new interpretation of the Fortunati Sarcophagus*, "Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia" 6 (1987), 59-90.

Bodel 1999

J. Bodel, *Death on display*, in B. Bergmann, Chr. Kondoleon (eds.), *The art of ancient spectacle*, New Haven, London 1999, 259-281.

Borghini 1980

A. Borghini, *Elogia puerum: testi, immagini e modelli antropologici*, "Prospettiva" 22 (1980), 2-11.

Catoni 2013

M. L. Catoni, *Donna disperata in movimento: peripezie di un particolare*, in *Ead.* (a cura di), *Tre figure: Achille, Meleagro, Cristo*, Milano 2013, 49-81.

Centanni 2002

M. Centanni (a cura di) *Dolore e malinconia. Saggio interpretativo della Tavola ex novo De melancholia, ex Mnemosyne Atlas Tavola 53*, "La Rivista di Engramma" 15 (marzo/aprile 2002).

Centanni, Mazzucco 2000

M. Centanni, K. Mazzucco (a cura di), *Il teatro della morte. Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola 42*, "La Rivista di Engramma" 2 (ottobre 2000).

Centanni, Mazzucco 2001

M. Centanni, K. Mazzucco (a cura di), *Dal teatro della morte al teatro della pietà. Tavola Fantasma ex Mnemosyne Atlas, Tavola 42*, "La Rivista di Engramma" 6 (febbraio / marzo 2001).

Centanni Mazzucco 2002a

M. Centanni, K. Mazzucco (a cura di), *Le Muse. Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas Tavola 53*, "La Rivista di Engramma" 13 (dicembre 2001/gennaio 2002).

Centanni, Mazzucco 2002b

M. Centanni, K. Mazzucco (a cura di), *Dolore e meditazione. Figure della Malinconia attraverso l'Atlante della Memoria*, "La Rivista di Engramma" 14 (febbraio 2002).

Colpo, Ghedini, Toso 2011

I. Colpo, F. Ghedini, S. Toso (a cura di), *Tra testo e imagine. Riflessioni ovidiane*, Giornata di Studi (Padova, 24 maggio 2010), "Eidola. International Journal of Classical Art History" 8 (2011).

Cometa 2012

Michele Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano 2012, in particolare il capitolo "Descrizioni", 11-166.

Corbeill 2004

A. Corbeill, *Nature embodied: gesture in ancient Rome*, Oxford 2004.

Cumont 1942

F. Cumont, *Recherches sur le Symbolisme Funerair des Romains*, Paris 1942.

De Jorio 1832

A. De Jorio, *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano*, Napoli 1832.

De Martino [1958] 2000

E. De Martino, *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino 2000.

Faedo 1985

L. Faedo, *L'impronta delle parole. Due momenti di pittura di ricostruzione*, in "Memoria dell'antico nell'arte italiana", a cura di S. Settis, Torino 1985, vol. II, 5-22.

Faedo 1994

L. Faedo, *Le immagini dal testo. Commento all'apparato iconografico*, in *Luciano di Samosata, Descrizioni di opere d'arte*, a cura di S. Maffei, Torino 1994.

Gasparri 1986

C. Gasparri, *Dionysos / Bacchus*, in *LIMC*, III, 1, Zürich-München 1986, 540-566.

Ghedini 2008

F. Ghedini, *MetaMArS. Mito, arte, società nelle Metamorfosi di Ovidio. Un progetto di ricerca*, "Eidola. International Journal of Classical Art History" 5 (2008), 47-64.

Ghedini 2011

F. Ghedini, *Ovidio sommo pittore? Le Metamorfosi tra testo e immagini*, "Eidola. International Journal of Classical Art History" 8 (2011), 179-197.

Ghedini 2015

F. Ghedini, *I gesti del dolore nelle Metamorfosi di Ovidio*, in *Parlare con il corpo* 2015, 97-110.

Ghedini, Colpo c.s.

F. Ghedini, I. Colpo, *Ovidio come fonte per la conoscenza dell'arte antica*, in *Context and Meaning*, Atti del XII Convegno Internazionale dell'AIPMA.

Giglioli 1953

G. Q. Giglioli, *Sarcofago di Genova col mito di Alceste*, in "Archeologia Classica" 5 (1953).

Grassinger 1999

D. Grassinger, *Die Mythologischen Sarkophage. Achill, Adonis, Aeneas, Aktaion, Alkestis, Amazonen*, ASR XII, i, Berlin.

Hermann 1967

A. Hermann, *Das erste Bad des Heilands und des Helden in spätantiker Kunst und Legende*, "JbAChr" 10 (1967), 61-81.

Hertz 1907

R. Hertz, *Contributo alla rappresentazione collettiva della morte*, in "L'Année sociologique" (1907).

- Holst-Warhaft 1992
G. Holst-Warhaft, *Dangerous voices. Women's lament and Greek literature*, London 1992.
- Hope 1999
V. M. Hope, *Roman death: the dying and the dead in ancient Rome*, London 1999.
- Huskinson 1996
J. Huskinson, *Roman children sarcophagi*, Oxford 1996.
- Jensen 1982
W. M. Jensen, *The sculptures from the tomb of the Haterii*, Ann Arbor 1982.
- Kampen 1981
N. B. Kampen, *Biographical Narration and Roman Funerary Art*, "AJA" 85 (1981), 47-58.
- Koch 1975
G. Koch, *Die mythologischen Sarkophage. Meleager*, ASR XII, vi, Berlin 1975.
- Kossatz-Deissmann 1981
A. Kossatz-Deissmann, *Achilleus*, in *LIMC*, I, 1, Zürich-München 1981, 37-200.
- Kossatz-Deissmann 1984
A. Kossatz-Deissmann, *Semele*, in *LIMC*, VII, 1, Zürich-München 1984, 718-726.
- La mort au quotidien* 1995
F. Hinard (éd.), *La mort au quotidien dans le monde romain*, Actes du colloque organisé par l'Université de Paris IV (Paris-Sorbonne, 7-9 octobre 1993), Paris 1995.
- LIMC*
Lexicon iconographicum mythologiae classicae, Zürich-München 1981-.
- Lizzi 1995
R. Lizzi 1995, *Il sesso e i morti*, in *La mort au quotidien* 1995, 49-68.
- Longo 1987
O. Longo, *I silenzi del gesto*, in *Il silenzio, il segreto*, Atti del Convegno Internazionale (Padova, Sala Rossa del Caffè Pedrocchi, 24-26 maggio 1984), Padova 1987, 146-148.
- Lovisetto 2005
L. Lovisetto, *La pittura descritta: êkphrasis e riconversioni ecfrastriche nel '400 e '500*, in M. Centanni (cura di), *L'originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*, Milano 2005, 385-403.
- Manzoni 2012
F. Manzoni, *Lucano, ultimo cantore della Repubblica tradita*, "Corriere della Sera", 12 luglio 2012.
- Marrou 1937
H. I. Marrou, *ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΑΝΗΡ. Étude sur les scènes de la vie intellectuelle figurant sur les monuments funéraires romains*, Grenoble 1937.
- Maurin 1984
J. Maurin, *Funus et rites de separation*, in "AION" 6 (1984), 191-208.
- Memory and Mourning* 2011
V. M. Hope, J. Huskinson (eds.), *Memory and Mourning. Studies on Roman Death*, Oxford 2011.
- Monsacré 1984
H. Monsacré, *Weeping heroes in the Iliad*, in "History and Anthropology" 1 (1984), 57-75.

Morris 1992

D. Morris, *L'uomo e i suoi gesti. La comunicazione non verbale nella specie umana*, Torino 1992.

Mustakailo 2005

K. Mustakailo, *Roman funerals: identity, gender and participation*, in Ead., J. Hanska, H.-L. Sainio, V. Vuolanto (eds.), *Hoping for Continuity. Childhood, Education and Death in Antiquity and the Middle Ages*, AIRF, Rome 2005.

Nicolai 2010

R. Nicolai, *L'ekphrasis, una tipologia compositiva dimenticata dalla critica antica e dalla moderna*, in M. D'Acunto M., R. Palmisciano (a cura di), *Lo scudo di Achille nell'Iliade. Esperienze ermeneutiche a confronto*. Atti del Convegno (Napoli, 12 maggio 2008), *AION XXXI*, Pisa-Roma 2010, 29-45.

Parlare con il corpo 2015

Parlare con il corpo. Gesti scritti e gesti rappresentati, Atti della Giornata di Studi (Padova, 6 ottobre 2014), "Eidola. International Journal of Classical Art History" 12 (2015).

Pedrina 2001

M. Pedrina, *I gesti del dolore nella ceramica attica (VI-V secolo a.C.): per un'analisi della comunicazione non verbale nel mondo greco*, Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2001.

Pianezzola 1992

E. Pianezzola, *Il mito e le sue forme: l'eredità culturale delle «Metamorfosi» nella cultura occidentale*, in M. Ramous (ed.), *Publio Ovidio Nasone. Metamorfosi*, Milano 1992, XLV-LXXXIII.

Prescendi 1995

F. Prescendi, *Il lutto dei padri nella cultura romana*, in *La mort au quotidien* 1995, 147-154.

Pucci 2010

G. Pucci (a cura di), *Filostrato Maggiore*, La Pinacoteca, Palermo 2010.

Rebaudo 2015

L. Rebaudo, *La lingua dei gesti. Una lettura del codice gestuale antico*, in *Parlare con il corpo* 2015, 65-80.

Ricottilli 2000

L. Ricottilli, *Gesto e parola nell'Eneide*, Bologna 2000.

Rivoltella 2005

M. Rivoltella, *Le forme del morire: la gestualità nelle scene di morte nell'Eneide*, Milano 2005.

Salvadori 2015

M. Salvadori, *Archeologia del gesto. Status quaestionis*, in *Parlare con il corpo* 2015, 9-18.

Salvo 2015a

G. Salvo, *Miti scolpiti miti narrati. Riflessioni sulla produzione di sarcofagi romani tra arte e letteratura*, "Antenor Quaderni" 33, Padova 2015.

Salvo 2015b

G. Salvo, *I gesti di supplica: forme di linguaggio non verbale tra arte e letteratura*, in *Parlare con il corpo* 2015, 125-136.

Schmidt 1981

M. Schmidt, *Alkestis*, in *LIMC*, I, 1, Zürich-München 1981.

Seaford 1994

R. Seaford, *Reciprocity and ritual, Homer and tragedy in the developing city-state*, Oxford, 1992.

Settis 1975

S. Settis, *Immagini della meditazione, dell'incertezza e del pentimento nell'arte antica*, "Prospettiva" 45 (1975), 4-17.

Sinn, Freyberger 1996

F. Sinn, K. S. Freyberger, *Die Ausstattung des Hateriergrabes*, Mainz am Rhein 1996.

Squire 2012

M. Squire, *Image and Text in Graeco-Roman Antiquity*, Cambridge, New York 2012.

Šterbenc Erker 2009

D. Šterbenc Erker, *Women's tears in ancient Roman ritual*, in T. Fögen (ed.), *Tears in the Graeco-Roman World*, Berlin-New York 2009, 135-160.

Šterbenc Erker 2011

D. Šterbenc Erker, *Gender and Roman Funeral Ritual*, in *Memory and Mourning* 2011, 40-60.

Traversari 1968

G. Traversari, *Sarcofagi con la morte di Meleagro nell'influsso artistico della colonna aureliana*, "RM" 75,154-162.

Van Gennep [1909] 1981

A. Van Gennep, *I riti di passaggio [Les rites de passage, Paris 1909]*, traduzione di M. L. Remotti, Torino 1981.

Zanker, Ewald [2004] 2008

P. Zanker, B. C. Ewald, *Vivere con i miti. L'iconografia dei sarcofagi romani [Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage, München 2004]*, traduzione di F. Cuniberto, Torino 2008.

APPENDICE I

FONTI LETTERARIE CON DESCRIZIONI DI SCENE DI CONCLAMATIO

Apvl. met. II 27

Ac dum in proxima platea refovens animum infausti atque improvidi sermonis mei sero reminiscor dignumque me pluribus etiam verberibus fuisse merito consentio, ecce iam ultimum defletus atque conclamatus processerat mortuus rituque patrio, utpote unus de optimatibus, pompa funeris publici ductabatur per forum. Occurrit atratus quidam maestus in lacrimis genialem canitiem revellens senex et manibus ambabus invadens torum voce contenta quidem sed adsiduis singultibus impedita: "Per fidem vestram," inquit "Quirites, per pietatem publicam perempto civi subsistite et extremum facinus in nefariam scelestamque istam feminam severiter vindicate. Haec enim nec ullus alius miserum adulescentem, sororis meae filium, in adulteri gratiam et ob praedam hereditariam extinxit veneno." Sic ille senior lamentabiles questus singultim instrepebat. Saevire vulgus interdum et facti verisimilitudinem ad criminis credulitatem impelli. Conclamant ignem, requirunt saxa, famulos ad exitium mulieris hortantur. Emeditatis ad haec illa fletibus quamque sanctissime poterat adiurans cuncta numina tantum scelus abnuebat.

Apvl. met. IV 34

Sed monitis caelestibus parendi necessitas misellam Psychen ad destinatam poenam efflagitabat. Perfectis igitur feralis thalami cum summo maerore sollemnibus toto prosequente populo vivum producitur funus, et lacrimosa Psyche comitatur non nuptias sed exsequias suas. Ac dum maesti parentes et tanto malo perciti nefarium facinus perficere cunctatur, ipsa illa filia talibus eos adhortatur vocibus: "Quid infelicem senectam fletu diutino cruciatis? Quid spiritum vestrum, qui magis meus est, crebris eiulatus fatigatis? Quid lacrimis inefficacibus ora mihi veneranda foedatis? Quid laceratis in vestris oculis mea lumina? Quid canities scinditis? Quid pectora, quid ubera sancta tunditis? Haec erunt vobis egregiae formositatis meae praeclara praemia. Invidiae nefariae letali plaga percussi sero sentitis. Cum gentes et populi celebrarent nos divinis honoribus, cum novam me Venerem ore consono nuncuparent, tunc dolere, tunc flere, tunc me iam quasi peremptam lugere debuistis. Iam sentio iam video solo me nomine Veneris perisse. Ducite me et cui sors addixit scopulo sistite. Festino felices istas nuptias obire, festino generosum illum maritum meum videre. Quid differo quid detrecto venientem, qui totius orbis exitio natus est?"

Apvl. met. V 7

At illae sorores percontatae scopulum locumque illum quo fuerat Psyche deserta festinanter adveniunt ibique difflebant oculos et plangebant ubera, quoad crebris earum heiulatus saxa cautesque parilem sonum resultarent.

Iamque nomine proprio sororem miseram ciebant, quoad sono penetrabili vocis ululabilis per prona delapso amens et trepida Psyche procurrit e domo et: "Quid" inquit "vos miseris lamentationibus necquicquam effligitis? Quam lugetis, adsum. Lugubres voces desinite et diutinis lacrimis madentes genas siccate tandem, quippe cum iam possitis quam plangebatis amplecti."

Apvl. met. VII 26-27

... Interim dum puerum illum parentes sui plangoribus fletibusque querebantur... [...]

... Nam mater pueri, mortem deplorans acerbam filii, fleta et lacrimosa fuscaque ueste contacta, ambabus manibus trahens cinerosam canitiem, heiuilans et exinde proclamans stabulum inrumpit meum tunsisque ac diuerberatis uehementer uberibus incipit ...

Apvl. met. VIII 6-9

[6] Ad hunc modum definto iuvene exciti latibulo suo quisque familia maesta concurrimus. At ille nunquam perfecto voto prostrato inimico laetus ageret, vultu tamen gaudium tegit et frontem adseverat at dolorem simulat et cadaver, quod ipse fecerat, auide circumplexus omnia quidem lugentium officia sollerter adfinxit, sed solae lacrimae procedere noluerunt. [...] Et ecce mariti cadaver accurrit labantique ibidem,...

[7] Sed Thrasyllus nimium nimius clamare, plangere et quas in primo maerore lacrimas non habebat iam scilicet crescente gaudio reddere et multis caritatis nominibus Veritatem ipsam fallere. Illum amicum coetaneum, contubernalem, fratrem denique addito nomine lugubri ciere, nec non interdum manus Charites a pulsandis uberibus amovere, luctum sedare, heiuilatum cohercere, verbis palpanti bus stimulum doloris obtundere,... [...]

[8] Sed Thrasyllus, praeceps alioquin et de ipso nomine temerarius, priusquam dolorem lacrimae satiarent et percitae mentis resideret furor et in sese nimietatis senio lassesceret luctus, adhuc flentem maritum, adhuc uestes lacerantem, adhuc capillos distrahentem non dubitauit de nuptiis conuenire et imp[r]udentiae labe tacita pectoris sui secreta fraudes que ineffabiles detegere. [...]

[9] At illa, ut primum maesta quieuerat, toro faciem impressa, etiamnunc dormiens, lacrimis | emanantibus genas cohuidat et uelut quo[d]dam tormento inquieta quiete excussa luctu redintegrato prolixum h[eu]ieiulat discissa que interula decora bchia saeuientibus palmulis conuerberat.

Apvl. met. X 6

Vixdum pompae funebres et sepultura filii fuerant explicatae, et statim ab ipso eius rogo senex infelix, ora sua recentibus adhuc rigans lacrimis trahensque cinere sordentem canitiem, foro se festinus immittit ...

Lvcan. II 20-40

tum questus tenuere suos magnusque per omnis 20
errauit sine uoce dolor. sic funere primo
attonitae tacuere domus, cum corpora nondum
conclamata iacent nec mater crine soluto
exigit ad saeuos famularum bracchia planctus,
sed cum membra premit fugiente rigentia uita 25
uoltusque exanimes oculosque in morte minaces,
necdum est ille dolor nec iam metus: incubat amens
miraturque malum. cultus matrona priores
deposuit maestaeque tenent delubra cateruae:
hae lacrimis sparsere deos, hae pectora duro 30
adflixiere solo, lacerasque in limine sacro
attonitae fudere comas uotisque uocari
adsuetas crebris feriunt ululatibus aures.
nec cunctae summi templo iacuere Tonantis:
diuisere deos, et nullis defuit aris 35
inuidiam factura parens. quarum una madentis
scissa genas, planctu liuentis atra lacertos,
'nunc', ait 'o miserae, contundite pectora, matres,
nunc laniate comas neue hunc differte dolorem
et summis seruate malis. nunc flere potestas ... 40

Lvcan. II 329-336

quondam uirgo toris melioris iuncta mariti,
mox, ubi conubii pretium mercesque soluta est 330
tertia iam suboles, alios fecunda penates
inpletura datur geminas et sanguine matris
permixtura domos; sed, postquam condidit urna
supremos cineres, miserando concita uoltu,
effusas laniata comas contusaque pectus 335
uerberibus crebris cineresque ingesta sepulchri,

Lvcan. III 733-745

non lacrimae cecidere genis, non pectora tundit,
distentis toto riguit sed corpore palmis. 735
nox subit atque oculos uastae obduxere tenebrae,
et miserum cernens agnoscere desinit Argum.
ille caput labens et iam languentia colla
uiso patre leuat; uox faucis nulla solutas
prosequitur, tacito tantum petit oscula uoltu
inuitatque patris claudenda ad lumina dextram. 740
ut torpore senex caruit uiresque cruentus
coepit habere dolor, 'non perdam tempora' dixit
'a saeuis permissa deis, iugulumque senilem
confodiam. ueniam misero concede parenti,
Arge, quod amplexus, extrema quod oscula fugi. 745

Lvcan. III 756-761

*quis in urbe parentum
fletus erat, quanti matrum per litora planctus!
coniunx saepe sui confusis uoltibus unda
credidit ora uiri Romanum amplexa cadauer,
accensisque rogis miseri de corpore trunco* 760
certauere patres.

Lvcan. VII 37-44

*te mixto flessset luctu iuuenisque senexque
iniussusque puer; lacerasset crine soluto
pectora femineum ceu Bruti funere uolgens.* 40
*nunc quoque, tela licet paueant uictoris iniqui,
nuntiet ipse licet Caesar tua funera, flebunt,
sed dum tura ferunt, dum laurea sarta Tonanti.
o miseri, quorum gemitus edere dolorem,
qui te non pleno pariter planxere theatro.*

Lvcan. VIII 739-742

*sit satis, o superi, quod non Cornelia fuso
crine iacet subicique facem complexa maritum* 740
*imperat, extremo sed abest a munere busti
infelix coniunx nec adhuc a litore longe est.*

Lvcan. IX 55-64

'ergo indigna fui,' dixit 'Fortuna, marito 55
*accendisse rogam gelidosque effusa per artus
incubuisse uiro, laceros exurere crines
membraque dispersi pelago componere Magni,
uolneribus cunctis largos infundere fletus,*
ossibus et tepida uestes implere fauilla, 60
*quidquid ab extincto licuisset tollere busto
in templis sparsura deum. sine funeris ullo
ardet honore rogam; manus hoc Aegyptia forsan
obtulit officium graue manibus.*

Lvcan. IX 167-173

*interea totis audito funere Magni
litoribus sonuit percussus planctibus aether,
exemploque carens et nulli cognitus aeuo*
luctus erat, mortem populos deflere potentis. 170
*sed magis, ut uisa est lacrimis exhausta, solutas
in uoltus effusa comas, Cornelia puppe
egrediens, rursus geminato uerbere plangunt.*

Lucianus. Luct. 12-13

[12] οἰμῶγαί δ' ἐπὶ τούτοις καὶ κωκυτὸς γυναικῶν καὶ παρὰ πάντων δάκρυα καὶ στέρνα τυπτόμενα καὶσ παραττομένη κόμη καὶ φοινισσόμεναι παρειαί: καὶ που καὶ ἐσθῆς καταρρήγνυται καὶ κόνις ἐπὶ τῇ κεφα ληπάσεται, καὶ οἱ ζῶντες οἰκτρότεροι τοῦ νεκροῦ: οἱ μὲν γὰρ χαμαὶ κυλινδοῦνται πολλακίς καὶ τὰς κε φαλάξάράττουσι πρὸς τὸ ἔδαφος, ὁ δ' εὐσχήμων καὶ καλὸς καὶ καθ' ὑπερβολὴν ἐστεφανωμένος ὑψηλὸς πρόκειται καὶ μετέωρος ὡσπερ εἰς πομπὴν κεκοσμημένος.

[13] εἶθ' ἢ μήτηρ ἢ καὶ νῆ Δία ὁ πατήρ ἐκ μέσων τῶν συγγενῶν προελθὼν καὶ περιχυθεὶς αὐτῷ — προκεῖ σθω γάρτις νέος καὶ καλός, ἵνα καὶ ἀκμαιότερον τὸ ἐπ' αὐτῷ δράμα ἦ — φωνὰς ἀλλοκότους καὶ ματαίας ἀφήσι.

Lucianus. Luct. 16

[16] εἶποι δ' ἄν οὖν πρὸς αὐτὸν ὁ παῖς παραιτησάμενος τὸν Διακὸν καὶ τὸν Αἰδωνέα πρὸς ὀλίγον τοῦ στο μίουπερκύψαι καὶ τὸν πατέρα παῦσαι ματαιάζοντα, ὧ κακόδοιμον ἄνθρωπε, τί κέκραγας; τί δέ μοι παρέχεις πράγματα; παῦσαι τιλλόμενος τὴν κόμην καὶ τὸ πρόσωπον ἐξ ἐπιτολῆς ἀμύσων. τί μοι λοιδορῆ καὶ ἄθλιον ἀποκαλεῖς καὶ δύσμορον πολὺ σου βελτίω καὶ μακαριώτερον γεγεννημένον; ἢ τί σοι δεινὸν πάσχειν δοκῶ; ἢ διότιμη τοιουτοσί γέρων ἐγενόμην οἶος εἶ σύ, φαλακρὸς μὲν τὴν κεφαλὴν, τὴν δ' ὄψιν ἐρρυτιδωμένος, κυφὸς καὶ τὰ γόνατα νωθῆς, καὶ ὅλως ὑπὸ τοῦ χρόνου σαθρὸς πολλὰς τριακάδας καὶ ὀλυμπιάδας ἀναπλήσας, καὶ τὰ τελευταῖα δὴ ταῦτα παραπαί ων ἐπὶ τοσοῦτων μαρτύρων; ὧ μάταιε, τί σοι χρηστὸν εἶναι δοκεῖ παρὰ τὸν βίον οὐμῆκέτι μεθέξομεν; ἢ τοὺς πότους ἐρεῖς δῆλον ὅτι καὶ τὰ δεῖπνα καὶ ἐσθῆτα καὶ ἀφροδίσια, καὶ δέδιας μὴ τούτων ἐνδεῆς γενόμενος ἀπόλωμαι. οὐκ ἔννοεῖς δὲ ὅτι τὸ μὴ διψῆν τοῦ πιεῖν πολὺ κάλλιον καὶ τὸ μὴ πεινῆν τοῦ φαγεῖν καὶ τὸ μὴ ῥιγοῦν τοῦ ἀμπεχόνης εὐπορεῖν;

Lucianus. Luct. 19

[19] καὶ ταῦτα μὲν ἴσως μέτρια: τί δέ με ὁ κωκυτὸς ὑμῶν ὀνίνησι καὶ ἢ πρὸς τὸν αὐλὸν αὐτῆ στερνοτυπία καὶ ἡτῶν γυναικῶν περὶ τὸν θρῆνον ἀμετρία; τί δὲ ὁ ὑπὲρ τοῦ τάφου λίθος ἐστεφανωμένος; ἢ τί ὑμῖν δύναται τὸν ἄκρατον ἐπιχεῖν; ἢ νομίζετε καταστάξαι αὐτὸν πρὸς ἡμᾶς καὶ μέχρι τοῦ Αἴδου διίξεσθαι; τὰ μὲν γὰρ ἐπὶ τῶν καθαγισμῶν καὶ αὐτοὶ ὄρατε, οἶμαι, ὡς τὸ μὲν νοστιμώτατον τῶν παρεσκευασμένων ὁ κα πνὸς παραλαβὼν ἄνωεῖς τὸν οὐρανὸν οἴχεται μηδὲν τι ἡμᾶς ὀνήσαν τοὺς κάτω, τὸ δὲ καταλειπόμενον, ἢ κόνις, ἀχρεῖον, ἐκτὸς εἰ μὴ τῆν

[p.126] σποδὸν ἡμᾶς σιτεῖσθαι πεπιστεύκατε. οὐχ οὕτως ἄσπορος οὐδὲ ἄκαρπος ἢ τοῦ Πλούτωνος ἀρχή, οὐ δὲ ἐπιέλοιπεν ἡμᾶς ὁ ἀσφόδελος, ἵνα παρ' ὑμῶν τὰ σιτία μεταστελλώμεθα. ὥστε μοι νῆ τὴν Τισιφώνην πάλαι δῆ ἐφ' οἷς ἐποιεῖτε καὶ ἐλέγετε παμμέγεθες ἐπήει ἀνακαγχάσαι, διεκώλυσε δὲ ἢ ὀθόνῃ καὶ τὰ ἔρια, οἷς μου τὰς σιαγόνας ἀπεσφίγξατε.'

Ov. am. II 6, 1-10

*Psittacus, Eois imitatrix ales ab Indis,
 occidit—exequias ite frequenter, aves!
 ite, piae volucres, et plangite pectora pinnis
 et rigido teneras ungue notate genas;
 horrida pro maestis lanietur pluma capillis, 5
 pro longa resonent carmina vestra tuba!
 quod scelus Ismarii quereris, Philomela, tyranni,
 expleta est annis ista querela suis;
 alitis in rarae miserum devertere funus—
 magna, sed antiqua est causa doloris Itys. 10*

Ov. am. III 9, 1-16

*Memnona si mater, mater ploravit Achillem,
 et tangunt magnas tristia fata deas,
 flebilis indignos, Elegia, solve capillos!
 a, nimis ex vero nunc tibi nomen erit! —
 ille tui vates operis, tua fama, Tibullus 5
 ardet in extracto, corpus inane, rogo.
 ecce, puer Veneris fert eversamque pharetram
 et fractos arcus et sine luce facem;
 adspice, demissis ut eat miserabilis alis
 pectoraque infesta tundat aperta manu! 10
 excipiunt lacrimas sparsi per colla capilli,
 oraque singultu concutiente sonant.
 fratris in Aeneae sic illum funere dicunt
 egressum tectis, pulcher lule, tuis;
 nec minus est confusa Venus moriente Tibullo, 15
 quam iuveni rupit cum ferus inguen aper.*

Ov. ars III 429-432

*Quid minus Andromedae fuerat sperare revinctae,
 Quam lacrimas ulli posse placere suas? 430
 Funere saepe viri vir quaeritur; ire solutis
 Crinibus et fletus non tenuisse decet.*

Ov. her. XI 93-128

*exierat thalamo. tunc demum pectora plangi
 contigit inque meas unguibus ire comas.
 Interea patrius vultu maerente satelles 95
 venit et indignos edidit ore sonos:
 'Aeolus hunc ense mittit tibi'—tradidit ense—
 'et iubet ex merito scire, quid iste velit.'
 scimus et utemur violento fortiter ense;*

pectoribus condam dona paterna meis. 100
 his mea muneribus, genitor, conubia donas?
 hac tua dote, pater, filia dives erit?
 tolle procul, decepte, faces, Hymenaeae, maritas
 et fuge turbato tecta nefanda pede!
 ferte faces in me quas fertis, Erinyes atrae, 105
 et meus ex isto luceat igne rogos!
 nubite felices Parca meliore sorores;
 amissae memores sed tamen este mei!
 Quid puer admisit tam paucis editus horis?
 quo laesit facto vix bene natus avum? 110
 si potuit meruisse necem, meruisse putetur;
 a! miser admissio plectitur ille meo!
 nate, dolor matris, rapidarum praeda ferarum,
 ei mihi! natali dilacerate tuo,
 nate, parum fausti miserabile pignus amoris, 115
 haec tibi prima dies, haec tibi summa fuit.
 non mihi te licuit lacrimis perfundere iustis,
 in tua non tonsas ferre sepulcra comas;
 non super incubui, non oscula frigida carpsi;
 diripiunt avidae viscera nostra ferae. 120
 Ipsa quoque infantis cum vulnere prosequar umbras;
 nec mater fuero dicta nec orba diu.
 tu tamen, o frustra miserae sperate sorori,
 sparsa, precor, nati collige membra tui
 et refer ad matrem socioque impone sepulcro 125
 urnaque nos habeat quamlibet arta duos!
 vive memor nostri lacrimasque in vulnera funde,
 neve reformida corpus amantis amans.

Ov. met. II 329-351

Nam pater obductos luctu miserabilis aegro
 condiderat vultus, et, si modo credimus, unum 330
 isse diem sine sole ferunt: incendia lumen
 praebebant aliquisque malo fuit usus in illo.
 at Clymene postquam dixit, quaecumque fuerunt
 in tantis dicenda malis, lugubris et amens
 et laniata sinus totum percensuit orbem 335
 exanimesque artus primo, mox ossa requirens
 repperit ossa tamen peregrina condita ripa
 incubuitque loco nomenque in marmore lectum
 perfudit lacrimis et aperto pectore fovit.
 nec minus Heliades fletus et, inania morti 340
 munera, dant lacrimas, et caesae pectora palmis

*non auditurum miseris Phaethonta querellas
 nocte dieque vocant adsternunturque sepulcro.
 luna quater iunctis inplerat cornibus orbem;
 illae more suo (nam morem fecerat usus) 345
 plangorem dederant: e quis Phaethusa, sororum
 maxima, cum vellet terra procumbere, questa est
 deriguisset pedes; ad quam conata venire
 candida Lampetie subita radice retenta est;
 tertia, cum crinem manibus laniare pararet, 350
 avellit frondes ...*

Ov. met. III 505-510
*planxere sorores 505
 naides et sectos fratri posuere capillos,
 planxerunt dryades; plangentibus adsonat Echo.
 iamque rogum quassasque faces feretrumque parabant:
 nusquam corpus erat; croceum pro corpore florem
 inveniunt foliis medium cingentibus albis. 510*

Ov. met. IV 543-560
*Sidoniae comites, quantum valere secutae
 signa pedum, primo videre novissima saxo;
 nec dubium de morte ratae Cadmeida palmis 545
 deplanxere domum scissae cum veste capillos,
 utque parum iustae nimiumque in paelice saevae
 invidiam fecere deae. convicia Iuno
 non tulit et 'faciam vos ipsas maxima' dixit
 'saevitiae monimenta meae'; res dicta secuta est. 550
 nam quae praecipue fuerat pia, 'persequar' inquit
 'in freta reginam' saltumque datura moveri
 haud usquam potuit scopuloque adfixa cohaesit;
 altera, dum solito temptat plangere ferire
 pectora, temptatos sensit riguisse lacertos; 555
 illa, manus ut forte tetenderat in maris undas;
 saxea facta manus in easdem porrigit undas;
 huius, ut arreptum laniabat vertice crinem,
 duratos subito digitos in crine videres:
 quo quaeque in gestu deprensa est, haesit in illo. 560*

Ov. met. VIII 445-448
*Dona deum templis nato victore ferebat, 445
 cum videt extinctos fratres Althaea referri.
 quae plangore dato maestis clamoribus urbem
 inplet et auratis mutavit vestibibus atras.*

Ov. met. VIII 526-541

Alta iacet Calydon: lugent iuvenesque senesque,
 vulgusque proceresque gemunt, scissaeque capillos
 planguntur matres Calydonides Eueninae;
 pulvere canitiem genitor vultusque seniles
 foedat humi fusus spatiosumque increpat aevum. 530
 nam de matre manus diri sibi conscia facti
 exegit poenas acto per viscera ferro.
 non mihi si centum deus ora sonantia linguis
 ingeniumque capax totumque Helicon a dedisset,
 tristia persequerer miserarum fata sororum. 535
 inmemores decoris liventia pectora tundunt,
 dumque manet corpus, corpus refoventque fiventque,
 oscula dant ipsi, posito dant oscula lecto.
 post cinerem cineres haustos ad pectora pressant
 adfusaeque iacent tumulo signataque saxo 540
 nomina complexae lacrimas in nomina fundunt.

Ov. met. XI 332-333

ut vero ardentem vidit, quater impetus illi
 in medios fuit ire rogos, quater inde repulsus ...

Ov. met. XIV 743-747

accipit illa sinu complexaque frigida nati
 membra sui postquam miserorum verba parentum
 edidit et matrum miserarum facta peregit, 745
 funera ducebat mediam lacrimosa per urbem
 luridaque arsuro portabat membra feretro.

Ov. trist. III 3, 37-52

Tam procul ignotis igitur moriemur in oris,
 et fient ipso tristia fata loco;
 nec mea consueto languescunt corpora lecto,
 depositum nec me qui fleat, ullus erit; 40
 nec dominae lacrimis in nostra cadentibus ora
 accedent animae tempora parua meae;
 nec mandata dabo, nec cum clamore supremo
 labentes oculos condet amica manus;
 sed sine funeribus caput hoc, sine honore sepulcri 45
 indeploratum barbara terra teget.
 Ecquid, ubi audieris, tota turbabere mente,
 et feries pauida pectora fida manu?
 Ecquid, in has frustra tendens tua brachia partes,
 clamabis miseri nomen inane uiri? 50
 Parce tamen lacerare genas, nec scinde capillos:
 non tibi nunc primum, lux mea, raptus ero.

Petron. 111

*... Haec ergo cum virum extulisset, non contenta vulgari more funus passis
prosequi crinibus aut nudatum pectus in conspectu frequentiae plangere, in
conditorium etiam prosecuta est defunctum, positumque in hypogaeo
Graeco more corpus custodire ac flere totis noctibus diebusque coepit. [...]
Assidebat aegrae fidissima ancilla, simulque et lacrimas commodabat
lugenti et quotienscumque defecerat positum in monumento lumen
renovabat. [...] Deinde ut et corpus iacentis conspexit et lacrimas
consideravit faciemque unguibus sectam, ratus scilicet id quod erat,
desiderium extincti non posse feminam pati, attulit in monumentum
cenulam suam coepitque hortari lugentem ne perseveraret in dolore
supervacuo ac nihil profuturo gemitu pectus diduceret: omnium eundem
esse exitum [sed] et idem domicilium, et cetera quibus exulceratae mentes
ad sanitatem revocantur. At illa ignota consolatione percussa laceravit
vehementius pectus, ruptosque crinibus super corpus iacentis imposuit ...*

Prop. I 17, 21

Illam meo caros donasset funere crinis.

Prop. II 9, 9-16

*nec non exanimem amplectens Briseis Achillem
candida vesana verberat ora manu; 10
et dominum lavit maerens captiva cruentum,
propositum flavis in Simoenta vadis,
foedavitque comas, et tanti corpus Achilli
maximaque in parva sustulit ossa manu;
cum tibi nec Peleus aderat nec caerulea mater, 15
Scyria nec viduo Deidamia toro.*

Prop. II 13, 27-56 (27-29, 53-56)

*tu vero nudum pectus lacerata sequeris,
nec fueris nomen lassa vocare meum,
osculaque in gelidis pones suprema labellis, ... [...]
testis, qui niveum quondam percussit Adonem
venantem Idalio vertice durus aper,
illis formosum iacuisse paludibus; illuc 55
diceris effusa tu, Venus, isse coma.*

Prop. II 24, 51-52

*hi tibi nos erimus: sed tu potius precor ut me
demissis plangas pectora nuda comis.*

Sen. Herc. f. 1100-1114

*Ch. Nunc Herculeis percussa sonent 1100
Pectora palmis,
mundum solitos ferre lacertos*

*uerbera pulsent uictrice manu;
 gemitus uastos audiat aether;
 audiat atri regina poli* 1105
*uastisque ferox qui colla gerit
 uincta catenis
 imo latitans Cerberus antro.
 resonet maesto clamore chaos
 lateque patens unda profundi
 et qui medius tua tela tamen* 1110
*senserat aer.
 Pectora tantis obsessa malis
 non sunt ictu ferienda leui:
 uno planctu tria regna sonent.*

Sen. *Phaedr.* 1117-1157 (1117-1122, 1157)
*Th. ... occidere uolui noxium, amissum fleo.
 Nvn. Haud flere honeste quisque quod uoluit potest.
 Th. Equidem malorum maximum hunc cumulum reor,
 si abominanda casus optanda efficit.* 1120
*Nvn. Et si odia seruas, cur madent fletu genae?
 Th. Quod interemi, non quod amisi, fleo.
 [...] quid ensis iste quidue uociferatio
 planctusque supra corpus inuisum uolunt?*

Sen. *Phaedr.* 1254-1265
*Th. ... Complectere artus, quodque de nato est super,
 miserande, maesto pectore incumbens, foue.* 1255
*Ch. Disiecta, genitor, membra laceri corporis
 in ordinem dispone et errantes loco
 restitue partes: fortis hic dextrae locus,
 hic laeua frenis docta moderandis manus
 ponenda: laeui lateris agnosco notas,* 1260
*quam magna lacrimis pars adhuc nostris abest!
 Th. Durate trepidae lugubri officio manus,
 fletusque largos sistite, arentes genae,
 dum membra nato genitor adnumerat suo
 corpusque fingit.*

Sen. *Thy.* 1045-1047
*[Thy]: ... Negatur ensis? pectora inliso sonent
 contusa planctu - sustine, infelix, manum,
 parcamus umbris.*

Sen. *Tro.* 63-133
Hec. ... Lamenta cessant? turba captivae mea,

<i>ferite palmis pectora et planctus date et iusta Troiae facite. Iam dudum sonet fatalis Ide, iudicis diri domus.</i>	65
<i>Ch. Non rude vulgus lacrimisque novum lugere iubet: hoc continuis egimus annis, ex quo tetigit Phrygius Graias hospes Amyclas secuit que fretum pinus matri sacra Cybebae. Deciens nivibus canuit Ide, deciens nostris nudata rogis, et Sigeis trepidus campis decumas secuit messor aristas, ut nulla dies maerore caret. Sed nova fletus causa ministrat: ite ad planctus, miseramque leva, regina, manum.</i>	70
<i>Vulgus dominam vile sequemur: non indociles lugere sumus. Hec. Fidae casus nostri comites, solvite crinem, per colla fluant maesta capilli tepido Troiae pulvere turpes: paret exertos turba lacertos; veste remissa substringe sinus utroque tenuis pateant artus. Cui coniugio pectora velas, captive pudor? Cingat tunicas palla solutas, vacet ad crebri verbera planctus furibunda manus - placet hic habitus, placet: agnosco Troada turbam.</i>	75
<i>Iterum luctus redeant veteres, solitum flendi vincite morem: Hectora flemus.</i>	78-79 80
<i>Ch. Solvimus omnes lacerum multo funere crinem; coma demissa est libera nodo sparsisque cinis fervidus ora: complete manus, hoc ex Troia sumpsisse licet. Cadit ex umeris vestis apertis imum que tegit suffulta latus;</i>	85
<i>iam nuda vocant pectora dextras: nunc, nunc vires exprome, dolor. Rhoetea sonent litora planctus, habitansque cavis montibus Echo non, ut solita est, extrema brevis verba remittat, totos reddat</i>	90
	95
	100
	105
	110

*Troiae gemitus: audiat omnis
 pontus et aether. Saevite manus:
 pulsu pectus tundite vasto,
 non sum solito contenta sono: 115
 Hectors flemus.*
*Hec. Tibi nostri feri dextra lacertos
 umerosque ferit tibi sanguineos,
 tibi nostra caput dextera pulsat,
 tibi maternis ubera palmis 120
 laniata patent: hiet et multo
 sanguine manet quamcumque tuo
 funere feci rupta cicatrix.*
*Columen patriae, mora fatorum,
 tu praesidium phrygibus fessis, 125
 tu murus eras umerisque tuis
 stetit illa decem fulva per annos:
 te cum cecidit summusque dies
 hectoris idem patriaeque fuit*
*Vertite planctus: Priamo vestro 130
 fundite fletus,
 satis Hector habet.*
*Ch. Accipe, rector Phrygiae, planctus,
 accipe fletus, bis capte senex.*

Sen. Tro. 409-411

*[And.]: ... quid, maesta phrygiae turba, laceratis comas
 miserumque tunsae pectus effuso genas
 fletu rigatis?*

Stat. silv. II 1, 12-35

*stat pectore demens
 luctus et admoto latrant praecordia tactu.*
*Nemo vetat: satiare malis aegrumque dolorem
 libertate doma. iam flendi expleta voluptas, 15
 iamque preces fessus non indignaris amicas?
 iamne canam? lacrimis en et mea carmine in ipso
 ora natant tristesque cadunt in verba liturae.
 ipse etenim tecum nigrae sollemnia pompae
 spectatumque Vrbi scelus et puerile feretrum 20
 produxi; saevos damnati turis acervos
 plorantemque animam supra sua funera vidi;
 teque patrum gemitus superantem et brachia matrum
 complexumque rogos ignemque haurire parantem
 vix tenui similis comes offendique tenendo. 25
 et nunc heu vittis et frontis honore soluto*

*infaustus vates versa mea pectora tecum
plango lyra: ~et diu~ comitem sociumque doloris,
si merui luctusque tui consortia sensi,
iam lenis patiare precor: me fulmine in ipso 30
audivere patres; ego iuxta busta profusis
matribus atque piis cecini solatia natis,
et mihi, cum proprios gemerem defectus ad ignes
(quem, Natura!) patrem. nec te lugere severus
arceo, sed confer gemitus pariterque fleamus. 35*

Stat. silv. II 4, 16-23

*Huc doctae stipentur aves quis nobile fandi
ius natura dedit: plangat Phoebeius ales,
auditasque memor penitus demittere voces
sturnus, et Aonio versae certamine picae,
quique refert iungens iterata vocabula perdix, 20
et quae Bistonio queritur soror orba cubili:
ferte simul gemitus cognataque ducite flammis
funera, et hoc cunctae miserandum addiscite carmen:...*

Stat. silv. II 6, 79-84

*quinta vix Phosphoros ora
rorantem sternebat equum: iam litora duri 80
saeva, Philete, senis durumque Acheronta videbas,
quo domini clamate sono! non saevius atros
nigrasset planctu genetrix sibi saeva lacertos,
nec pater...*

Stat. silv. III 3, 1-21, 176-177

*Summa deum, Pietas, cuius gratissima caelo,
rara profanatas inspectant numina terras,
huc vittata comam niveoque insignis amictu,
qualis adhuc praesens nullaque expulsa nocentum
fraude rudes populos atque aurea regna colebas, 5
mitibus exsequiis ades et lugentis Etrusci
cerne pios fletus laudataque lumina terge.
nam quis inexpleto rumpentem pectora questu
complexumque rogos incumbentemque favillis
aspiciens non aut primaevae funera plangi, 10
coniugis aut nati modo pubescentia credat
ora rapi flammis? pater est qui fletur. adeste
dique hominesque sacris. procul hinc, procul ite nocentes,
si cui corde nefas tacitum fessique senectus
longa patris, si quis pulsatae conscius umquam, 15*

*matris et inferna rigidum timet Aeacon urna:
insontes castosque voco. tenet ecce seniles
leniter implicitos vultus sanctamque parentis
canitiem spargit lacrimis animaeque supremum
frigus amat; celeres genitoris filius annos, 20
(mira fides!) nigrasque putat properasse sorores.
[...] heu quantis lassantem brachia vidi
planctibus et prono fusum super oscula vultu!*

Stat. silv. III 5, 51-54

*sic certe cineres umbramque priorem
quaeris adhuc, sic exsequias amplexa canori
coniugis ingentes iterasti pectore planctus,
iam mea.*

Stat. silv. V 1, 18-33, 176-180, 194-204

*... ed cum plaga recens et adhuc in vulnere primo
nigra domus questu, miseram qua accessus ad aurem
coniugis orbati? tunc flere et scindere vestes 20
et famulos lassare greges et vincere planctus
Fataque et iniustos rabidis pulsare querelis
caelicolas solamen erat. licet ipse levandos
ad gemitus silvis comitatus et amnibus Orpheus
afforet atque omnis pariter matertera vatem, 25
omnis Apollineus tegetet Bacchique sacerdos:
nil cantus, nil fila deis pallentis Averni
Eumenidumque audita comis mulcere valerent:
tantus in attonito regnabat pectore luctus.
nunc etiam ad planctus refugit iam plana cicatrix 30
dum canimus, gravibusque oculis uxorius instat
imber. habentne pios etiamnum haec lumina fletus?
mira fides!*

*[...] tum sic unanimum moriens solatur amantem:
'pars animae victura meae, cui linqere possim
o utinam, quos dura mihi rapit Atropos annos:
parce precor lacrimis, saevo ne concute planctu
pectora, nec crucia fugientem coniugis umbram...' 180
[...] Haec dicit labens sociosque amplectitur artus
haerentemque animam non tristis in ora mariti 195
transtulit et cara pressit sua lumina dextra.*

*At iuvenis magno flammatus pectora luctu
nunc implet saevo viduos clamore penates,
nunc ferrum laxare cupit, nunc ardua tendit
in loca (vix retinent comites), nunc ore ligato 200
incubat amissae mersumque in corde dolorem*

*saevus agit, qualis conspecta coniuge segnis
Odrysius vates positus ad Strymona plectris
obstupuit tristemque rogum sine carmine flevit.*

Stat. silv. V 3, 42-46

*... dites nec si tibi rara Sabaei
cinnama, odoratas nec Arabs decerpsit aristas
infernī cum laude laci) sed carmine plango
Pierio; sume et gemitus et vulnera nati
et lacrimas, rari quas umquam habuere parentes.* 45

Stat. silv. V 5, 11-23, 38-61

*... non fueram genitor, sed cernite fletus
livesque genas et credite planctibus orbi.
orbis ego. huc patres et aperto pectore matres
convenient; cineremque oculis et crimina ferte,
si qua sub uberibus plenis ad funera natos
ipsa gradu labente tulit madidumque cecidit
pectus et ardentem restinxit lacte papillas,
quisquis adhuc tenerae signatum flore iuventae
immersit cineri iuvenem primaque iacentis
serpere crudelis vidit lanugine flammam,
adsit et alterno mecum clamore fatiscat:
vincetur lacrimis, et te, Natura, pudebit.
tanta mihi feritas, tanta est insania luctus.* 15

[...]

*ille ego qui (quotiens!) blande matrumque patrumque
vulnera, qui vivos potui mulcere dolores,
ille ego lugentem mitis solator, acerbis
auditus tumulis et descenditibus umbris,
deficio medicasque manus fomentaque quaero
vulneribus, sed summa, meis. nunc tempus, amici,
quorum ego manantes oculos et saucia tersi
pectora: reddite opem, saevas exsolve gratis.
nimirum cum vestra domus ego funera maestus
* * ** 40

*increpitans: 'qui damna doles aliena, reponere
infelix lacrimas et tristia carmina serva.'
verum erat: absumptae vires et copia fandi
nulla mihi, dignumque nihil mens fulmine tanto
repperit: inferior vox omnis et omnia sordent
verba. ignosce, puer: tu me caligine maestum
obruis. a! durus, viso si vulnere carae
coniugis invenit caneret quod Thracius Orpheus
dulce sibi, si busta Lini complexus Apollo* 45a

*non tacuit. nimius fortasse avidusque doloris
dicar et in lacrimis iustum excessisse pudorem?
quisnam autem gemitus lamentaque nostra rependis?
o nimium felix, nimium crudelis et expers
imperii, Fortuna, tui qui dicere legem
fletibus aut fines audet censere dolendi!* 60

Stat. *Theb.* III 125-139
stat sanguineo discissus amictu 125
*Luctus atrox caesoque inuitat pectore matres.
scrutantur galeas frigentum inuentaue monstrant
corpora, prociduae super externosque suosque.
hae pressant in tabe comas, hae lumina signant
uulneraque alta rigant lacrimis, pars spicula dextra
nequiquam parcente trahunt, pars molliter aptant
bracchia trunca loco et ceruicibus ora reponunt.* 130
*at uaga per dumos uacuique in puluere campi
magna parens iuuenum, gemini nunc funeris, Ide
squalentem sublata comam liuentiaque ora* 135
*ungue premens (nec iam infelix miserandaque, uerum
terror inest lacrimis), per et arma et corpora passim
canitiem impexam dira tellure uolutans
quaerit inops natos omnique in corpore plangit.*

Stat. *Theb.* VI 28-36
*iam plangore uiae, gemitu iam regia mugit
flebilis, acceptos longe nemora auia frangunt
multiplicantque sonos. sedet ipse exutus honoro* 30
*uittarum nexu genitor squalentiaque ora
sparsus et incultam ferali puluere barbam.
asperior contra planctusque egressa uiriles
exemplo famulas premit hortaturque uolentes
orba parens, lacerasque super procumbere nati* 35
reliquias ardet totiensque auulsa refertur.

Stat. *Theb.* VI 133-179 (133-137, 173, 177-179)
sustentant liuida nati
bracchia et inuentae concedunt plangere matri.
illic infaustos ut primum egressa penates 135
*Eurydice, nudo uocem de pectore rumpit
planctuque et longis praefata ululatibus infit:
[...] Sternit crines iteratque precando ...
[...]
talia uociferans alia de parte gementem
Hypsipylen (neque enim illa comas nec pectora seruat)*

agnouit longe et socium indignata dolorem.

Stat. *Theb.* VI 193-197

*at genitor sceptrique decus cultusque Tonantis
inicit ipse rogis, tergoque et pectore fusam
caesariem ferro minuit sectisque iacentis
obnubit tenuia ora comis, ac talia fletu
uerba pio miscens...* 195

Stat. *Theb.* VIII 644-654

*exclamant famulae, tollebat in ora
uirgo manus, tenuit saeuus pudor; attamen ire
cogitur, indulget summum hoc locasta iacenti
ostenditque offertque. quater iam morte sub ipsa
ad nomen uisus defectaque fortiter ora
sustulit; illam unam neglecto lumine caeli
aspicit et uultu non exatiatur amato.
tunc quia nec genetrix iuxta positusque beata
morte pater, sponsae munus miserabile tradunt
declinare genas; ibi demum teste remoto
fassa pios gemitus lacrimasque in lumina fudit.* 645
650

Stat. *Theb.* IX 46-48

*Tandem ille abiectis, uix quae portauerat, armis
nudus in egregii uacuum iam corpus amici
procidit et tali lacrimas cum uoce profudit ...*

Stat. *Theb.* IX 351-403 (351-375, 399-403)

*at genetrix coetu glaucarum cincta sororum
protinus icta malo uitrea de ualle solutis
exiluit furibunda comis, ac uerbere crebro
oraque pectoraque et uiridem scidit horrida uestem.
utque erupit aquis iterumque iterumque trementi
ingeminat 'Crenae' sono: nusquam ille, sed index
desuper (a miserae nimium noscenda parenti!)
parma natat; iacet ipse procul, qua mixta supremum
Ismenon primi mutant confinia ponti.
fluctiuagam sic saepe domum madidosque penates
Alcyone deserta gemit, cum pignora saeuus
Auster et argentes rapuit Thetis inuida nidos.
mergitur orba iterum, penitusque occulta sub undis
limite non uno, liquidum qua subter eunti
lucet iter, miseri nequiquam funera nati
uestigat plangitque tamen; saepe horridus amnis
obstat, et obducto caligant sanguine uisus.* 355
360
365

*illa tamen praeceps in tela offendit et enses
 scrutaturque manu galeas et prona reclinat
 corpora; nec ponto summota intrabat amaram* 370
*Dorida, possessum donec iam fluctibus altis
 Nereidum miserata cohors ad pectora matris
 impulit. illa manu ceu uiuum amplexa reportat
 insternitque toris riparum atque umida siccata
 mollibus ora comis, atque haec ululatibus addit:
 [...] his miscet planctus multumque indigna cruentat
 pectora, caeruleae referunt lamenta sorores:* 400
*qualiter Isthmiaco nondum Nereida portu
 Leucothean planxisse ferunt, dum pectore anhelato
 frigidus in matrem saeuum mare respuit infans.*

Stat. *Theb.* IX 416-421

*obuia cognatos gemitus casumque nepotis
 Nympharum docet una patrem monstratque cruentum
 auctorem dextramque premit: stetit arduus alto
 amne, manumque genas et nexa uirentibus uluis* 420
*cornua concutiens sic turbidus ore profundo
 incipit...*

Stat. *Theb.* X 816-819

*abducunt comites famulaeque perosam
 solantes thalamoque tenent, sedet eruta multo
 ungue genas ...*

Stat. *Theb.* XI 593-633 (593-611, 632-633)
*talis inquit campum, comitique extrema gementi,
 'duc' ait 'ad natos patremque recentibus, oro,
 inice funeribus!' cunctatur nescia uirgo* 595
*quid paret; impediunt iter implicitosque morantur
 arma, uiri, currus, altaque in strage seniles
 deficiunt gressus et dux miseranda laborat.
 ut quaesita diu monstrat corpora clamor
 uirginis, insternit totos frigentibus artus.* 600
*nec uox ulla seni: iacet inuigilante cruentis
 uulneribus, nec uerba diu temptata sequuntur.
 dum tractat galeas atque ora latentia quaerit,
 tandem muta diu genitor suspiria soluit:
 'tarda meam, Pietas, longo post tempore mentem* 605
*percutis? estne sub hoc hominis clementia corde?
 uincis io miserum, uincis, Natura, parentem!*

*en habeo gemitus lacrimaeque per arida serpunt
uulnera et in molles sequitur manus impia planctus.
accipite infandae iusta exequialia mortis,
crudeles nimiumque mei!* 610

[...] *dicentem comes aegra leuat mutumque dolorem
ipsa premit, saeuum gaudens planxisse parentem.*

Stat. *Theb.* XII 105-133 (105-113, 121-133)
flebilis interea uacuis comitatus ab Argis 105

*(fama trahit miseris) orbae uiduaeque ruebant
Inachides ceu capta manus; sua uulnera cuique,
par habitus cunctis, deiecti in pectora crines
accinctique sinus; manant lacera ora cruentis
unguibus, et molles planctu creuere lacerti.* 110

*prima per attonitas nigrae regina cateruae,
tristibus inlabens famulis iterumque resurgens,
quaerit inops Argia uias...*

[...] *post aspera uisu,*

*ac deflenda tamen, digno plangore Nealce
Hippomedonta ciens. uatis mox impia coniunx
heu uacuos positura rogos. postrema gementum
agmina Maenaliae ducit comes orba Dianae,* 125

*et grauis Euadne: dolet haec queriturque labores
audacis pueri, magni memor illa mariti
it toruum lacrimans summisque irascitur astris.*

*illas et lucis Hecate speculata Lycaeis
prosequitur gemitu, duplexque ad litus euntes* 130

*planxit ab Isthmiaco genetrix Thebana sepulcro,
noctiuagumque gregem, quamuis sibi luget, Eleusin
fleuit et arcanos errantibus extulit ignes.*

Stat. *Theb.* XII 312-388

*primum per campos infuso lumine pallam
coniugis ipsa suos noscit miseranda labores,
quamquam texta latent suffusaque sanguine maeret
purpura; dumque deos uocat et de funere caro* 315

*hoc superesse putat, uidet ipsum in puluere paene
calcatum. fugere animus uisusque sonusque,
inclusitque dolor lacrimas; tum corpore toto
sternitur in uultus animamque per oscula quaerit
absentem, pressumque comis ac ueste cruorem* 320

*seruatura legit. mox tandem uoce reuersa:
'hunc ego te, coniunx, ad debita regna profectum
ductorem belli generumque potentis Adraستي
aspicio, talisque tuis occurro triumphis?*

huc attolle genas defectaque lumina: uenit 325
ad Thebas Argia tuas; age, moenibus induc
et patrios ostende lares et mutua redde
hospitia. heu quid ago? proiectus caespite nudo
hoc patriae telluris habes. quae iurgia? certe
imperium non frater habet! nullasne tuorum 330
mouisti lacrimas? ubi mater, ubi incluta fama
Antigone? mihi nempe iaces, mihi uictus es uni!
dicebam: "quo tendis iter? quid scepra negata
poscis? habes Argos, soceri regnabis in aula;
hic tibi longus honos, hic indiuisa potestas." 335
quid queror? ipsa dedi bellum maestumque rogau
ipsa patrem ut talem nunc te complexa tenerem.
sed bene habet, superi, gratum est, Fortuna; peracta
spes longinqua uiae: totos inuenimus artus.
ei mihi, sed quanto descendit uulnus hiatu! 340
hoc frater? qua parte, precor, iacet ille nefandus
praedator? uincam uolucres (sit adire potestas)
excludamque feras; an habet funestus et ignes?
sed nec te flammis inopem tua terra uidebit:
ardebis lacrimasque feres quas ferre negatum 345
regibus, aeternumque tuo famulata sepulcro
durabit deserta fides, testisque dolorum
natus erit, paruoque torum Polynice fouebo.
ecce alios gemitus aliamque ad busta ferebat
Antigone miseranda facem, uix nacta petitos 350
moenibus egressus; illam nam tempore in omni
attendunt uigiles et rex iubet ipse timeri,
contractaeque uices et crebrior excubat ignis.
ergo deis fratrique moras excusat et amens,
ut paulum inmisso cessit statio horrida somno, 355
erumpit muris: fremitu quo territat agros
uirginis ira leae, rabies cui libera tandem
et primus sine matre furor. nec longa morata,
quippe trucem campum et positus quo puluere frater
nouerat. atque illam contra uidet ire Menoetes, 360
cui uacat, et carae gemitus compescit alumnae.
cum tamen erectas extremus uirginis aures
accessit sonus, utque atra sub ueste comisque
squalentem et crasso foedatam sanguine uultus
astrorum radiis et utraque a lampade uidit, 365
'cuius' ait 'manes, aut quae temeraria quaeris
nocte mea?' nihil illa diu, sed in ora mariti
deicit inque suos pariter uelamina uultus,
capta metu subito paulumque oblita doloris.

hoc magis increpitans suspecta silentia perstat 370
Antigone, comitemque premens ipsamque; sed ambo
deficiunt fixique silent. tandem ora retexit
Argia, corpusque tamen complexa profatur:
'si quid in hoc ueteri bellorum sanguine mecum
quaesitura uenis, si tu quoque dura Creontis 375
iussa times, possum tibi me confisa fateri.
si misera es (certe lacrimas lamentaque cerno),
iunge, agè, iunge fidem: proles ego regis Adrasti
(ei mihi! num quis adest?) cari Polynicis ad ignes,
etsi regna uetant++' stupuit Cadmeia uirgo 380
intremuitque simul dicentemque occupat ultro:
'mene igitur sociam (pro fors ignara!) malorum,
mene times? mea membra tenes, mea funera plangis.
cedo, tene, pudet heu! pietas ignaua sororis!
haec prior++' hic pariter lapsae iunctoque per ipsum 385
amplexum miscent auidae lacrimasque comasque,
partitaeque artus redeunt alterna gementes
ad uultum et cara uicibus ceruice fruuntur.

Tib. 1, 1, 61-68

Flebis et arsuro positum me, Delia, lecto,
Tristibus et lacrimis oscula mixta dabis.
Flebis: non tua sunt duro praecordia ferro
Vincta, neque in tenero stat tibi corde silex.
Illo non iuuenis poterit de funere quisquam 65
Lumina, non virgo, sicca referre domum.
Tu manes ne laede meos, sed parce solutis
Crinibus et teneris, Delia, parce genis.

Verg. Aen. XI 34-41

circum omnis famulumque manus Troianaque turba
et maestum Iliades crinem de more solutae. 35
ut vero Aeneas foribus sese intulit altis
ingentem gemitum tunsis ad sidera tollunt
pectoribus, maestoque immugit regia luctu.
ipse caput nivei fultum Pallantis et ora
ut vidit leuique patens in pectore vulnus 40
cuspidis Ausoniae, lacrimis ita fatur obortis.

Verg. Aen. XI 85-98

ducitur infelix aevo confectus Acoetes, 85
pectora nunc foedans pugnis, nunc unguibus ora,
sternitur et toto proiectus corpore terrae;
ducunt et Rutulo perfusos sanguine currus.

post bellator equus positus insignibus Aethon
it lacrimans guttisque umectat grandibus ora. 90
hastam alii galeamque ferunt, nam cetera Turnus
victor habet. tum maesta phalanx Teucrique sequuntur
Tyrrhenique omnes et versis Arcades armis.
postquam omnis longe comitum praecesserat ordo,
substitit Aeneas gemituque haec addidit alto: 95
'nos alias hinc ad lacrimas eadem horrida belli
fata vocant: salve aeternum mihi, maxime Palla,
aeternumque vale.'

ALTRI BRANI CITATI

Apvl. X 3

[3] Ergo igitur impatientia furoris altius agitata diutinum rupit silentium
at ad se vocari praecipit filium — quod nomen in eo, si posset, ne ruboris
admoneretur, libenter eraderet. Nec adulescens aegrae parentis moratus
imperium, senili tristitie striatam gerens frontem, cubiculum petit, uxori
patris matrique fratris utcumque debitum sistens obsequium. Sed illa
cruciabili silentio diutissime fatigata et ut in quodam vado dubitationis
haerens omne verbum, quod praesenti sermoni putabat aptissimum,
rursum improbens nutante etiam nunc pudore, unde potissimum caperet
exordium, decunctatur. At iuvenis nihil etiam tunc sequius suspicatus
summisso vultu rogat ultro praesentis causas aegritudinis. Tunc illa nacta
solitudinis damnosam occasionem prorumpit in audaciam et ubertim
adlacrimans laciniamque contegens faciem voce trepida sic eum breviter
adfatur ...

Cic. Tusc. II 55

Sed hoc idem in dolore maxime est providendum, ne quid abiecte, ne
quid timide, ne quid ignave, ne quid serviliter muliebriterve faciamus, in
primisque refutetur ac reiiciatur Philocteteus ille clamor. Ingemescere non
numquam viro concessum est, idque raro, eiulatus ne mulieri quidem.

Cic. Tusc. III 70-71

[70] Neque tamen, cum se in media stultitia, qua nihil est peius, haerere
intellegant, aegritudine premuntur; nulla enim admiscetur opinio officiosi
doloris. Quid, qui non putant lugendum viris? qualis fuit Q. Maximus
efferens filium consularem, qualis L. Paulus duobus paucis diebus amissis
filiis, qualis M. Cato praetore designato mortuo filio, quales reliqui, quos in
Consolatione conlegimus.

[71] Quid hos aliud placavit nisi quod luctum et maerorem esse non
putabant viri? Ergo id, quod alii rectum opinantes aegritudini se solent
dedere, id hi turpe putantes aegritudinem reppulerunt. Ex quo intellegitur
non in natura, sed in opinione esse aegritudinem.

Ov. met. IV 137-141

*sed postquam remorata suos cognovit amores,
percutit indignos claro plangore lacertos
et laniata comas amplexaque corpus amatum
vulnera supplevit lacrimis fletumque cruori* 140
miscuit et gelidis in vultibus oscula figens,...

Ov. met. VI 248-312 (248-251, 277-281, 288-289, 301-312)

*adspicit Alphenor laniataque pectora plangens
advolat, ut gelidos complexibus adlevet artus,
inque pio cadit officio; nam Delius illi*
250
*intima fatifero rupit praecordia ferro.
[...] corporibus gelidis incumbit et ordine nullo
oscula dispensat natos suprema per omnes;
a quibus ad caelum liventia bracchia tollens
'pascere, crudelis, nostro, Latona, dolore,* 280
*pascere' ait 'sattiaque meo tua pectora luctu! ...'
[...] stabant cum vestibus atris
ante toros fratrum demisso crine sorores ...
[...] orba resedit
exanimes inter natos natasque virumque
deriguitque malis; nullos movet aura capillos,
in vultu color est sine sanguine, lumina maestis
stant inmota genis, nihil est in imagine vivum.* 305
*ipsa quoque interius cum duro lingua palato
congelat, et venae desistunt posse moveri;
nec flecti cervix nec bracchia reddere motus
nec pes ire potest; intra quoque viscera saxum est.
flet tamen et validi circumdata turbine venti* 310
*in patriam rapta est: ibi fixa cacumine montis
liquitur, et lacrimas etiam nunc marmora manant.*

Ov. met. VI 519-533

*Iamque iter effectum, iamque in sua litora fessis
puppibus exierant, cum rex Pandione natam* 520
*in stabula alta trahit, silvis obscura vetustis,
atque ibi pallentem trepidamque et cuncta timentem
et iam cum lacrimis, ubi sit germana, rogantem
includit fassusque nefas et virginem et unam
vi superat frustra clamato saepe parente,* 525
*saepe sorore sua, magnis super omnia divis,
illa tremit velut agna pavens, quae saucia cani
ore excussa lupi nondum sibi tuta videtur,
utque columba suo madefactis sanguine plumis*

horret adhuc avidosque timet, quibus haeserat, ungues. 530
mox ubi mens rediit, passos laniata capillos,
lugenti similis caesis plangore lacertis
intendens palmas ...

Ov. met. X 719-727

agnovit longe gemitum morientis et albas
flexit aves illuc, utque aethere vidit ab alto 720

exanimem inque suo iactantem sanguine corpus,
desiluit pariterque sinum pariterque capillos
rupit et indignis percussit pectora palmis
questaque cum fatis "at non tamen omnia vestri
iuris erunt" dixit. "luctus monimenta manebunt 725
semper, Adoni, mei, repetitaque mortis imago
annua plangoris peraget simulamina nostri...

Ov. met. XIII 422-428

ultima conscendit classem—miserabile visu!—
in mediis Hecabe natorum inventa sepulcris:
prensantem tumulos atque ossibus oscula dantem
Dulichiae traxere manus, tamen unius hausit 425
inque sinu cineres secum tulit Hectoris haustos;
Hectoris in tumulo canum de vertice crinem,
inferias inopes, crinem lacrimasque reliquit.

Ov. met. XIII 488-493

quae corpus complexa animae tam fortis inane,
quas totiens patriae dederat natisque viroque,
huic quoque dat lacrimas; lacrimas in vulnera fundit 490
osculaque ore tegit consuetaque pectora plangit
canitiemque suam concretam sanguine vellens
plura quidem, sed et haec laniato pectore, dixit:...

Ov. met. XIII 533-544

Dixit et ad litus passu processit anili,
albentes lacerata comas. 'date, Troades, urnam!'
dixerat infelix, liquidas hauriret ut undas: 535

adspicit eiectum Polydori in litore corpus
factaque Threiciis ingentia vulnera telis;
Troades exclamant, obmutuit illa dolore,
et pariter vocem lacrimasque introrsus obortas
devorat ipse dolor, duroque simillima saxo 540
torpet et adversa figit modo lumina terra,
interdum torvos sustollit ad aethera vultus,
nunc positi spectat vultum, nunc vulnera nati,
vulnera praecipue, seque armat et instruit ira.

Ov. met. XIII 681-701

*cratera Aeneae, quem quondam transtulit illi
hospes ab Aoniis Therses Ismenius oris:
miserat hunc illi Therses, fabricaverat Alcon
Hyleus et longo caelaverat argumento.
urbs erat, et septem posses ostendere portas: 685
hae pro nomine erant, et quae foret illa, docebant;
ante urbem exequiae tumulique ignesque rogique
effusaeque comas et apertae pectora matres
significant luctum; nymphae quoque flere videntur
siccatosque queri fontes: sine frondibus arbor 690
nuda riget, rodunt arentia saxa capellae.
ecce facit mediis natas Orione Thebis
hac non femineum iugulo dare vulnus aperto,
illac demisso per fortia pectora telo
pro populo cecidisse suo pulchrisque per urbem 695
funeribus ferri celebrique in parte cremari.
tum de virginea geminos exire favilla,
ne genus intereat, iuvenes, quos fama Coronas
nominat, et cineri materno ducere pompam.
hactenus antiquo signis fulgentibus aere, 700
summus inaurato crater erat asper acantho.*

Sen. ad Marc. VII 3

[3] *Vt scias autem non esse hoc naturale, luctibus frangi, primum magis
feminas quam uiros, magis barbaros quam placidae eruditaeque gentis
homines, magis indoctos quam doctos eadem orbitas uulnerat.*

Sen. ad Polyb. VI 2

*Quid autem tam humile ac muliebre est quam consumendum se dolori
committere?*

Stat. Theb. V 591-596

*huc magno cursum rapit effera luctu
agnoscitque nefas, terraeque inlisa nocenti
funeris in morem non uerba in fulmine primo,
non lacrimas habet: ingeminat misera oscula tantum
incumbens animaeque fugam per membra tepentem 595
quaerit hians.*

Stat. Theb. V 650-652

*ecce (fides superum!) laceras comitata Thoantis 650
aduehit exequias, contra subit obuia mater,
femineos coetus plangentiaque agmina ducens.
at non magnanimo pietas ignaua Lycurgo:*

*fortior ille malis, lacrimasque insana resorbet
ira patris, longo rapit arua morantia passu
uociferans ...* 655

Stat. *Theb.* XII 1-59

*Nondum cuncta polo uigil inclinauerat astra
ortus et instantem cornu tenuiore uidebat
Luna diem, trepidas ubi iam Tithonia nubes
discutit ac reduci magnum parat aethera Phoebos:
agmina iam raris Dircaea penetibus errant,* 5
*noctis quæta moras; quamuis tunc otia tandem
et primus post bella sopor, tamen aegra quietem
pax fugat et saeui meminit uictoria belli.*

*uix primo proferre gradum et munimina ualli
soluere, uix totas reserare audacia portas* 10
*stant ueteres ante ora metus campique uacantis
horror: ut adsiduo iactatis aequore tellus
prima labat, sic attoniti nil comminus ire
mirantur fusasque putant adsurgere turmas.
sic ubi perspicuae scandentem limina turris* 15
*Idaliae uolucres fuluum aspexere draconem,
intus agunt natos et feta cubilia uallant
unguibus imbellesque citant ad proelia pennas;
mox ruerit licet ille retro, tamen aera nudum
candida turba timet, tandemque ingressa uolatus* 20
horret et a mediis etiamnum respicit astris.

*itur in exanguem populum bellique iacentis
reliquias, quacumque dolor luctusque, cruenti,
exegere, duces; hi tela, hi corpora, at illi
caesorum tantum ora uident alienaque iuxta
pectora; pars currus deflent uiduisque loquuntur,* 25
*hoc solum quia restat, equis; pars oscula figunt
uulneribus magnis et de uirtute queruntur.*

*frigida digeritur strages: patuere recisae
cum capulis hastisque manus mediisque sagittae* 30
*luminibus stantes; multis uestigia caedis
nulla: ruunt planctu pendente et ubique parato.
at circum informes truncos miserabile surgit
certamen qui iusta ferant, qui funera ducant.
saepe etiam hostiles (lusit Fortuna parumper)* 35

*decepti fleuere uiros; nec certa facultas
noscere quem miseri uitent calcentue cruorem.
at quibus est inlaesa domus uacuique doloris,
aut deserta uagi Danaum tentoria lustrant
inmittuntque faces, aut (quae post bella uoluptas)* 40
quaerunt dispersi iaceat quo puluere Tydeus,

*an rapti pateat specus auguris, aut ubi diuum
 hostis, an aetheriae uiuant per membra fauillae.
 iam lacrimis exempta dies, nec serus abegit
 Vesper: amant miseri lamenta malisque fruuntur. 45
 nec subiere domos, sed circum funera pernox
 turba sedet, uicibusque datis alterna gementes
 igne feras planctuque fugant; nec dulcibus astris
 uicta, nec adsiduo coierunt lumina fletu.
 tertius Aurorae pugnabat Lucifer, et iam 50
 montibus orbatis, lucorum gloria, magnae
 Teumesi uenere trabes et amica Cithaeron
 silua rogis; ardent excisae uiscera gentis
 molibus extractis: supremo munere gaudent
 Ogygii manes; queritur miserabile Graium 55
 nuda cohors uetitumque gemens circumuolat ignem.
 accipit et saeui manes Eteoclis iniquos
 haudquaquam regalis honos; Argiuis haberi
 frater iussus adhuc atque exule pellitur umbra.*

Stat. *Theb.* XII 797-809

*non ego, centena si quis mea pectora laxet
 uoce deus, tot busta simul uulgique ducumque,
 tot pariter gemitus dignis conatibus aequem:
 turbine quo sese caris instrauerit audax 800
 ignibus Euadne fulmenque in pectore magno
 quaesierit; quo more iacens super oscula saeui
 corporis infelix excuset Tydea coniunx;
 ut saeuos narret uigiles Argia sorori;
 Arcada quo planctu genetrix Erymanthia clamet, 805
 Arcada, consumpto seruantem sanguine uultus,
 Arcada, quem geminae pariter fleuere cohortes.
 uix nouus ista furor ueniensque implesset Apollo,
 et mea iam longo meruit ratis aequore portum.*

Verg. *Aen.* IX 477-502 (477-480, 498-502)

*Evolat infelix et femineo ululatu
 scissa comam muros amens atque agmina cursu
 prima petit, non illa virum, non illa pericli
 telorumque memor, caelum dehinc questibus implet ... [...] 480
 Hoc fletu concussi animi, maestusque per omnis
 it gemitus, torpent infractae ad proelia vires.
 Illam incendente luctus Idaeus et Actor 500
 Ilionei monitu et multum lacrimantis Iuli
 corripunt interque manus sub tecta reponunt.*

Verg. *Aen.* X 841-845

*at Lausum socii exanimem super arma ferebant
flentes, ingentem atque ingenti vulnere victum.
agnovit longe gemitum praesaga mali mens.
canitiem multo deformat pulvere et ambas
ad caelum tendit palmas et corpore inhaeret.*

845

Verg. *Aen.* XI 139-151

*Et iam Fama volans, tanti praenuntia luctus,
Evandrum Evandrique domos et moenia replet,
quae modo victorem Latio Pallanta ferebat.
Arcades ad portas ruere et de more vetusto
funereas rapuere faces; lucet via longo
ordine flammaram et late discriminat agros.
contra turba Phrygum veniens plangentia iungit
agmina. quae postquam matres succedere tectis
viderunt, maestam incendunt clamoribus urbem.
at non Evandrum potis est vis ulla tenere,
sed venit in medios. feretro Pallante reposto
procubuit super atque haeret lacrimansque gemensque,
et via vix tandem voci laxata dolore est...*

140

145

150

APPENDICE II | GALLERIA

SARCOFAGI CON SCENE DI CONCLAMATIO PER LA MORTE DI UN BAMBINO



Bam 01 – Sarcophago urbano

Luogo di conservazione: Firenze, Galleria degli Uffizi Inv. 381

Cronologia: tarda età antonina – prima età adrianea

Riferimento bibliografico: Amedick 1991, p. 129 n. 47

Riferimento fotografico: Amedick 1991, tav. 69,2



Bam 02 – Sarcophago urbano

Luogo di conservazione: Londra, British Museum Inv. GR 1805.7-3.144, Townley Collection, da Roma, Palazzo Capranica

Cronologia: media età antonina

Riferimento bibliografico: Amedick 1991, p. 131 n. 60

Riferimento fotografico: Amedick 1991, tav. 70,2



Bam 03 – Sarcophago urbano

Luogo di conservazione: Parigi, Musée de Cluny Inv. CI. 18838

Cronologia: media età antonina

Riferimento bibliografico: Amedick 1991, pp. 141-142 n. 121

Riferimento fotografico: Amedick 1991, tav. 71,2



Bam 04 – Sarcophago urbano

Luogo di conservazione: Agrigento, Museo Archeologico Regionale

Cronologia: 120-130 d.C.

Riferimento bibliografico: Amedick 1991, p. 121 n. 2

Riferimento fotografico: Amedick 1991, tav. 53.1.



Bam 05 – Sarcophago urbano

Luogo di conservazione: Ostia, scavi Inv. 1170

Cronologia: media età antonina

Riferimento bibliografico: Amedick 1991, p. 139 n. 107

Riferimento fotografico: Amedick 1991, tav. 57.3



Bam 06 – Sarcophago urbano

Luogo di conservazione: Parigi, Musée du Louvre Inv. Ma 319, da Roma, Palazzo Capranica

Cronologia: primo quarto del III d.C.

Riferimento bibliografico: Amedick 1991, pp. 140-141 n. 115

Riferimento fotografico: Amedick 1991, tav. 57.1



Bam 07 – Sarcofago urbano

Luogo di conservazione: Roma, Museo Torlonia Inv. 414, dalla Via Portuense

Cronologia: 200 d.C. ca.

Riferimento bibliografico: Amedick 1991, p. 154 n. 198

Riferimento fotografico: Amedick 1991, tav. 55.3



Bam 08 – Frammento di sarcofago urbano

Luogo di conservazione: Firenze, Uffizi Inv. 442

Cronologia: metà del II d.C.

Riferimento bibliografico: Amedick 1991, p. 129 n. 48

Riferimento fotografico: Amedick 1991, tav. 69.6



Bam 09 – Frammento di sarcofago urbano

Luogo di conservazione: Grottaferrata, Museo dell'Abbazia

Cronologia: media età antonina

Riferimento bibliografico: Amedick 1991, p. 130 n. 52

Riferimento fotografico: Amedick 1991, tav. 67.4



Bam 10 – Frammento di sarcofago urbano
 Luogo di conservazione: Copenaghen, National Museum Inv. 2226
 Cronologia: metà del II d.C.
 Riferimento bibliografico: Amedick 1991, p. 130 n. 56
 Riferimento fotografico: Amedick 1991, tav. 68,6



Bam 11 – Frammento di sarcofago urbano
 Luogo di conservazione: Roma, Via Margutta 53 A
 Cronologia: media età antonina
 Riferimento bibliografico: Amedick 1991, p. 158 n. 225
 Riferimento fotografico: Amedick 1991, tav. 69,5



Bam 12 – Sarcofago urbano
 Luogo di conservazione: perduto, un tempo a Roma, Vicolo del Piombo
 Riferimento bibliografico: Amedick 1991, p. 158 n. 227
 Riferimento fotografico: Amedick 1991, tav. 71,1



Bam 13 – Sarcophago urbano

Luogo di conservazione: perduto

Riferimento bibliografico: Amedick 1991, p. 171 n. 303

Riferimento fotografico: Amedick 1991, tav. 69,1



Bam 14 – Sarcophago urbano

Luogo di conservazione: perduto, un tempo a Parigi, Musée du Louvre

Riferimento bibliografico: Amedick 1991, p. 141 n. 120

Riferimento fotografico: Amedick 1991, tav. 71



Bam 15 – Sarcophago urbano

Luogo di conservazione: Roma, Museo Nazionale Romano Inv. Ins 535, dagli scavi del Fortunati sulla via Latina
Cronologia: 220 d.C.

Riferimento bibliografico: Amedick 1991, p. 150 n. 177

Riferimento fotografico: Amedick 1991, tav. 73,2



Bam 16 – Sarcofago urbano

Luogo di conservazione: Stoccarda, Wurttemberg Landesmuseum Inv. Arch. 6318

Cronologia: 220 d.C. ca.

Riferimento bibliografico: Amedick 1991, p. 161 n. 248

Riferimento fotografico: Amedick 1991, tav. 73,1

SARCOFAGI CON SCENA DI CONCLAMATIO MITOLOGICA



Alc 01 – Sarcofago urbano

Luogo di conservazione: St. Aignan, Château

Cronologia: 150-160 d.C.

Riferimento bibliografico: Grassinger 1999, p. 227 n. 75

Riferimento fotografico: Grassinger 1999, tav. 75,1



Alc 02 – Sarcofago urbano

Luogo di conservazione: Città del Vaticano, Museo Chiaramonti Inv. 1195, dagli scavi Cardoni a Ostia (1826)

Cronologia: 160 d.C.

Riferimento bibliografico: Grassinger 1999, pp. 227-228 n. 76

Riferimento fotografico: Grassinger 1999, tav. 75,2



Alc 03 - Sarcofago urbano

Luogo di conservazione: Roma, Villa Albani

Cronologia: 170 d.C.

Riferimento bibliografico: Grassinger 1999, p. 228 n. 77

Riferimento fotografico: Grassinger 1999, tav. 75,3



Alc 04 - Sarcofago urbano

Luogo di conservazione: perduto, un tempo a Roma, Palazzo Poli

Cronologia: 170-180 d.C.

Riferimento bibliografico: Grassinger 1999, pp. 228-229 n. 78

Riferimento fotografico: Grassinger 1999, tav. 74,2



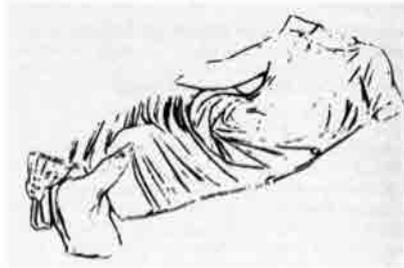
Alc 05 - Sarcofago urbano

Luogo di conservazione: perduto, un tempo a Cannes, Villa faustina, Sammlung Courcel

Cronologia: 180 d.C.

Riferimento bibliografico: Grassinger 1999, pp. 229-230 n. 82

Riferimento fotografico: Grassinger 1999, tav.74,1

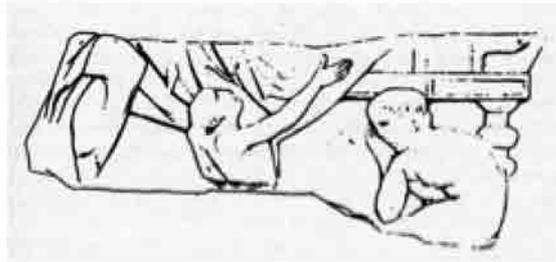


Alc 06 – Frammento di sarcofago urbano

Luogo di conservazione: perduto, un tempo a Firenze, Palazzo Antinori

Riferimento bibliografico: Grassinger 1999, p. 230 n. 83

Riferimento fotografico: Grassinger 1999, p. 230 fig. 10



Alc 07 – Frammento di sarcofago urbano

Luogo di conservazione: perduto, un tempo a Roma, Palazzo Merolli

Cronologia:

Riferimento bibliografico: Grassinger 1999, p. 230 n. 84

Riferimento fotografico: Grassinger 1999, p. 231 fig. 11



Alc 08 – Frammento di sarcofago urbano

Luogo di conservazione: perduto, un tempo a Roma, Villa Doria Pamphili, murato in un piccolo colombario

Cronologia: 180-190 d.C.

Riferimento bibliografico: Grassinger 1999, pp. 230-231 n. 85

Riferimento fotografico: Grassinger 1999, tav. 74.5



Alc 09 – Sarcofago urbano

Luogo di conservazione: Genova, Santa Maria delle Vigne, murato nella parete esterna del campanile della chiesa

Cronologia: 200-210 d.C.

Riferimento bibliografico: Grassinger 1999, pp. 231-232 n. 86

Riferimento fotografico: Grassinger 1999, tav. 75.4



Mel 01 – Sarcofago urbano

Luogo di conservazione: Ostia, Museo Inv. 101, da Ostia

Cronologia: tarda età antonina

Riferimento bibliografico: Koch 1975, p. 119 n. 112

Riferimento fotografico: Koch 1975, tav. 96a



Mel 02 – Sarcofago urbano

Luogo di conservazione: Parigi, Louvre Ma 654.1807

Cronologia: 160 d.C.

Riferimento bibliografico: Koch 1975, p. 119 n. 113

Riferimento fotografico: Koch 1975, tav. 95a



Mel 03 – Sarcophago urbano

Luogo di conservazione: Roma, villa Albani, galleria del Canopo

Cronologia: 170 d.C.

Riferimento bibliografico: Koch 1975, pp. 119-120 n. 114

Riferimento fotografico: Koch 1975, p. 120 fig. 8



Mel 04 – Sarcophago urbano

Luogo di conservazione: Parigi, Musée du Louve Ma 539.1807

Cronologia: 180-190 d.C.

Riferimento bibliografico: Koch 1975, pp. 120-121 n. 116

Riferimento fotografico: Koch 1975, tav. 103b



Mel 05 – Sarcophago urbano

Luogo di conservazione: Mailand, Sammlung G. Torno

Cronologia: 170-180 d.C.

Riferimento bibliografico: Koch 1975, p. 121 n. 117

Riferimento fotografico: Koch 1975, tav. 102a



Mel 06 – Sarcophago urbano

Luogo di conservazione: perduto, un tempo a Roma

Riferimento bibliografico: Koch 1975, p. 122 n. 119

Riferimento fotografico: Koch 1975, tav. 96b



Mel 07 – Sarcofago urbano

Luogo di conservazione: Roma, Museo Capitolino Inv. 623

Cronologia: 170 d.C.

Riferimento bibliografico: Koch 1975, pp. 122-123 n. 120

Riferimento fotografico: Koch 1975, tav. 96c



Mel 08 – Sarcofago urbano

Luogo di conservazione: Castel Gandolfo, Villa Barberini

Cronologia: 230 d.C.

Riferimento bibliografico: Koch 1975, p. 123 n. 121

Riferimento fotografico: Koch 1975, tav. 96d



Mel 09 – Sarcofago urbano

Luogo di conservazione: Wiltonhouse, Wiltshire

Cronologia: 180 d.C.

Riferimento bibliografico: Koch 1975, pp. 123-124 n. 122

Riferimento fotografico: Koch 1975, tav. 103a



Pat 01 – Sarcofago urbano

Luogo di conservazione: Ostia Antica, Museo Inv. 43504

Cronologia: 160 d.C.

Riferimento bibliografico: Grassinger 1999, pp. 204-205 n. 27

Riferimento fotografico: Grassinger 1999, tav. 29,1

ABSTRACT

This paper deals with mourning gestures in Roman literary and iconographic productions. Both literature and iconography are thought to be the product of a shared cultural background but, at the same time, they show differences in the way each of them expresses this background: the literary form is dynamic, while the iconographic form seems to be static. Hence, ritual mourning scenes are analyzed either in literature (where some vivid details allow the reader to visualize what is being said through words) or in iconography (where an aoristic image stands for a durative narration). In particular, the analysis focuses on a selection of literary sources that contain vivid descriptions of ritual mourning scenes and date back to a period between the I century BC and the II century AD. They are compared to the conclamatio scenes that are portrayed on some groups of Urban sarcophagi, i.e. children sarcophagi and some mythological ones (depicting the death of Patroclus, Meleager, or Alcestis), all of which date back to the middle Imperial Age. Thus, this paper aims at decoding mourning gestures as well as drawing attention to the similarities and differences that can be detected between the literary horizon and the iconographic one in regard to this particular theme.

RINGRAZIAMENTI

Questo contributo si configura come sintesi della mia tesi di laurea triennale in Archeologia, discussa presso l'Università degli Studi di Padova, relatrice la prof.ssa Monica Salvadori. A lei e alla prof.ssa Francesca Ghedini desidero esprimere il mio vivo e affettuoso ringraziamento per aver seguito i miei passi con grande competenza e generosa dedizione. Profonda gratitudine va inoltre alla prof.ssa Monica Centanni e alla dott.ssa Giulia Bordignon per i vivaci confronti e le preziose suggestioni e per l'opportunità di questa pubblicazione.



1 | 'Lastra Çabastida', marmo bianco di Carrara, Siracusa, Galleria regionale di Palazzo Bellomo. Sopra: lato A, Gisant di Giovanni Çabastida; sotto: lato B, Pietà tra i Santi Giovanni Battista e Maria Maddalena.

“Trinacriis tumulis ditior euge, lapis”

Il sarcofago di Andrea Guardi *in memoriam* del viceré
Niccolò Speciale (1445)

Salvatore Arturo Alberti

Qualche anno fa sono stato invitato dall'allora direttore^[1] della Galleria Regionale di Palazzo Bellomo in Siracusa ad analizzare e studiare alcuni spezzoni di travi dipinte e degli elementi scultorei databili alla seconda metà del Quattrocento recuperati durante i restauri condotti, sotto la supervisione e per iniziativa di Paolo Orsi nei primi decenni del secolo scorso, nella Cattedrale di Siracusa (Alberti 2013, 329-339). Fine della ricerca, oltre che analizzare nello specifico i singoli monumenti, era verificare, per quanto possibile, l'esistenza di relazioni reciproche tra quegli elementi superstiti, e altresì se fosse possibile derivare, da quelle analisi e relazioni, ulteriori tracce circa la definizione volumetrica e di forma della Cattedrale al tempo in cui era Vescovo il catalano Gabriele Dalmazio di Sandionisio tra il 1471 e il 1511.

Nel corso di questo lavoro di ricerca che dura oramai da quattro anni mi sono imbattuto, tra gli altri, in un tema che era stato posto con forza da Hanno-Walter Kruft nel suo monumentale lavoro su Domenico Gagini (Kruft 1972). In questo lavoro Kruft rilevava analogie tra la cosiddetta 'Lastra Çabastida' – un monumento funebre di Carrara bianco statuario, che deve non poco del suo fascino alla circostanza di essere stata scolpita da ambedue i lati (fig. 1) e che costituisce il principale oggetto del suddetto studio dedicato ai siracusani di Catalogna nel XV secolo – e un sarcofago frammentario, proveniente dalla chiesa di San Francesco in Noto Antica e collocato di recente in un nuovo allestimento nel museo civico netino. Kruft per primo ha proposto di riconoscere in questo monumento funebre, appartenuto a uno dei personaggi più importanti della Sicilia del XV secolo, il viceré Niccolò Speciale, la mano dello scultore toscano Andrea di Francesco Guardi (fig. 2).

[1] L'iniziativa di intraprendere ulteriori ricerche su alcune figure dei Catalani di Siracusa nel Quattrocento è stata della Dottoressa Carmela Vella che allora dirigeva la Galleria di Palazzo Bellomo e che qui ringrazio per l'amicizia e la stima che non mi ha mai fatto mancare. Il lavoro è proseguito con l'aiuto dell'Arch. Giovanna Susan che è succeduta alla Dott.ssa Vella nell'incarico. Gli incoraggiamenti e le sollecitazioni del Dott. Lorenzo Guzzardi, attuale direttore del Polo regionale di Siracusa per i siti culturali – Galleria regionale di Palazzo Bellomo, mi inducono a portare a compimento il lavoro in tempi brevi.

Quanto sopravvive del sarcofago – la parte inferiore della lastra di copertura, raffigurante un cavaliere giacente con armatura (fig. 3); una delle due testate dell’urna con lo stemma degli Speciale (fig. 6); la lastra frontale frammentaria divisa in tre scomparti con fastigio a conchiglia lavorata a bassorilievo con al centro la Vergine ed il bambino (figg. 3, 4), al lato destro San Francesco ed al sinistro (sopravvive solo la testa) forse san Giorgio (secondo alcune ipotesi critiche si tratterebbe invece del volto di una santa: cfr. Donati 2015) – è stato ricomposto in una sala della sezione medievale del Museo Civico della Noto tardo barocca, allocato nei locali dell’ex Monastero di S. Chiara, per la cura appassionata di Maria Mercedes Barès, ricercatrice e oramai cittadina di Noto e la tenacia di Lorenzo Guzzardi, Direttore Onorario del Museo (Barès 2010, 67). L’elegante e pur meritevole

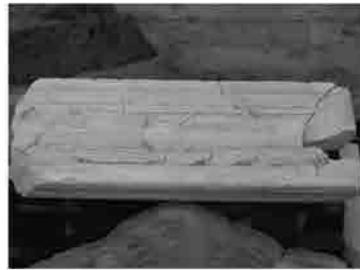


sopra: 2 | Andrea di Francesco Guardi, Monumento funebre al Viceré Niccolò Speciale, marmo bianco di Carrara, vista frontale, Noto (SR), Museo Civico.

sotto: 3 | Andrea di Francesco Guardi, Monumento funebre al Viceré Niccolò Speciale, marmo bianco di Carrara, vista d’insieme, Noto (SR), Museo Civico.

presentazione e l'accurata ricomposizione (fig. 3) non riescono a dare conto della monumentalità del manufatto e della sua eccezionalità, rilevabile alla luce dell'esame di un documento di cui diremo più avanti, e delle novità che l'opera introduce nel panorama della scultura Siciliana sino a quel momento.

Fedelmente riprodotte risultano le misure descritte nel contratto di allocazione (v. *infra*) – per quanto possibile verificare dai limitati frammenti superstiti – e la scansione delle scene da rappresentare. Mancano i sostegni angolari, probabilmente mezze paraste, e i capitelli di coronamento. In quasi tutti i lavori di Andrea Guardi, con specifico riferimento ai monumenti funebri, i sostegni o le colonne lisce o scanalate sono sempre configurate come paraste più o meno alte, e di conseguenza i capitelli, pur nel rispetto degli stilemi dell'ordine, in genere il corinzio, risultano piatti. Codesti sarcofagi caratterizzati da mostre e scorniciature piatte hanno precedenti illustri, e sono incardinati nella tradizione toscana, anche se l'iconografia ci è nota soprattutto da riproduzioni pittoriche (ad esempio il sarcofago dipinto da Masaccio quale paliotto d'altare nella composizione della Trinità in Santa Maria Novella a Firenze) essendo sopravvissute ben poche sculture. Mette conto di sottolineare ancora come il defunto (un frammento di dimensioni ragguardevoli, ma pur sempre frammento) non giaccia su di un *lit de parade* ma sia rappresentato *au vif*, in piedi entro una nicchia scompartita da piatte cornici,



a destra: 4 | Andrea di Francesco Guardi, Monumento al Vicerè Niccolò Speciale, marmo bianco di Carrara, la Vergine (particolare), Noto (SR), Museo Civico.

a sinistra: 5 | Andrea di Francesco Guardi, Monumento al Vicerè Niccolò Speciale, marmo bianco di Carrara, lastra frammentaria con il gisant (particolare), Noto (SR), Museo Civico.

caratterizzata da una doppia curvatura: piana all'inizio e più arcuata all'apice. Un artificio che rende possibile a chi guarda da lontano la lastra inclinata con il *gisant* di poter osservare i dettagli e in particolare il cagnolino che altrimenti rimarrebbe una presenza invisibile (figg. 5, 6, 15).

I resti frammentari del monumento a Nicolò Speciale vennero rinvenuti casualmente dal mezzadro Gaetano Rametta nella "carnaia" (cripta) sottostante alla cappella acquisita dagli Speciale nella chiesa di San Francesco, riemmersa dal terreno durante i lavori per un fondo agricolo all'inizio del Novecento.

Sino alla pubblicazione di Krufft, gli studiosi che avevano indagato il misterioso monumento si erano resi portatori di varie ipotesi, ma nessuna conclusiva: Antonio Salinas, per primo, propose di ascrivere la paternità della lastra netina a Domenico Gagini (Salinas 1903), mentre Filippo Meli (Meli 1965, 4-6) finiva per trovare, nel monumento a Nicolò Speciale, moduli formali di ascendenza toscana (riferimenti a Mino da Fiesole, Andrea Bregno, Giovanni dalmata^[2]) e sottolineava come "l'espressione formale della Madonna e del bambino ha assetto fiorentino, diremmo quasi derivato dalle terracotte smaltate robbiane". Altri riscontri il Meli ritrovava tra la lastra Çabastida e la lastra tombale di Sicilia Aprile della Galleria Regionale di palazzo Abbatellis di Palermo

[2] Mino da Fiesole nato a Poppi nell'agosto 1429 venne immatricolato all'arte della pietra e del legname di Firenze nel 1464; di Andrea Bregno, nato probabilmente nel 1418 a Righeggia, la prima opera nota è il rilievo con il *Cardinale Nicolò da Cusa, san Pietro e un angelo* del 1464; Giovanni Dalmata è nato a Traù in Dalmazia nel 1440 ed è giunto a Roma ove collaborò sia con Mino da Fiesole che con Andrea Bregno non molto prima del 1464. Anche a voler tenere in conto di una capacità ed una intelligenza non comune nell'individuare, apprezzare e fare proprie le novità generate da scultori di una generazione successiva e più giovane da parte di Andrea Guardi, permane la durezza del dato cronologico: tutti e tre gli scultori, indicati come riferimento possibile, iniziano l'attività di rilievo a partire dalla metà degli anni sessanta del XV a distanza, quindi, di almeno quattro lustri dalla realizzazione del monumento Speciale.



a sinistra: 6 | Andrea di Francesco Guardi, Monumento al Viceré Nicolò Speciale, marmo bianco di Carrara, il cagnolino ai piedi del *gisant* (particolare), Noto (SR), Museo Civico.

a destra: 7 | Andrea di Francesco Guardi, Monumento al Viceré Nicolò Speciale, marmo bianco di Carrara, fianco destro: Arme degli Speciale, Noto (SR), Museo Civico.

(fig. 8), pervenendo alla conclusione di assegnare la paternità di ambedue a Francesco Laurana^[3]. Il rumoroso affastellamento di nomi e situazioni congegnato dal Meli sembra avere l'unico scopo di costringere verso un solo obiettivo: supportare un'attribuzione al Laurana.

In effetti anche l'ipotesi del Krufft relativa al rapporto tra la siracusana 'Lastra Çabastida' e il sarcofago Speciale non può essere accolta, oltre che per motivi di stile, anche per ragioni di distanza geografica e cronologica nella realizzazione delle due opere^[4]. Tuttavia le indicazioni del Krufft hanno il merito di aver suggerito la paternità ad Andrea di Francesco Guardi, che non solo non può essere negata, ma risulta confermata in maniera incontrovertibile anche dalla nuova sistemazione nella sede del museo civico di Noto, che consente di poter godere e studiare il monumento con comodità.

Sull'opera di Andrea di Francesco Guardi, citato nelle fonti anche come Andrea da Firenze, non esiste una vasta bibliografia e la sua attività spesso è stata sovrapposta a quella di Antonio Ghini (Cardarelli 2013) mentre un recente lavoro di Gabriele Donati (Donati 2015) offre un nuovo e assai

[3] Il sarcofago Speciale è datato 1445, F. Laurana (Lo Vrana, Dalmazia 1430 circa) arriva in Sicilia nel 1468, la faccia su cui è intagliata la figura del cavaliere della 'Lastra Çabastida' è del 1472, quella di Sicilia Aprile è del 1495. Anche lavorando di fantasia è impossibile attribuire a Laurana il monumento Speciale perché avrebbe dovuto comporlo alla età di forse neanche 15 anni. Se poi ci si volesse limitare a un più comodo riscontro di stile risulterebbe veramente clamoroso che l'opera realizzato per Sicilia Aprile, a distanza di 50 anni dal monumento Speciale, possa avere influenzato in alcun modo la fattura di quest'ultimo.

[4] Il lavoro d'intaglio della lastra è stato svolto a Palermo (Alberti c.s.; Colesanti 2006, 239-40) da uno scultore – di cui si ignora ancora il nome – nella tarda primavera del 1472. Gli ultimi lavori di cui si ha notizia tra quelli riferibili ad Andrea Guardi, risalgono invece alla fine degli anni Sessanta del XV secolo: nel 1476 lo scultore risulta infatti già defunto (Fanucci-Lovitch 1991, 12-s.).



8 | Lastra di Sicilia Aprile, marmo bianco di Carrara (particolare), Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abbatellis.

approfondito profilo dello scultore oltre che un nutrito elenco di opere che sicuramente possono essergli attribuite; a queste si deve aggiungere da ultimo il contributo di Lorenzo Principi (Principi 2016) che amplia il catalogo di Andrea Guardi con la pala d'altare commissionata dal vescovo Carlo Fellapane, oggi murata nella facciata del Duomo di Policastro, e la tomba di Giulio Gallotto, all'interno dello stesso Duomo, che appare legata, per stile e tipologia, a quella Speciale. Scopriamo così che Andrea di Francesco Guardi si trovava a Napoli certamente nel quarto decennio del XV secolo e nel periodo compreso tra 1430 e il 1433, e poi tra il 1442 e il 1447, vale a dire in tutta la vicenda del trapasso nella guida del regno dagli ultimi istanti del governo angioino all'ingresso definitivo degli aragonesi guidati da Alfonso il Magnanimo. La grandiosa tomba di Ruggero Sanseverino, morto nel 1433, situata nella chiesa di santa Monica annessa al complesso di san Giovanni a Carbonara non è l'unica opera napoletana del Guardi, al quale andrebbe assegnato anche il portale esterno dell'oratorio con gli stemmi del citato Sanseverino e della moglie Covella Ruffo (fig. 10).

“Con quest'opera penetra a Napoli un altro aspetto della nuova scultura toscana del tempo [...]. A Napoli Andrea si dovette trovare assai bene, diventando lo scultore prediletto della grande aristocrazia del regno. In san Giovanni a Carbonara, [...] Andrea completava, dopo il 1441 il sepolcro



a sinistra: 9 | Andrea di Francesco Guardi e aiuti, Monumento a Sergianni Caracciolo, marmo bianco di Carrara, Napoli, Complesso di San Giovanni a Carbonara, Cappella Sole..

a destra: 10 | Andrea di Francesco Guardi, Portale della Cappella Santa Monica, marmo bianco di Carrara, Napoli, Complesso di San Giovanni a Carbonara

funebre del favorito di Giovanna II, Sergianni Caracciolo, assassinato nel 1432 [...]. Ad Andrea spettano allora le sculture dei pilastri che serrano, al di sopra dei guerrieri-cariatidi, la struttura del sepolcro, rimasto probabilmente incompleto” (Abbate 2002, 167-168) (fig. 9).

Per il monumento netino, come detto certamente autografo, possono riscontrarsi non pochi elementi di congiunzione con i coevi lavori di Andrea Guardi, in particolare in quelli napoletani come il Mausoleo di Ladislao di Durazzo (figg. 11, 12) o il Sepolcro di Ruggero Sanseverino; e per certi modi di tracciare e naso ed occhi come nella Vergine Annunziata del Sepolcro di Giovanni Caracciolo; e ancora di più nel panneggio e nell'aureola, per tacere dell'espressione del volto, della Madonna con Bambino del Museo diocesano di Piombino (fig. 13). Né vanno sottaciuti i riferimenti a Michelozzo ed a Donatello e le raffinate e sottili ricerche prospettiche evidenti nella curvatura impressa alla cornice di mezzo delle esedre entro cui sono rappresentati la Vergine e i santi Francesco e Giorgio.

L'eccezionalità dell'artista chiamato a realizzare l'opera si spiega con l'alto profilo culturale e politico della committenza. Niccolò Speciale fu un *homo novus* dell'età umanistica: uno di quegli uomini che, partiti dai gradini più bassi della scala sociale, raggiungono grazie alle proprie capacità



a destra: 11 | Monumento a Re Ladislao, marmo bianco di Carrara, Napoli, Complesso di San Giovanni a Carbonara.

a sinistra: 12 | Andrea di Francesco Guardi, La Prudenza: particolari dal Monumento a Re Ladislao, marmo bianco di Carrara, Napoli, Complesso di San Giovanni a Carbonara.

il vertice più alto del potere. Il Nostro ha rivestito per ben tre lustri la carica di Viceré e ha partecipato, con ruolo di primo piano, alla definizione della figura storica del suo Re Alfonso d'Aragona. La famiglia, come per altro confessa il cognome Speciale che vale 'speciale' o *aromatario*, non vantava origini di chissà quale lignaggio, ma si era costruita una certa solidità anche economica entrando a far parte della struttura burocratico-amministrativa del regno. L'omonimo, e molto probabilmente avo, Niccolò Speciale autore del *De gestis Siculorum sub Frederico rege et suis*, noto anche come *Historia Sicula*, era entrato nei ranghi dell'amministrazione di Federico II d'Aragona; faceva parte di quel:

ceto dei funzionari, che possedeva le competenze culturali e professionali per operare negli uffici amministrativi e nelle cancellerie, si assumeva dunque anche il compito, non secondario, di 'scrivere la storia', e lo faceva, nel Trecento come nel Quattrocento, avendo come destinatario (spesso anche committente) il potere monarchico. Questi funzionari del resto operavano con fedeltà al servizio della Corona, ma erano anche espressione di un'élite urbana che alla monarchia, nel corso dei due secoli, richiedeva l'approvazione di capitoli e privilegi locali. Non di rado, peraltro, essi svolgevano compiti amministrativi sia nelle *universitates* sia negli uffici centrali del regno, costituendo così un canale privilegiato di comunicazione fra città e corte (Colletta 2013, 5).

Sul discendente, il Niccolò Speciale del nostro monumento, il Canonico Antonino Mongitore pubblicherà nel 1707 una nota nel secondo volume della sua *Bibliotheca*, sottolineandone soprattutto l'opera di legislatore: Mongitore registra infatti "*Ordinationes super juribus solvendis Officialibus Civitatis Messane facta per d. Nicolaum de Speciali Proregem*" e "*Capituli, e statuti ordinati, e promulgati per lu Magnifico, e potenti Signori misser Nicola Speciali Vicerè de lo regno di Sicilia, miso per Re Alfonso sopra la reformationi di li Cabelli de la Regia Secretia de la Citate di Palermo*".



13 | Andrea di Francesco Guardi, La vergine e il Bambino tra angeli, marmo bianco di Carrara, Piombino, Museo diocesano.

Ambedue i testi sono entrati a fare parte dei *Capitula Regni*. Ma è con la redazione nel 1436 dell'*Epistola de genologia regum* che Niccolò entra a pieno nel novero degli storici e dei letterati della corte di Alfonso.

Quale segno dell'alto profilo raggiunto in seno all'aristocrazia del regno, Niccolò Speciale fa dunque costruire in Noto, per sé e la famiglia, un grande palazzo e una cappella gentilizia in San Francesco (fig. 14). Nel testamento assegna alla chiesa 50 onze: sebbene si tratti di una cifra inferiore rispetto ad altri lasciti, negli anni precedenti Niccolò non aveva fatto mai mancare il suo costante sostegno, oltre a beni immobili e redditi di varia natura per incrementare la dote della cappella. Il palazzo, con il vincolo del completamento, la cappella e il feudo di Castelluccio furono infine concessi in eredità al figlio maggiore Pietro, quale nucleo centrale dei possedimenti della famiglia e segno identitario della stessa (Mineo 1983, 285-371). Pietro, erede e continuatore di Niccolò anche nei ranghi dell'Amministrazione Pubblica, rivestì infatti la carica di Pretore di Palermo, e in tale veste diede inizio alla costruzione del Palazzo poi detto delle Aquile e sede dell'amministrazione cittadina; divenne poi di 'Portulano del Regno'. Volendo espandere ancor più di quanto non avesse fatto il padre la potenza economica e politica della famiglia, acquisì le baronie di Alcamo e di Calatafimi. Se dobbiamo assegnare il giusto credito e conto all'orgogliosa rivendicazione a se stesso delle due cappelle in San Francesco a Noto e in San Francesco a Palermo, dal suo testamento dell'ottobre 1474 emerge il profilo di un uomo colto che leggeva i sonetti del Petrarca (Bresc 1971, 194-195) e l'opera di Curzio Rufo, che compulsava il *Tesoro dei Poveri* di Pietro Hispano (Papa Giovanni XXI) e sapeva di latino ma anche di catalano e di francese, ma soprattutto coltivava l'italiano quale lingua materna (Bresc 1971, 252).



14 | Indicazione topografica della Chiesa di S. Francesco nella Pianta di Noto Antica di A. Bonivini, stampa su carta, Noto (SR), Museo Civico.

A Pietro Speciale è dunque da ascrivere la committenza ad Andrea Guardi del monumento *in memoriam* per il padre. Opera eccezionale, si è detto, per l'artista chiamato a eseguirla, ma anche per l'impiego di un materiale mai utilizzato in precedenza nel corso del Quattrocento per la scultura monumentale in Sicilia: il marmo bianco di Carrara. In verità l'isola, pur ricca di pietre calcaree lucidabili e di giacimenti di alabastro e diaspro variamente pigmentato – comunque di limitata consistenza – è priva di marmi propriamente detti, adatti alla scultura al pari di quello delle Apuane. Quando in qualche sporadico caso si è utilizzato il marmo bianco per la realizzazione di rilievi o di partiti ornamentali si è fatto ricorso a materiale di spolio, cioè a marmi archeologici. Non tenendo conto, qui, delle opere di età classica e di quelle realizzate sotto i normanni, unica e isolata eccezione di un impiego precoce appare la madonna di Trapani attribuita a Nino Pisano e scolpita attorno agli anni Sessanta del Trecento. Di due altri manufatti in marmo – l'Acquasantiera della chiesa della Madonna della Dajna di Marineo e la Santa Caterina della Galleria regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis di Palermo, proveniente da Salaparuta – occorrono ulteriori approfondimenti, potendosi trattare del lavoro di scultori itineranti, più che di prodotti di importazione: nel qual caso andrebbero chiarite le modalità di acquisizione del materiale. Questione, quella della importazione del marmo, che si ripropone per il monumento più grande, per dimensioni, del primo Quattrocento siciliano: il portale della Cattedrale di Messina che, attribuito ad Antonio Baboccio da Piperno almeno per la ideazione, richiese l'approntamento di un vero e proprio cantiere durato parecchi decenni, al punto che nel 1468 venne incaricato del completamento Pietro de Bonitate, che accettò l'incarico con l'obbligo di seguire fedelmente i disegni forniti dai marmmieri del Duomo. In detti sparuti casi ci troviamo entro orizzonti culturali che vanno dal gotico catalano al più aggiornato tardogotico internazionale, che nei primi anni del Quattrocento sembra avere Milano come centro e da cui sarebbe partito lo stesso Antonio Baboccio, per Napoli prima e per Messina dopo. In tutti gli altri casi, per la materia della scultura, nel senso di uso precipuo di materiale lapideo, si è fatto ricorso alle calcareniti compatte, di cui è ricco il territorio degli Iblei o la pietra locale, sia di natura calcarea che flyschioide. Vero è che altri archivi – oltre quelli palermitani – che presentino larga sopravvivenza di materiali del Quattrocento non ne sopravvivono poi molti, anzi quasi nessuno: non ci è dato sapere, di fatto, dell'esistenza di alcun monumento in marmo nella cui epigrafe si riporti una data anteriore al 1445. Fermo restando che nell'ambito degli studi che si rivolgono a un passato lontano le sorprese sono spesso dietro l'angolo, a oggi non esiste dunque in Sicilia opera di scultura in marmo bianco più antica di quella di Noto riferita a Niccolò Speciale.

Oltre a costituire il primo monumento in marmo bianco del Quattrocento siciliano, mediante il sarcofago Speciale vengono veicolati i primi elementi del linguaggio umanistico e rinascimentale, sia in relazione al modellato delle figure che in relazione al nuovo linguaggio architettonico di ascendenza toscana, come declinato dagli emuli di Michelozzo e Donatello. L'affermazione può apparire impegnativa ma costituisce un fatto la quasi totale carenza di riferimenti a "sculptor" o a "marmorarius" negli atti relativi a committenze artistiche sino agli anni Sessanta del XV secolo almeno per Palermo: "Avant l'arrivée massive des sculpteurs lombards après notre limite chronologique, il n'est pas de *sculptor*, ni de *marmorarius*" (Bresc-Bautier 1979, 142).

Una pergamena con un contratto di allocazione relativo al monumento, rintracciata nel 1977 da Enzo Virgili presso l'archivio Arcivescovile di Pisa e pubblicato sull'omonimo Bollettino (Virgili 1977, 189-194)^[5], conferma i dati relativi alla committenza e alla mano dell'artista. L'atto risulta rogato a Napoli il 13 Luglio 1444 da Andreas de Afelatio "ad contractus iudex" e da Franciscus de Athenasio "puplicus [...] notarius" tra il magnifico milite Pietro Speciale e Andrea Francisci Guardi de Florentia, "magistro sculpiatore in marmoris". Andrea si obbligava a:

facere et laborare [...] cantarum seu sepulturam marmoream ad omnes suas expensas cum colupnis quinque longitudinis palmorum quatuor pro quolibet capitellis ibidem ponendis non computatis in longitudine predicta, cum vase seu pedamento et leonibus marmoreis, cum cassa longitudinis

[5] Colgo l'occasione per ringraziare la dott. Jenny Del Chiocca, Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere dell'Università di Pisa, che nel giro di qualche ora, dalla mia richiesta, ha spedito l'articolo del Virgili e la relativa appendice documentaria.



15 | Andrea di Francesco Guardi, Monumento al Vicerè Niccolò Speciale, marmo bianco di Carrara, lastra con il gisant (particolare), Museo Civico di Noto (SR).

palmorum octo, altitudinis palmorum trium et medii, nec non copertorio desuper dicta cassa cum omnibus illis ymaginibus sublevatis et sculptis iuxta modum et formam cuiusdam designi per partes ipsas coram nobis exhibiti.

Il cantaro o sepolcro si sarebbe dovuto consegnare al committente Pietro Speciale o a un suo rappresentante il marzo successivo, ossia nel 1445, senza alcuna possibilità di aver riconosciuta una qualsivoglia dilazione. Per il costo del marmo e per il compenso del lavoro Pietro Speciale s'impegnava a corrispondere 80 ducati equivalenti a 35 carlini d'argento gigliati: degli 80 ducati, 20 venivano anticipati all'atto quale rimborso per l'acquisto del marmo, 20 alla metà del lavoro, e i restanti 40 alla consegna del lavoro. Il compenso comprendeva altresì l'onere per Andrea di aiutare a stipare i pezzi del monumento nella nave che avrebbe dovuto trasportarlo a Palermo. Il Virgili, che nel breve scritto di commento mostra di non conoscere il volume del Krufft su Domenico Gagini, si rivolse alla allora Soprintendenza ai Beni Artistici di Palermo per avere notizia circa l'esistenza di un monumento a Niccolò Speciale. Da quegli uffici gli venne risposto che non c'era notizia di un monumento Speciale esistente a Palermo e attribuibile all'iniziativa di Pietro se non quello di cui si conserva il coperchio nella chiesa di San Francesco a Palermo, ma fatto erigere in onore del figlio Antonello morto in giovane età. Del monumento di Antonello, di cui si conosce il contratto di allocazione datato 1463 – quasi 20 anni dopo quello di Niccolò – si conosce anche il nome dello scultore incaricato del lavoro, ossia il bissonese Domenico Gagini. Il povero Virgili a quelle risposte non poté che concludere che il monumento che Andrea di Francesco Guardi avrebbe dovuto scolpire a Pisa e inviare a Palermo o non era più, o non era mai stato. Tutti lo cercarono a Palermo sulla base del luogo di consegna indicato nel documento di allocazione, e a nessuno venne in mente che sarebbe anche potuto essere trasportato a Noto o in altro luogo collegato agli Speciale. L'equivoco ha preso piede al punto da generare le più fantasiose ricostruzioni:

Il lavoro del Guardi, i cui frammenti si conservano nella Biblioteca comunale di Noto, fu realizzato a Pisa nel corso di quello stesso anno (1444); non incontrò tuttavia i favori del viceré che, nel 1463, affidò la composizione del monumento a Domenico Gagini. (Sorace 2003, 4)

Le connessioni con il documento scoperto e pubblicato dal Virgili trovano conferma nel tratto di epigrafe incisa sul listello superiore che nella parte superstite è possibile leggere: MCCCCXXXIII MAG [...] SPECIALI [...]; da due altri frammenti conservati al Museo

Salinas di Palermo e per la testimonianza di Antonino Mongitore la si può ricostruire come segue: MCCCCXXXIII MAGNIFICUS DOMINUS NICOLAUS DE SPECIALI OBIIT XIII FEBRUARI. Vi era un'altra epigrafe incisa su di una lastra stretta e lunga (fig. 16) la cui localizzazione all'interno dell'impaginato del monumento è da chiarire, che così recitava:

Magnificus Specialis heros iacet hic Nicolaus/Trinacriis tumulis ditior
euge, lapis/ Divinos cineres serva speciale sepulcrum/Sicelidum speci-
men, tam speciale decus/ Nestor consilio, quamvis virtute Catonem/
hunc Quintum Fabium pro gravitate puta/Proregemque tribus lustris videre Si-
cani/ Nam totidem Regis substulit ille vices.

Il canonico Mongitore precisa che l'iscrizione era visibile prima del terremoto del 1693. La stesura del testo dell'epigrafe potrebbe essere del Panormita, amico di Niccolò e poi di Pietro, e noto biografo di Alfonso il Magnanimo. Perché comunque il monumento possa essere apprezzato, pur tenendo conto delle molte lacune, la lastra sepolcrale con il *gisant* andrebbe riproposta con una inclinazione di almeno 30°, come è possibile rilevare e misurare analizzando il piano inclinato del bordo di prospetto della lastra e la deformazione voluta della cornice. La forte inclinazione della lastra sommitale, insieme ad altri accorgimenti prospettici, porta a immaginare la cassa sollevata da terra in maniera rilevante, come per altro suggerito dalla presenza documentata dal contratto di allocazione dei leoni stilofori in marmo posti alla base a sostegno della cassa, in modo da potere essere vista sufficientemente da lontano, oltre la transenna della cappella.



16 | Andrea di Francesco Guardi, Monumento al Vicerè Niccolò Speciale, marmo bianco di Carrara, lastra frammentaria con iscrizione dedicatoria, Museo Civico di Noto (SR).

Bisogna fare caso al termine utilizzato per definire il coperchio nel contratto di allocazione: nel contratto con riferimento al coperchio si parla infatti di immagini “sublevatis”. Il termine potrebbe tradursi letteralmente con immagini “sollevate”, ossia potrebbe intendersi come figure ad alto rilievo, ma ritengo che debba rendersi piuttosto con “inclinate” o sollevate da un lato, a conferma di quanto suggerisce il rilievo del bordo del coperchio.

In un’ipotetica ricostruzione del monumento la posizione dell’epigrafe pone qualche problema. Da quanto sopravvive è facile ipotizzarne la lunghezza che potrebbe coincidere con quella del pannello centrale. Quanto alla posizione, due sono le ipotesi possibili: o al disopra del pannello centrale, oppure al di sotto. Poiché nel contratto viene fatto specifico riferimento alla base (“vase seu pedamento”) sorretta dai leoni quale elemento percepito quasi in maniera staccata dal resto, propenderei per collocare l’iscrizione al di sotto del pannello centrale, magari separata da quest’ultimo da una cornicetta. Se posta sopra, per altro, le due epigrafi avrebbero finito di necessità per sovrapporsi e confluire dal punto di vista visivo e compositivo. Si tratterebbe di un espediente a cui Andrea Guardi ha fatto ricorso nel monumento funebre dell’arcivescovo Pietro Ricci situato nel Duomo di Pisa e ancora nella tomba monumentale di Vanni ed Emanuele Appiani nella chiesa di san Donato a Scalino (fig. 17).



17 | Andrea di Francesco Guardi, Monumento a Vanni ed Emanuele Appiani, marmo bianco di Carrara, Scarlino (GR), Chiesa di San Donato.

Se l'opera di Andrea Guardi introduce a Napoli elementi e aggiornamenti della scultura toscana, come dovremmo valutare l'impatto del monumento Speciale nel panorama artistico siciliano che, al contrario del mondo delle Belle Lettere, sembra a quella data refrattario a ogni novità proveniente dalla Toscana? Quando, vent'anni dopo, sarà dato incarico a Domenico Gagini di realizzare l'altro monumento Speciale, quello di Palermo in San Francesco, sarà come aprire la porta del tesoro di Aladino, da cui usciranno innumerevoli manufatti di marmo bianco o del più raro alabastro locale, al punto che non vi sarà più chiesa, cappella, palazzo e casa, di una certa considerazione, per non dire delle piazze, privi di un qualche manufatto di marmo. In ogni caso, forse proprio per i legami stretti con la classe aristocratica legata alla dominazione perdente, Andrea dal 1447 non è più rintracciabile a Napoli, e non parteciperà al cantiere dell'arco di trionfo di Alfonso d'Aragona organizzato e diretto da Pietro da Milano e per il quale era stato interpellato Donatello. Ma attorno a quegli anni roventi non è difficile immaginare Niccolò Speciale, anche a motivo della carica rivestita, in giro per la Campania e nella città partenopea, sempre accanto al Re o incaricato di una qualche delicata missione. Non è da dimenticare una delle più antiche missioni, svoltasi all'inizio del 1433: il Viceré guidò la delegazione inviata da Alfonso a Giovanna II di Napoli, composta anche da Gilabert Çarçicera, Gispert Desfar e Battista Platamone, che aveva il compito di richiedere la revoca dell'adozione di Luigi D'Angiò a discapito del Magnanimo. Negli anni successivi, superata la crisi determinata dalla sconfitta nella battaglia navale al largo dell'isola di Ponza, nella quale furono fatti prigionieri il Re, i suoi fratelli e il Nostro, ritroviamo Niccolò Speciale con frequenza e per lunghi periodi, insieme al figlio Pietro, al fianco del Re a Gaeta e poi nella Napoli appena conquistata, in qualità sempre di fidato consigliere.

Orgogliosissimo quanto competente e soddisfatto mecenate, consapevole di avere introdotto potentemente in Sicilia il nuovo linguaggio artistico e di averlo protetto e valorizzato, a Pietro Speciale si attestano dunque l'iniziativa per la realizzazione del primo monumento in marmo bianco di Carrara del XV secolo in Sicilia e la successiva chiamata a Palermo di Domenico Gagini con l'incarico di scolpire il monumento per il figlio Antonio, prematuramente scomparso, ma anche la protezione accordata a Francesco Laurana: fu Pietro Speciale infatti a impedire che la Madonna detta poi "Liberata inferni" venisse portata via da Palermo.

Pietro divenne a tal punto geloso di quelle ottime opere che davano lustro alla famiglia e al suo personale gusto da desiderare e ordinare di essere sì seppellito in una delle due cripte di proprietà della famiglia, ma né con il padre né con il figlio, così da evitare che i preziosi, nuovissimi, monumenti funerari potessero in alcun modo essere toccati, e per conseguenza scongiurare il rischio che potessero essere, anche per accidente, profanati (Rotolo 1978, 44-45). Le forme, i protagonisti, le vicende che ruotano intorno al sarcofago Speciale confermano dunque, una volta di più, l'icastica formula con cui André Jolles ha definito le origini dell'età della Rinascita: anche in Sicilia "il Rinascimento ebbe la sua culla in una tomba".

BIBLIOGRAFIA

Abbate 2002

F. Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia Meridionale*, Roma 2002, 167-168.

Alberti 2013

S. A. Alberti, *Il Restauro dell'Athenaion di Siracusa ad opera e cura di P. Orsi (1926-30)*, in G. Driussi, G. Biscontin (a cura di), *Conservazione e valorizzazione dei siti Archeologici, approcci scientifici e problemi di metodo*, Atti del Convegno Scienza e Beni culturali XXIX di Bressanone 9-12 Luglio 2013, Padova 2013, 329-339.

Alberti 2016

S. A. Alberti, *I Fiori di Dalmazio. Siciliani di Catalanja*, in corso di stampa.

Barés 2010

M. M. Barés, *Sarcofago del viceré Speciale*, in L. Guzzardi e M. M. Barés (a cura di), *Frammenti Medievali Da Noto Antica al Museo Civico di Noto*, Siracusa 2010, 67.

Bresc 1971

H. Bresc, *Livre et société en sicilie (1299-1499)*, Palermo 1971, 194-195; 251.

Bresc-Bautier 1979

G. Bresc-Bautier, *Artistes, patriciens et confréries*, Roma 1979, 142.

Cardarelli 2013

S. Cardarelli, *Antonio Ghini and Andrea di Francesco Guardi: Two 15th-century Tuscan Artists in the Service of Local Governments*, "Journal of Art Historiography", 9 (2013),

Colletta 2013

P. Colletta, *Memorie di famiglia e storia del regno in un codice di casa Speciale conservato a Besançon*, "Reti Medievali Rivista", 14, 2 (2013), 5.

Colesanti 2006

G. T. Colesanti, *Caterina Llull i Çabastida: una mercantessa catalana nella Sicilia del'400*, Barcellona 2006, 239-40.

G. Donati 2015

G. Donati, *Andrea Guardi, Uno scultore di costa nell'Italia del Quattrocento*, Pisa 2015.

Fanucci Lovitch 1991

M. Fanucci Lovitch, *Artisti attivi a Pisa fra XIII e XVIII secolo*, I, Pisa 1991, 12.

Kruft 1972

H. W. Kruft, *Domenico Gagini und seine Werkstatt*, Muenchen 1972, 28, abbildungen. (figure) 242-251.

Meli 1965

F. Meli, *Francesco Laurana o Domenico Gagini?*, "Nuovi Quaderni del Meridione", 10. (1965), 4-6.

Mineo 1983

E. I. Mineo, *Gli Speciale. Nicola Viceré e l'affermazione politica della famiglia*; "Asso", 79 (1983), 285-371.

Mongitore 1707

A. Mongitore, *Bibliotheca sicula sive de scriptoribus siculis*, Tomus secundus, Panormi 1707, 97.

Principi 2016

L. Principi, Francesco di Valdambriano, Andrea Guardi, Leonardo Raccomanni e Domenico Gare, in Aa.Vv., *Gli incontri di APUAMATER - Conferenze 2013-2016*, 144-157

Rotolo 1978

F. Rotolo, *La chiesa di San Francesco d'Assisi a Noto*, Palermo 1978, 44-45.

Salinas 1903

A. Salinas, *Monumenti inediti di Lentini e di Noto*, "L'arte: rivista di storia dell'arte medievale e moderna", 6 (1903), 159-164.

Sorce 2003

F. Sorce, Andrea Guardi, in *Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 60* (2003), 4.

Virgili 1977

E. Virgili, *Un documento inedito su Andrea Guardi fiorentino*, "Bollettino storico pisano", XLVI (1977), 189-194.

ENGLISH ABSTRACT

Found by chance at the beginning of the last century among the ruins of the church of San Francesco in Noto Antica (Sicily), the remains of what was once the sarcophagus of powerful Viceroy Niccolò Speciale (d. 1444) have been only recently reassembled in a hall of the Civic Museum of modern Noto. Among the many who studied the monument, only H.W. Kruft seems to point the way for the identification of the author, Andrea Guardi, and place it within an appropriate chronological and cultural context, but his scholarly work remained unheeded for decades. This paper aims at reconstructing the framework of the creation of the monument, of its outline and of those figures who had the visionary power to understand the new language of Renaissance art that sprung in Florence, and transferred it to Sicily, still dominated by the delicate shapes of international Gothic.

М.Ю. Торопыгина

ИКОНОЛОГИЯ. НАЧАЛО
ПРОБЛЕМА СИМВОЛА
У АБИ ВАРБУРГА
И В ИКОНОЛОГИИ
ЕГО КРУГА



Iconology begins. Aby Warburg, his concept of symbol, and the strides of iconology

Presentation of Иконология. Начало. Проблема символа у Аби Варбурга и в иконологии его круга, Moscow 2016

Marina Toropygina

The title of this book refers to one name and two significant concepts. Publications on art rarely avoid mentioning symbol or at least using the epithet 'symbolic'. Symbols, by definition of Ernst Cassirer, are sensory perceived signs and images. Iconology deals with interpretation of images and symbols in art. At the beginning of the 20th century this method is experiencing a rebirth in Germany and then in international art studies, thanks to Aby Warburg and the scholars community of his unique library. The new or modern iconology was reborn virtually on 19th October 1912, when Warburg made his famous speech about the frescoes of Palazzo Schifanoia in Ferrara. I might say that Warburg's name became linked with iconology. For a long time his name was associated with the library – i.e. with books that Warburg collected, but not with those he wrote himself. At the beginning of the 1920s Hamburg was the place where scholars of different disciplines (philology, oriental studies, history, philosophy) met and their works were published in *Vorträge der Bibliothek Warburg*. However the Hamburg intellectual group did not last for many years, especially compared to the tradition of the Vienna or Berlin school, but its ideology had a significant impact on the further development of humanities. It was partially through the forced emigration happened in the early 1930s that ideas and concepts of that group spread around Europa and America. The library moved to London, scholars went to the UK and the U.S.; their themes, ideas and methods came with them overseas. Erwin Panofsky lectured and published his works in America, Edgar Wind also began his career there even earlier than him. Fritz Saxl and Gertrud Bing re-installed the library in London. The library turned out to be a 'Christmas gift from Germany' for the British nation, Panofsky called his emigration 'expulsion into paradise', and despite the irony, the German tradition of art studies was actively permeating the English speaking global space.

But what is, in fact, the circulation of ideas? How does the influence work? Who was the first to pronounce the word *iconology*? What was the experience with the symbol for Aby Warburg and what concept of *symbol*, *symbolic* and *iconology* had those who considered themselves his pupils or colleagues? Of course, these are rhetorical questions. But an attempt to analyze works of art historians belonging to the Warburgian circle and to compare the use of terms in each of them's method might be promising and viable experience.

This research complies with general efforts to understand tradition and methodology of art studies. Art historians themselves play an important role in the history of art, and that is evidenced by the growing number of encyclopedias, memoirs and biographical literature. Knowledge of tradition and reflection of the method eventually confirm the development of discipline itself. Iconology has a special place here, since it was a very popular method in the second half of the 20th century, not only in practical approach, but as a subject of theoretical analysis as well.

Iconological discourse started in Russia with the article by Mikhail Liebmann in 1964, followed then by works of Mikhail Sokolov, Victor Grashenkov and other scholars. Among recent works articles of Stephan Vaneyan on iconography and iconology in the Great Russian Encyclopedia and Orthodox Encyclopedia should be mentioned. My work does not claim neither encyclopedic statement, nor polemical intonation of the scholars which are closer to the heroes of this research in generation and rank; yet I consider it as a modest contribution to the national tradition of iconology studies, due to 'archaeological' attention to the classic texts of iconology studies.

In this book I deal with the very beginning of iconology in the new meaning of this term, thus Aby Warburg and his followers will be its main heroes. Iconology as interpretation of meaning in the visual arts attracted scholars for generations, but their methods, analysis and understanding of the ways and integrity of interpretation differ. Iconological method is the subject of this research. Of course, the method can not exist in a pure form: this would mean rules and instructions, a kind of manual, appropriate in handling technical devices, but not the works of art. On the other hand, learning the experience of previous generations is essential not only to expand our knowledge on the history of art studies, but also to get necessary distance to look at the current situation.

Iconology is interpretation of the works of art. Art as thinking in images is one of the symbolic forms or ways to comprehend and understand the world, by definition of Ernst Cassirer. Artist understands and gives form, thus opening the gateway to knowledge in images. Creative nature of the image in art is associated with the very nature of the creative nature of the artist. Creation of images is a way to give a certain meaning its form: Russian *образ* and German *Bild* mean *image* and *form*, something that was built, and both are also connected with education, learning – *образование*, *Bildung*. The world of images, as well as texts, can establish connection between artist and audience, even if they are separated by centuries. Communicative ability of image in art suggests its symbolic potential. Quoting Stephan Vaneyan, ‘symbolic nature of artistic activity makes the product of this activity, i.e. work of art, a system of references or rhetorical discourse, where representation goes far beyond visual range’^[1].

Iconology is a method to interpret symbols and meanings. One of the symbol’s main characteristics, incongruence of form and content, as well its inexpendable potential for interpretation make the problem of method and discussion around it even more interesting.

In a narrower sense, the object of my study is the iconological tradition associated with Warburg, his library and ideas, as well as his disciples and followers. Here we see many influences, including iconographic method and positivism of the 19th century, Neo-Kantian philosophy, i.e. Ernst Cassirer, as well as hermeneutics, Vienna positivism, analytical and existential psychology. The book refers to scholars associated with Warburg: his closest assistant and disciple Fritz Saxl; Erwin Panofsky, one of the most brilliant lecturers at the Hamburg University in the beginning of the 1920s, he is also considered one of the founders of iconological method; another representative of the inner circle, Edgar Wind, disciple and friend – especially during Warburg’s last years. Ernst Gombrich never met Warburg, but dedicated part of his life to Warburg library in London, where he began to study the archive and years later became director of the Institute; in a consequence he took the honorable mission of writing Warburg’s intellectual biography. According to W.J.T. Mitchell, the role of Panofsky and Gombrich in art studies can be compared to that of Saussure and Chomsky in linguistics. Jan Białostocki, being Panofsky’s disciple, is a Warburgian in the third generation: on the one hand, he wrote articles on iconology for Encyclopedia of World Art and

[1] Ванеян С.С. Архитектура и иконография. «Тело символа» в зеркале классической методологии. М., 2010. С. 14.

Dictionary of the History of Ideas, summarizing the experience of previous generations as a 'grandson'; on the other hand, some of the Warburg's topics and ideas were reborn in Białostocki's works.

Thus, the book deals not with a narrow Warburg circle, but rather with a several circles and generations. As Stephan Vaneyan puts it, 'from a stone, thrown by Warburg in the calm waters of the 19th century's history of art, went waves, that reached the shores of various distance where different traditions of philosophy, psychology and aesthetics already waited for them'.

The amount of works about Aby Warburg is skyrocketing in these days. Such popularity of the name might to a certain extent compensate for years of shadow existence. The new period started with *Intellectual Biography* by E. Gombrich in 1971 and since then Warburg's person, his way of thinking, his language and ideas inspired many researches. Such topics as memory, culture or symbolic form are often associated with his name.

In this book iconology is a key word. First, because it is one of the main methods in art studies, which became a source of inspiration as well as an object of criticism. Secondly, because here the influence of Warburg as the forefather on the next generations of art historians can be traced, and finally, because iconological interpretation is concerned with the symbolic nature of image, and one of the Warburg's last works, his lecture on serpent ritual, deals with the origin of symbol and symbolic in art.

I hope that this work will contribute to research about this field in the history of art, and tell more about how terms and methods of art studies work, how schools and traditions differ, and how a scholar establishes his relations with colleagues, disciples, followers, and the image – not only as a subject of interpretation, but also a source of inspiration.

This thesis is based on the texts on art, biographical material, correspondence, as well as critical reviews. It sticks to the genre of intellectual biography, starting the presentation of theoretical perspectives of each author with a small biographic outline. In my study I consider primarily those texts where the authors deal with of symbol and/or iconology most explicitly. Extensive use of quotations is due to the fact that many of the texts have never been translated into Russian. On the other hand, the author's own words, both in the original language and in Russian translation, can give a better presentation of his intonation and thus indicate his intentions.

To some extent, this is a study in iconography and iconology applied as method to the art history texts: the main motives here are symbol and iconology and my task will be to follow their migration, *mutatis mutandis*, in the works of different authors. According to the classical scheme of Panofsky, it should lead to the intrinsic meaning and symbolic values, as far as comparative analysis of these works allows.

This thesis was so far (2013) the only Russian art history dissertation approaching Warburg's life and ideas and summarizing various facts and theoretical material, which prove that art studies and art history discourse necessarily includes philosophical, psychological and existential aspects. Many of cited works have not been translated into Russian, and many of the quoted publications are not available in the domestic libraries – therefore this study can be considered as introduction of new names and sources. We are studying the language of the past periods not to speak it, but to understand how the language of modern art studies and art criticism works. It might sound too poetic, but there is another side of the issue – in any case the author tried to meet the challenges of research once defined by Warburg himself: 'Und von diesen von mir so hochgeschätzten allgemeinen Ideen wird man vielleicht später sagen oder denken: diese irrtümlichen Formalideen haben wenigstens das Gute gehabt, ihn zum Herausbuddeln der bisher unbekannteten Einzeltatsachen aufzuregen'.

This book consists of three parts, each of them is divided into chapters. Before proceeding to the main material, in the first part issues of historiography associated with life and legacy of Aby Warburg are reviewed, as well as with the tradition of iconology and the definition of symbol.

Second part is entirely dedicated to Aby Warburg and the development of the concept of symbol in his works. His understanding of the image as a symbol, the definition of semantic units where interpretation moves on from *bewegtes Beiwerk* and *Nymphe* to *Pathosformel*, and then – to the collection of *Engrammen* in the *Mnemosyne* atlas. Warburg follows Burkhardt, assuming that the history of images in art is connected with the general history of culture. But his intention is to see the in-stream processes, the mechanics of these relations. Therefore, in the logic of the positivist 19th century, he looks for an obvious and credible evidence. And he finds *bewegtes Berwerk*, an example which demonstrates the relationship between the world of ideas embodied in the word (poetry) and the world of images (painting). But this is only a detail – flowing hair and cloth. Then comes the *Nymphe* – Warburg and his friend Andre Jolles refer to a girl

in the antique (and waving) robes on the fresco by Domenico Ghirlandaio *Nativity of St. John the Baptist*. Here is an image that defies iconographic analysis, but can nevertheless be considered very symptomatic both for its own world (15th century Italy) and for the Warburg's contemporary world (beginning of the 20th century in Western Europe). Next discovery will be *Pathosformel*: the image of defeated Orpheus, raising his hand in a protective gesture. Here is a search for a certain elementary unit (detail – figure – formula), but Warburg never loses sight of its significance and meaning, and not only in the context of the depicted narrative, but in the context of art history, cultural history and anthropology. This is the transcendent meaning or semantic perspective, which opens itself to Warburg. It is only natural, that in the end he can see the image as a symbol and provides a detailed explanation of his understanding and the role of symbol in culture and artistic practice in his lecture of the serpent ritual.

For Warburg this turn to symbol and iconological method was necessarily connected with the main task of the art historian – to investigate the influence of the ancient language of figurative expression on subsequent periods. A huge impact of the antiquity was quite obvious even before Warburg, but how the very mechanism of this impact works? How exactly the images are transmitted? And most importantly, what meanings do they can carry with them?

Ideologically and historically, according to Warburg, the image as symbol was associated with the need for a human being to fix and form his affect. But this unit of affect captured within the form, is dual – it is *formula* and *pathos* at the same time. Pathos bears a dynamic and emotional characteristics of the image, associated mainly with dark Dionysian side of antiquity, and in a broader sense – with human passions and fears. Warburg is able to detect antique pathos in flowing robes and hair, in the figure of the nymph in a light dress and in the gesture of defeated Orpheus. Understanding the symbolic nature of the image comes through the analysis of details and attributes. Like a detective he sees meaningful coincidences (poetic descriptions and visual forms) or inconsistency (antique nymphs and venerable Florentine ladies). Warburg describes and analyzes the formation of symbolic image using the example of Indians' serpent ritual and comparing it with the image of serpent in the art of other periods and peoples. The fact that the image is located in the middle between magic and logic, allows a definition of a human being as *animal symbolicum*. Here Warburg is close to Cassirer: art and representational act are generally understood as a symbolic activity, aka symbolic form, by which man

comprehends the outside world and creates the distance to it. Warburg's library and system of information and knowledge established there can be seen as another kind of symbolic form. Even the form of the library was literally symbolic: the elliptical central hall as arena or orbit with two centers. It was the place where a long distance friendship of Warburg and Cassirer started. Unlike Cassirer, philosopher and theorist, Warburg acts almost as natural scientist, whose experiments bear danger, including for researcher himself. Exploration of the dark Dionysian antiquity coincided with his own existential experience, and the sublimation of this experience turned into one of the most important pages in the history not only of art studies, but also of existential psychology, this latter branched from Warburg's therapist and friend Ludwig Binswanger.

Books fascinated Warburg since childhood and he even sacrificed his right to inherit the family business for the library. But years later he started to collect and classify images. After returning from the Kreuzlingen hospital he begins the new project – Mnemosyne atlas, attempting to change the way the works of art and visual material were presented. Instead of the usual division by geography and chronological order, Warburg uses thematic fields and includes in the chart works both of art and crafts. The *Mnemosyne* atlas was left unfinished – and that stimulates researchers until today. Understanding the symbolic nature of image, Warburg not only studied their origins and role, but also tried to create new symbols as educators, which proves the story of the postal stamp *Idea vincit*.

In the third part, we consider the term *symbol* in iconological discourse that begins with Warburg and his famous contribution on the Schifanoja frescoes (Rome, October 1912), and where belong also Fritz Saxl, Edgar Wind, Erwin Panofsky, Ernst Gombrich and Jan Białostocki.

Speaking about iconological approach in 1912 Warburg advocates 'crossing of the frontiers' in art studies and humanities. Expanding the field of research Warburg never forgets about the center: he is accurate, precise and starts with the detail. Analysis of a single monument, placed in the broad context of literary and pictorial sources, allows him to make far-reaching conclusions.

Concerning the relations of teachers and disciples, schools and movements scholars usually talk about development, criticism or a substantial transformation of the founder's ideas. But it is problematic to trace these processes. On the example of the Vienna school, we know that the idea of art history

as *Geistesgeschichte* is connected with Max Dvořák, although the title of his book was invented by his students later, and Alois Riegl's idea of *Kunstwollen* was criticized by other representatives of the school. Warburg's disciples and followers, as far as symbol and iconology are concerned, do not necessarily argue with him, but even referring to Warburg, they emphasize their own aspects of understanding symbol and symbolic, and have their own ideas about how far the interpretation of meaning can reach; in this way challenges and advantages of iconology as interpretation method will also differ from that proposed by Warburg. Since each of the scholars in this study goes its own way, a separate chapter is dedicated to every one of them respectively.

The first is the Vienna school's student and Warburg's closest assistant Fritz Saxl. He also deals with the problem of antiquity and continued migration of symbols. One of his central topics was gesture, or rather its evolution in the visual arts and the conversion to pathos formula. By the example of the bull taming he analyses the coining of image and how it became classic. In the image of the man kneeling on the bull and grasping his head, both action and effect are present. Artistic practice is based on the images created by generations of predecessors no less (rather even more) than on direct observation of nature. Pathos formulae are visual symbols that Renaissance takes from antique ancestors. Borrowing form, image or gesture, the artist takes with them and their content, so far the study of the etymology of the image can contribute to the more accurate interpretation of the meaning of the contemporary image or work of art. It is important to note that Saxl was virtually co-author of the lecture on the serpent ritual and that one of his projects in the army prompted the design of Warburg's atlas. In his later works Saxl constantly refers to Warburg. But if Warburg's idea of symbol was Gestalt, which occupies the position between the magical direct contact and rational distanced comprehension, Saxl is also interested in the perfection of form. It is the quality of form that makes a gesture exemplary. And there is another difference: for Saxl this perfection of form is evidence of the presence of the Apollonian side of antiquity, which can later be observed in the ideal works of Raphael and Bellini, whereas Warburg prefers to watch the very dynamics of pathos taming: in the formula, in grisaille, in the atlas. Like Warburg, Saxl understands the purpose of art history as a study of the psychological expression, meaning evolution of pathos formulae: formation – development – circulation. For Warburg symbol indicates relation of the individual to the world, and this understanding is already the way to combat magic and to liberate the mind. For Saxl image is the material carrier of the idea; matrix on which you can restore the mentality of the past.

Erwin Panofsky is considered father of iconology. Without prejudice to his merits, the position of the godfather might be more appropriate. The need for interpretation of meaning was obvious, iconographic studies existed since the beginning of the 19th century in church archeology, Warburg's text on working peasants at Burgundian tapestry may be considered a model of the new method, and the book on *Saturn and Melancholia* Panofsky wrote in collaboration with Klibansky and Saxl was already there. In 1939 Panofsky summarizes and organizes, i.e. calls things and terms by their names and explains the meaning of these names. In his earlier work, *Study on description and content interpretation of the works of art* (1931) Panofsky makes a distinction between different levels of interpretation: the phenomenal (or meaning of the phenomenon), the meaning as *Bedeutung* (literal or figurative meaning) and 'documentary' or essential meaning. In 1939 he names them slightly different – primary or natural subject matter, secondary or conventional subject matter (world of images, stories and allegories) and the intrinsic meaning or content, that constitutes the world of symbolical values. In this version the levels of interpretation are also defined – pre-iconographic description (and pseudo-formal analysis), iconographical analysis, iconological interpretation. On each level interpreter relies on the 'equipment for interpretation': iconological level implies synthetic intuition of the interpreter – conditioned by personal psychology and *Weltanschauung*. And the corrective principle of interpretation is history of tradition: of style, of types and of cultural symptoms or 'symbols' – insight into the manner in which essential tendencies of the human mind were expressed by specific themes and concepts. However, this division into levels or stages is only methodological (the fact usually omitted by the critics), all three levels are interrelated, at least because the interpreter himself has both practical experience and knowledge of literary sources as well as *Weltanschauung*, even if he is not always aware of the latter. The different aspects in the work of art can have symbolic value, since they refer to certain attitudes, mentality, historical period. Iconographic identification of the subject matter, a narrative story is of course important in this method, but the obvious priority for Panofsky has the phenomenal level: the intrinsic (documentary) meaning of different perspective constructions in painting leads to understanding of 'pure formal' aspect of the picture, perspective, as a kind of *symbolic form* – Panofsky borrows the term from his teacher Ernst Cassirer. Panofsky is often criticized for never following his own scheme, and sometimes also for dwelling at the level of extended iconographic interpretation, since his 'documentary' meaning left aside the timeless existential meaning of a work of art – more on this see in fundamental research by Stephan Vaneyan *Architecture and iconography. Corpus of symbol in the mirror of classical methodology*.^[2]

Ernst Gombrich was rather skeptical about the interpretation of images. Perhaps because he prefers to act relying on the second line of the Panofsky's scheme and look for correspondence with certain texts and ideas expressed in verbal texts. He interprets Botticelli's *Venus* as an allegory of humanity (*Humanitas*), in accordance with moral guidance of Ficino. Gombrich considers the very concept of the symbol rather as a complex spiritual allegory, as something connected primarily with the word. It seems that he returns to what Warburg called deciphering iconographic riddle whereas the presence of mystery (as enigma) remains as assumption. But perhaps the reason for skepticism and statement that interpretation is only a hypothesis is that 'synthetic intuition' of Gombrich himself relies on the philosophy of his friend and mentor Karl Popper.

Edgar Wind emphasizes the need to examine the subject matter in the work of art. In *Art and anarchy* he says that a profound understanding of aesthetically beautiful is rooted in comprehension of the idea. Although officially Wind was Panofsky's doctoral student under supervision of Cassirer, he considered Warburg and Charles Peirce his teachers. Following Warburg, Wind refers to the concept of culture, social memory and symbol: it is necessary to study the whole complex of ideas behind the image as well as the reciprocal effect of the images and forms on mental activity in general. Iconographic interpretation should be as 'indirect' as possible: the more texts lead us away from the image, the more likely they will lead us to it. Wind's thesis about the expanding the range of experience is directly connected with the third corrective principle of interpretation by Panofsky.

Panofsky's disciple Jan Białostocki sums up the development of iconography and iconology and discussions around it: he writes (on recommendation of Panofsky) articles for *Encyclopedia of World Art* and *Dictionary of the History of Ideas*. Białostocki distinguishes intentional and interpreting iconography and introduces a new concept of *Rahmenthemen*, where his definitions of topics could be used as headers in the Warburg's *Mnemosyne* atlas tables. Although he could never meet Warburg, Warburgian themes and motives appear in Białostocki's texts, as if methodological pathos formula would reappear with the author of a new generation.

All scholars mentioned above adhere to a certain framework of thinking. Their similarity most obvious in their subjects: art of the Renaissance and the humanist tradition, reciprocal influence of Italy and Northern Europe,

[2] Ванеян С.С. Архитектура и иконография. «Тело символа» в зеркале классической методологии». М., 2010.

migration of motives and themes from antiquity to modern times. Mysterious figure of the Nymph first discovered by Warburg on the Ghirlandajo fresco, reappears in Wind's work on Donatello's Judith, iconography of Judith compared to that of Salome is a classic example of identification by Panofsky, and all ladies come together in Bialostocki's texts on maenads. Botticelli's *Spring* and *Birth of Venus* inspired Warburg to search for analogies with the poetry of the 15th century; Wind – to analyze the pagan mysteries of the Renaissance, and Gombrich – to research the didactic content of images. Topics on Dürer and Rembrandt, their relation to antiquity and taming of Dionysian pathos reappear in several works.

All these scholars are superb and subtle masters of analysis, they are able to consider work of art both detached and passionate, to reveal not only the prototype, but archetype of the image. They never accept 'pure decorative value' and are not satisfied by 'just enjoying' the art. Their desire to explain, to find 'the word to the image' aims not only at interpreting art of the past, but also at better understanding of the symbolic content of images in general, including contemporary visual practices.

A special topic with all of them is reflection about their own method and methodology of art history in general. To improve terminology and to explain aims of the art studies (a relatively young branch of humanities) they introduced new concepts, eg. *pathos formula*, as well as adopted and updated already known: *symbol*, *iconography*, *iconology*. To the key words of Warburgian circle belong expression (*Ausdruck*) and gesture, juxtaposition of *magic* and *logos*, the continuation of antiquity (*Nachleben der Antike*) and distance of contemplation (*Denkraum der Besonnenheit*), *symbolic form* and *Rahmenthemen*, as well as names of *Melancholy* and *Mnemosyne*.

Certain differences should be explained primarily through the influence of philosophers: Cassirer, Popper, Peirce. But it's not just 'influence'. Each of them chooses in the symbolic form of philosophy his own pathos formula. The choice is determined by the intention of the researcher, which can be in some degree perceived in his style, manner and intonation.

Warburg's pathos is tamed in a refined form of his long sentences, saturated with sometimes compound, sometimes brief and precise neologisms (Warburgismen). Fascinated by the idea of conservation, continuation and transmission of heritage – whether through books that hold the wisdom and experience of the past, or an atlas of images recording the expression of human passions – he sought to establish (and in fact,

to restore) the communication network of the humanities, to expand the scope of art history up to cultural history. Hence his interest in working with young scholars, conversion of the library into the institute and cooperation with the university. In many ways Warburg's attitude as a scholar was related to his private circumstances, the fact that has been repeatedly stressed both by contemporaries and further researchers. It will be fair to say that for other scholars their profession was not just a job, but a vocation (German *Beruf*, 'profession', has the same root as *Berufung*, 'calling'). Panofsky's correspondence is a confirmation to this. Yet calm and thoughtful Panofsky, who 'always have an idea to share' is a more classic type of university teacher, a scholar who along with research should pay attention to systematization of knowledge and methods of its transmission. This appeared relevant particularly due to the emigration. German speaking Jewish scholars emigrated from Europe in the 1930s, among them were Gombrich, Saxl and Wind. Transplanted German-speaking art history influenced the world of humanities in a broad way. During this period Panofsky's texts became more transparent, and this is not for lack of profoundness, but rather due to the structured presentation. He gives his lectures not only for students, but also for art collectors and for public in museums, so there was a different audience compared to the Oval Hall der KBW in Hamburg. Saxl and Wittkower organized an exhibition in London, *British Art and the Mediterranean*, Gombrich writes the popular *Story of Art*, Wind was giving public lectures in Oxford theater and on radio. Of course, the ability to speak easily and clearly about the complex problems confirms the highest level of competence and ability. Yet the dynamics and the pathos of the discovery gives way to static and ethos of apology.

Now, hundred years after his famous speech at the congress in Rome, Warburg has become a symbolic figure in the history of art. Odd enough we connect Panofsky to iconology, Cassirer – to Neo-Kantian philosophy, while Warburg, who wrote less than any of them, has become a center of academic circle, called by his own name, – a circle, which embraces Panofsky, Cassirer and all the other personalities in this book. This might be due to the fact that academic discourse also has its stable rules and methods, i.e. its own iconography. Warburg changes iconography of art history, appearing here with his pathos formula, symbol, magic and rational relationship to the world. Much remains lit only by 'kinematographisch scheinwerfen' and it might be that disciples and followers partly tamed the original pathos of the Warburg, but there is one more consideration.

Iconology is the interpretation i.e. explanation. But if we explain something, it means that there was a question or problem statement. There is a challenge offered by the image or symbol. The meaning of the symbol is tied not to a specific content, but to the level of questioning – just as half of ceramic shard is only a shard, if the status of the stranger, holding it in his hand, is not relevant for us. And the other half, the one that we hold in our hand, is no less important for the recovery of the truth.

To accept the challenge, iconography revolves to the past, searches for the source, studies tradition. Iconology remembers the past, but decodes the meaning for the present, referring to the contemporary. In the first place – to the researcher himself. Thus iconology not only suggested the studies of art should expand their borders, but also changes its focus: from object to researcher, both to his method and the ideas relevant for him. Warburg was not only the first one to speak about iconology as method, he changed iconology of art studies, linking them with the existential experience of the researcher. Iconology in this version becomes a symbolic form of scholarship, a way of not only thinking and creative acting, but of existence itself. Thus Warburg emerges as a new type of researcher: a scholar who is not hiding behind the object of his studies, whether text or image, but facing it and at the same time looking into himself, just like Rembrandt and Dürer on their self portraits.

Aby Warburg y Gertrud Bing, Diario romano

Edición española. Presentación de Victoria Cirlot

Edición de Maurizio Ghelardi

Este *Diario romano*, escrito a dos manos, la del gran historiador del arte y la de su colaboradora, atestigua la primera presentación pública del Atlas Mnemosyne en la conferencia pronunciada por Warburg en la Biblioteca Hertziana, publicada en Engramma en la edición alemana original con traducción italiana.

El gran proyecto del Atlas, que habría de quedar interrumpido por la muerte de Warburg el 26 de octubre de 1929, propone un método de análisis que en la actualidad constituye el punto de partida necesario para todo estudio sobre la imagen.

Además, el *Diario* refleja el microcosmos cultural y político en el que trabajaron Aby Warburg y Gertrud Bing en años decisivos tanto para su investigación como para la cultura italiana. Roma y su mundo es objeto de diálogo entre ambos, de juicios y valoraciones críticas, mezcladas, este con la cotidianidad de la vida misma, lo que hace de este Diario un texto imprescindible para todo el que desee aproximarse a la fascinante y enigmática personalidad del fundador de la iconología, que, lejos del esteticismo imperante entre los historiadores del arte, orientó sus trabajos guiado por la historia de las religiones y la psicología.

WARBURG EN 'ÁRBOL DEL PARAÍSO'. PRESENTACIÓN DE VICTORIA CIRLOT

La publicación del *Diario romano* en la edición de Maurizio Ghelardi es todo un acontecimiento para esta colección de la editorial Siruela, que cuenta con más de 80 títulos, y que nació hace veinte años con la voluntad de acoger textos y ensayos relacionados con la historia de las religiones, la mitología, la simbología, la mística y la estética, publicando a autores como Mircea Eliade, Heinrich Zimmer, Henry Corbin, Ibn Arabi, Moshe Idel, Keiji Nishitani, el Maestro Eckhart o Nagarjuna.

El criterio de selección se fundamentó siempre en el valor de la experiencia, es decir, que estudios o textos revelaran algo íntimamente vivido por sus autores, por lo que nunca han faltado en esta colección los testimonios autobiográficos, desde las fábulas místicas de una Angela de Foligno hasta, por ejemplo, las *Reflexiones sobre morir y vivir* (2013) de un Mark C. Taylor, filósofo de las religiones de la Columbia University de New York. Por eso, este diario en el que afloran las impresiones del ‘profesor Warburg’ y la ‘colega Bing’ en sus visitas a la ciudad de Roma (“he admirado el arco de Constantino bajo una espléndida luz grisácea”), la barroca y la antigua, y también acerca de su círculo de amistades, desde los von Bülow hasta Ernst Robert Curtius, y muchos otros, con sus ‘historias humanas’ (“en los viajes, no hay nadie que recoja de modo más delicado las historias humanas que mi colega Bing”), este Diario resulta entrañable para todo aquel que se haya interesado por la obra de Aby Warburg.

En España se han traducido y publicado los estudios de Warburg sobre el Renacimiento (*El renacimiento del paganismo*, 2005), su célebre conferencia en la clínica de Binswanger, *El ritual de la serpiente* (2008) y también su *Atlas Mnemosyne* (2010). La aparición del *Diario romano* permitirá una aproximación diferente a Warburg, mucho más íntima y personal, con sus opiniones directas sobre cosas y personas, sobre su propia obra (“en general, va creciendo en mi interior la idea de que mi método ha sido bien recibido y tendrá repercusión”) en estos dos últimos años de su vida mientras preparaba y presentaba su conferencia sobre el *Atlas*, el taller de Ghirlandaio, o *Le dejeuner sur l’herbe* de Manet.

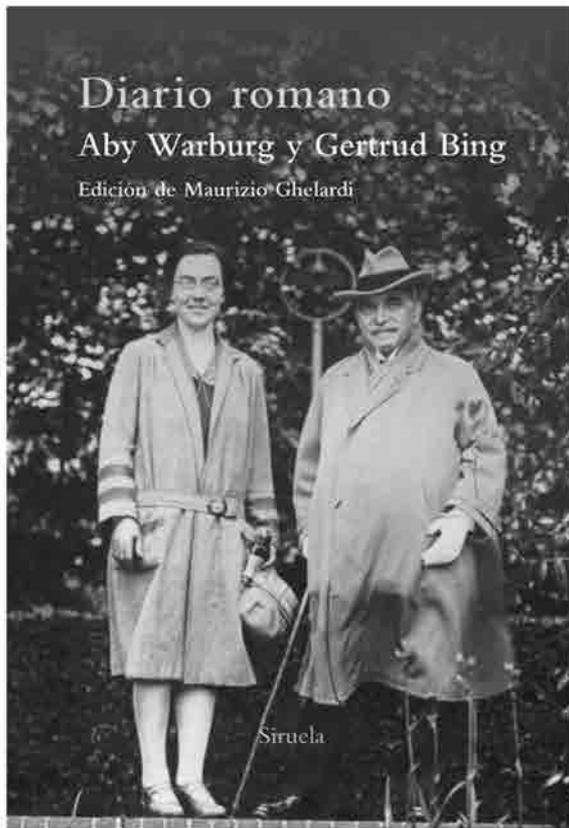
Un acontecimiento singular tuvo lugar durante la visita de Gertrud Bing y Aby Warburg en Roma: el jubileo del papa en san Pedro y la firma de Mussolini de los pactos de Letrán el 11 de febrero de 1929. En la Bing produjo una impresión que fue rápida y precisamente descrita:

“El sucesor de Cristo aparece ante la multitud con tal fausto que toda la pompa que había visto hasta ahora en la Alemania imperial y en Inglaterra parece una imitación de cuatro cuartos”.

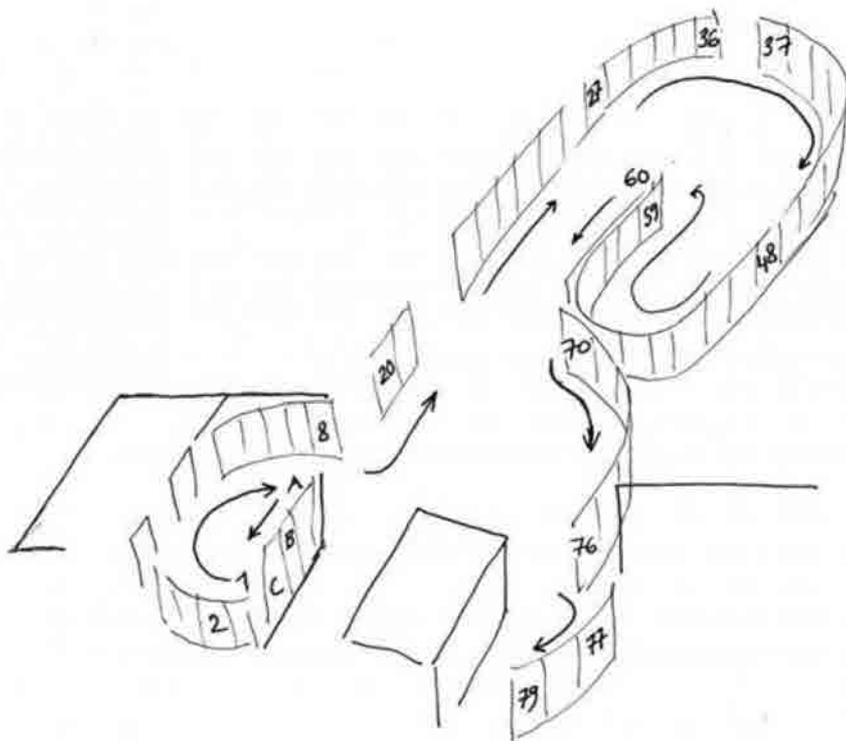
Warburg tuvo que confesar:

“entre la multitud también estaba yo, pobre de mí. Con este tiempo gris pero estable, me parecía una estupidez – como historiador y psicólogo del símbolo – no ver la plaza de san Pedro en un día así...”.

Sus relatos del suceso en el *Diario romano* constituyen un admirable acompañamiento a la plancha 78 del *Atlas Mnemosyne*, su obra que habría de pasar a la posteridad interrumpida, inacabada, sumida en un profundo silencio. No podemos sino quedar a la espera de la publicación íntegra del *Tagebuch* de Aby Warburg con el rigor con que se ha realizado *Diario romano*, como documento inestimable para alcanzar una mayor comprensión de esta gigantesca y enigmática figura del pensamiento del siglo XX.



Aby Warburg y Gertrud Bing,
Diario romano,
edición de Maurizio Ghelardi,
Siruela, Barcelona 2016



Scheme of panel arrangement prepared by 8. Salon for the exhibition at ZKM

Aby Warburg. Mnemosyne Bilderatlas. Exposition at ZKM Karlsruhe 2016

A conversation with the curator, Roberto Ohrt

Presentation and Interview by Bianca Fasiolo

The architecture of the Atlas. The image is taken from “Baustelle” n.11. From above: The Baroque—the era of Rembrandt, present time. Festival culture. Mantegna, Manet, Dürer. Antiquity in Italy and Florence, Ghirlandaio. The North and Florence/Botticelli. Return of Antiquity to Italy. Ancient predispositions.

On the occasion of Aby Warburg’s 150th birthday, the ZKM | Center for Art and Media in Karlsruhe hosts the exhibition *Aby Warburg. Mnemosyne Bilderatlas. Reconstruction – Commentary – Revision* (31 August 2016 – 13 November 2016).

All 63 panels of the *Mnemosyne Bilderatlas* are here reconstructed and implemented, based on data from the *Deadalus Transmediale Society*, who first published the *Atlas* in its entirety, in 1993. The panels are presented in their original size and provided with a commentary for each plate, all available in the Magazine “Baustelle”. The exhibition presents the last version of the *Atlas*, which was left unfinished at the moment of Warburg’s death, in 1929. In addition, panel 32 and panel 48 have been recreated with the original images preserved in the Warburg Institute in London, where the Kulturwissenschaftlichen Bibliothek was moved from Hamburg before the Second World War. The “Revision” part is then dedicated to Contemporary Art: 12 artists and *connoisseurs* have been asked to produce a personal piece by shaping their studies and their practice in the form of an *Atlas*’ panel.

The first week of the initiative started with a complete guided tour through the panels, conducted by the members of the Mnemosyne research group at the 8. Salon Cultural Center in Hamburg. The group – which includes the curators Roberto Ohrt and Axel Heil, together with Christian Rothmaler, Giovanna Targia, Philipp Schwalb, Regine Steenbock, Jochen Lempert, Marcel Hüppauff and others – has been taking care of the reconstruction of the *Atlas* since 2011.

In these years, individual sequences of four to six panels were analyzed for the scope of public events. In parallel, the research results were collected in the 13 editions of the Magazine “Baustelle”, now available at the ZKM. The Group’s work has already been presented in the past, in Hamburg and St. Gallen (Switzerland), and in the Villa Romana (Florence), but the Karlsruhe exhibition is the first one that decoded and commented every single panel.

The exhibition also presents other materials that are useful in understanding the structure of the *Atlas* and its influence in the present time. Regine Steenbock, from the Mnemosyne Research Group, proposes, always in the form of a panel, a contribution to the “emergence of the Burgundy Larva from its cocoon”, focusing on a well-known topic addressed by Warburg and bringing it into the contemporary age, using outfits of pop stars and famous athletes as examples. The exposition also hosts three different screenings on the figure of Warburg and his *Bilderatlas*: “Aby Warburg: Metamorphosis and Memory”, by Judith Wechsler, 2016; “Die Menschenrechte des Auges”, by Eva Maek-Gérard, 1981; and “Aby Warburg, the archive of Memory”, by Eric Breitbart, 2004.

The curator Roberto Ohrt gave us a first insight into the research carried by 8. Salon, and how the entire project began.



View from the installation *Aby Warburg, Mnemosyne Bilderatlas. Reconstruction – Commentary – Revision*. ZKM 2016.

A CONVERSATION WITH THE CURATOR, ROBERTO OHRT

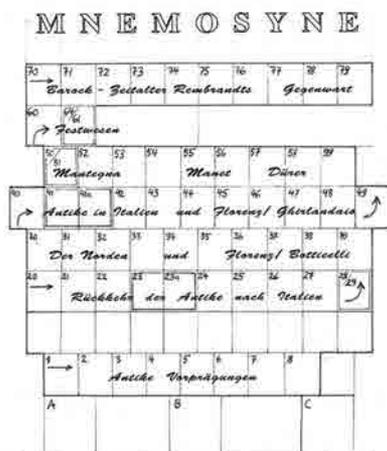
Bianca Fasiolo | Could you introduce us the 8. Salon and the Mnemosyne research group?

Roberto Ohrt | The 8. Salon headquarters has been there for five years now. It is a mix of library, exhibition space, studios and gallery, but we now have our own program. One year after we started running the space we thought it would be interesting to see the *Atlas*. It was basically for our own curiosity and it then slowly turned into this long investigation.

As you know, in Hamburg, Warburg is a little bit everywhere. The Kunsthalle, the Art Academy, the Faculty of Art History, the Warburg-Haus: there is a little bit of Warburg everywhere, which is rather a good reason for not doing anything in this territory. So it was only our curiosity: why not having his *Atlas* and see it in the original format? No grand intentions.

I had published a compilation of texts by Edgar Wind (*Heilige Furcht*) before, and that is how I firstly approached the issue.

The exhibition at ZKM opens with an introduction to the *Bilderatlas*. At the very entrance, it is possible to see an enlargement of the so-called *Wanderkarte* that entirely covers the walls of the room. The *Wanderkarte* is a map shown in the first panel of the *Bilderatlas*, panel A, and it is considered one



International exhibition of the Book Industry and graphic arts - Bugra, Leipzig 1914. The photo was taken in the Room of Mathematics, Physics, and Chemistry of the "Wissenschaftliche Grafik" department located in the Cultural hall of the fair [zoom]

of the tools provided by Warburg to interpret and find orientation in the reading of the *Atlas* itself. Next to the names of the cities, considered relevant for the migration of images in time and space, Warburg's most important terminology has been added to the chart: "Bewegtes Beiwerk" ("moving accessories"), "Bilderfahrzeuge" ("image vehicles"), "Energetische Inversion" ("energetic inversion") and others, all provided with a short explanation. The first room has, in fact, plenty of suggestions on how to approach the *Atlas* and on what could have been the inspiration for the author in structuring his masterpiece. Another compelling lead that has been proposed is a photograph of the *International Exhibition of the Book Industry and Graphic Arts* in Leipzig, 1914. The image, a discovery of Marcus Andrew Hurtting, shows a possible precursor for the shape of the *Mnemosyne Atlas*: an exhibition room completely full of different-sized reproductions of drawings, paintings and manuscripts carefully distributed along the space. A display strategy that was apparently quite common at that time.

Roberto, what could you tell us about the possible sources on the exhibition that inspired Warburg for the construction of the Bilderatlas?

I don't think this *Atlas* came out of the blue, I don't think that it is something that he invented completely. If somebody invented it, it was Saxl, but I don't think he invented it either. I think it was just a byproduct of the development of the media in the early 20th century, which you can see in magazines, newspaper, and looming journals.



Materials collected by Asger Jørn for his book *Guldhorn og Iykekehjul, the Golden Horns of Gallehus*, published in 1957. Part of the collection is centered on the golden horns and the wheel of fortune [zoom]

This exhibition in Leipzig is especially interesting because it is, at least partially, really close to what Warburg did: the importance of books, the importance of illustrations, the effect of illustrations on the development of art products – these are all topics closely related to his activity. And – a funny and unknown detail in this story – the exhibition was organized by people from the institute of Karl Lamprecht, who was closely connected to Warburg and influenced him very much. I did look for the catalogue of the Leipzig show in the Warburg Library in London, but they surprisingly don't have it. I believe it simply got lost.

The *Bilderatlas* isn't very far away from what is shown in that picture, and we may say now that Warburg didn't invent something new, even though this doesn't change much: his use of such a medium is new and very special. There is a big difference between what Saxl and Gombrich did, and what Warburg was able to do. He was playing with a big orchestra, while the others were applying a canon. This shows his knowledge: to use an instrument that big, to work with it. That is actually what we did find out. When you start to look closely at each panel, you learn the language and then enter inside it.

On the one hand, the Leipzig example shows that the *Atlas* is something that is recurring in these years, as a product of the development of technology. But at the same time, it is something special when you look at Warburg's case. Now, why do we talk about the structure and the "architecture" of the *Atlas*?



View from the installation *Aby Warburg, Mnemosyne Bilderatlas. Reconstruction – Commentary – Revision*. ZKM 2016. On the right side, it is possible to see the reconstruction of panel 63 and 64.

First, let's say that architecture in the late 19th Century is maybe the most important official "medium" of art. If you go to cities like Vienna or Paris you can still perceive this.

So if we talk about the "architecture" of the Atlas, first we need to remember the meaning of architecture in Warburg's cultural background. Then there is this concrete building, the Library, finished in 1926, where the *Atlas* takes shape. Warburg creates the *Bilderatlas* at the centre of this building, in this house full of books and people reading, developing their knowledge. The *Atlas* is his contribution to the "Laboratorium", as he called the Library, a motor of producing knowledge in that space, in the same hall where it was constructed and exhibited. This is, in fact, another dimension of the metaphor on architecture.

From 1926 to 1928, the *Atlas* was developed more on a horizontal structure: the panorama in the oval hall for the lectures. Then, from '28 and '29, the vertical orientation slowly took over, because it was meant to become a book, and they begin to think in terms of pages. It isn't so much a panorama anymore, but each page stands for itself. However, there are sequences that are made from eight to ten panels, which are equivalent to a full panorama of one set of panels in the Library hall. In this way, I think, he considers everything in one big view, in which he can show the whole development of all Rembrandt, for instance. That makes the building become a condition for the dimension of the *Atlas*: the structure in ten-panel-sections comes from the hall's space. Even if you see holes in the panel numeration – Warburg always restarts from 20, then from 60, then 70 – you can tell that he is thinking by tens, even if not too strictly. I would not consider this as a dogmatic rule, but it is obvious. And then, there is also the volume of one single view, with correspondences from left to right, that you can see as a whole. The inner logic of the *Atlas* comes from here, I think, and one can see Warburg experiencing the development of his work in the lecture hall. I am not saying you can see the structure of the building in the *Atlas* directly, but I'm only talking about the dimension of the experience, what you can see in one view.

Talking about the progressive numeration of the panels, many of them are still missing. I have found your attempt to propose a reconstruction of plate 63 and 64 interesting. Would you like to talk about the research process that brought you to the results shown in the exhibition?

From 61 to 64 is one panel, and if you observe it closely it seems like

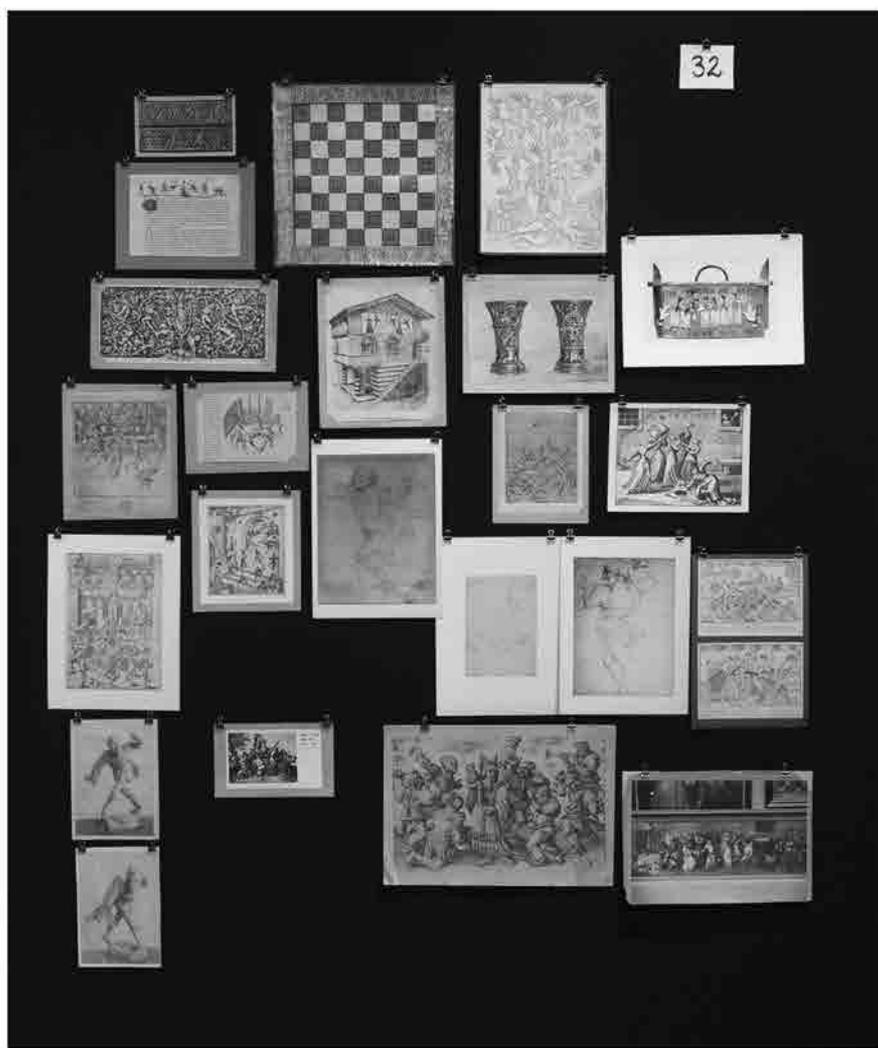
it is complete, finished. So, what is the meaning of the numbers? For the themes of Neptune and festivities, you can see that more panels are necessary. This is what we thought. When you then compare the final version of the *Atlas* with the versions that had been documented before, you find that these two panels – which we propose to put there – were constructed and ready but they were not integrated with the last version. They perfectly fit the dimensions and the theme of the other panel in the same row, therefore we tried to edit them. We can argue, in fact, that after he presented the second version, a third one was only a matter of time... but he died in the meantime. I mean, the thing became bigger and bigger! The second version of the *Atlas* was bigger than the first one, but when you look at the third version it is even bigger since it is more detailed in the parts that were completed. Other parts were not yet done at that time.

Another thing is the ‘hole’ from 9 to 19. With one little exception: a completely unfinished unnumbered panel, documented in the Archive. There is nothing we can put there. I think it comes from the idea of developing the final version, following a chronological order. The second version, for instance, is certainly also a historical – and in that sense: chronological – work, but pictures and objects from Antiquity and early Renaissance are completely mixed. In the last version, they are separated, and the chronological order becomes more and more apparent. There was a discussion between Saxl and Warburg, and Saxl was completely against this new chronological system. So, there is no question that this decision was made, but what were the consequences? I think we can see what Warburg was expecting from Saxl: he should have presented the survival of Antiquity in Medieval times on the panels from 9 to 19.

Warburg had taken over the Library when he came back from Kreuzlingen and Saxl was pushed aside. So in the following years he was always travelling – England, Spain and so on – avoiding the situation of the Library to a certain degree, and consequently he was not very much involved in developing the *Atlas*. Secondly, Saxl had a completely different approach to illustrations – and to Warburg’s *Atlas*. This is obvious when you see the book he published in 1931 on Mithras (*Typengeschichtliche Untersuchung*) – by the way a perfect example for the printing quality Warburg wanted for the *Atlas*. It shows that Saxl had no “use” of the *Atlas* as an instrument, and that he couldn’t deal with the complex structure of each panel. He certainly delivered useful material, bringing examples of images, but I doubt that he could construct a panel in a Warburg’s way, and this is why we are missing this part.

In the exhibition, the reconstructed panels of the Atlas are the exact same size of the originals. In addition, the dimensions of each image were deduced thanks to the photos provided by the Wien-based Deadalus Group. What is interesting in your research is the attempt to reconstruct two of the panels with the original materials coming directly from the Photographic collection of the Warburg Institute in London. Your proposals for number 32 and 48 differ quite a lot from the other panels since it is still possible to recognize the original sources which they were taken from. In your opinion, to what extent does the fruition of the Atlas change from its original version to the photographic one we are now used to?

Certainly, 32 and 48 look really different from our reconstruction of the *Atlas*. We always thought that the original panels made by Warburg had all these different materials. You can see it from the documentation: photos from Alinari, photos he might have taken himself, illustrations from books, etc. The diversity of the materials on the panels was, therefore, clear. On the other hand, we didn't want to use too much imagination in reconstructing what Warburg did exactly. "What is this grey, this blueish, this brownish? Whatever...". Actually, he himself meant to turn it all into one album or a book and consequently into one color. Then, you have to avoid fetishism: it is not about seeing exactly or touching what Warburg held in his hands. The reconstruction with the originals from the Photographic Collection, however, was a challenge. *Deadalus* tried to go this way, but since then nobody did it again. In fact, what you see now when you look at the original version is that Warburg was confronted with a "zoo of flies" or with a complicated *Zettelkasten* – to use a German word. And *Zettelkasten* was what he always was dealing with: boxes full of little notes. In German we have this other word *Zettelwirtschaft*, note-economy, which means that someone is on the verge of losing control by keeping everything on little bits of papers, a state of something that is really undeveloped. So that's what Warburg had in front of him – and that's what later people, like Gombrich, said about him and his *Atlas*: a never-ending story of a man unable to keep things straight and bring them to an end. It is really much easier to understand things when you don't have all the different rough materials: with our reconstruction we are much closer to an appearance of unity. On the contrary, the original is something that tends to slip away any moment... like kids on a playground. So – in opposition to Gombrich – I think that his ability to keep it all together is here even more visible.



Reconstructions of panel 32. The original images are taken from the Photographic Collection of the Warburg Institute, London [zoom]



Reconstructions of panel 48. The original images are taken from the Photographic Collection of the Warburg Institute, London [zoom]



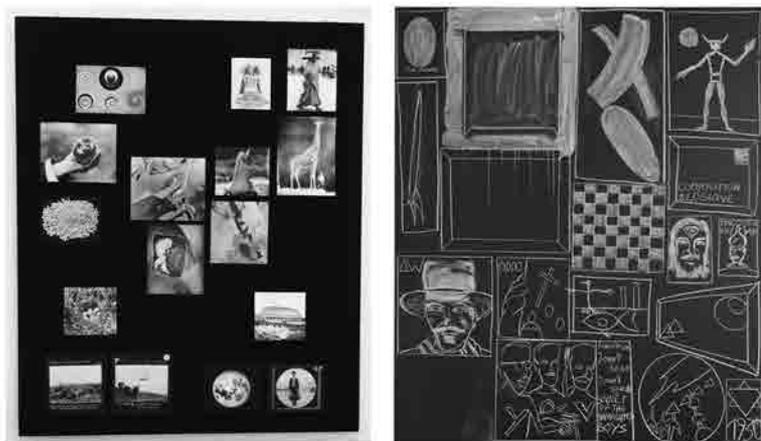
Reconstruction of Panel 77 with the reproductions based on the data of the *Deadalus Transmediale Society* [zoom]

Talking about reconstruction, you did another attempt with panel 77, placing real objects instead of reproductions: coins, flyers, and one video as well. Isn't that so?

Number 77 is an exception in the *Atlas* because if you see the photos we have of it, it has no margins and so we don't know how big it really was. All the other photos have margins where you can see the bookshelves in the background. This is not the case with panel 77. I think, and it is visible from the photo, that here he used the original materials, like advertisement sheets for instance. Here it is even more striking to see how he focused on his everyday life surroundings at that time.

The whole panel is – in terms of order – a real disaster since it is really sketchy, but this is also an advantage because you can notice how he was building it. As one can see, two lines on the left side are traced all the way to the end. The other side, instead, is all about tracing a line here, drawing a cross there, etc. He is constructing the problem and reflecting on how to display it. At the same time, he is using materials he just found two weeks before. For example, he often spent some days on the Island of Helgoland, few hours by ship from Hamburg, and took the ferry schedules and a postcard of a monument that was inaugurated in September 1929, and placed both of them there!

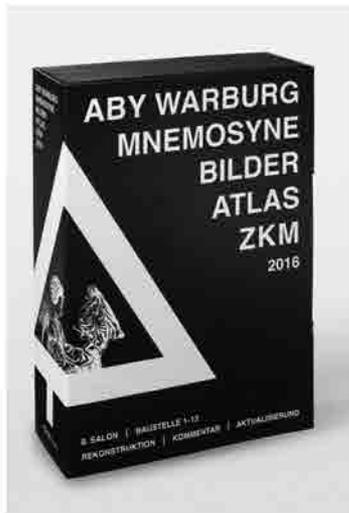
Concerning the video that we put on the upper right part, it was an important movie for the construction of panel 78. It was produced by the fascist right after the Lateran Pacts ceremony, which took place in February 1929, as a sort of silent newsreel clip. Warburg saw it in the movie hall,



The works by Andy Hope 1930 and Linda Fregni Nagler on display (both 2016)

and you can trace the effect in the organization of the panel. There are obvious similarities between the newsreel and panel 78, to the point that you find the same exact photo of the Pope in the movie and on the panel. The funny thing is – and you don't notice it until you look at the image in the panel – that it is just a picture in the film too.

The exhibition hosts the participation of contemporary artists as well. On the one side, the figure of the Danish painter Asger Jorn (1914-1973) is introduced together with the panels of the *Atlas*, near the original reconstruction of number 48. A small part of his collection of pictures – recurring symbols, *schemata* and rituals – has been displayed to underline the resemblance with Warburg's work. The main interest of Jorn was to keep track of how the classical Greek canon met Northern Europe, transforming forms and meanings of gods and heroes belonging to the Scandinavian culture. The similarities with the *Bilderatlas* are therefore not only on the level of structure and editing but also on that of the idea of "Wanderstrasse der Kultur". Images of astrological planets, the Mithra group motifs and the wheel of fortune are images that the artist followed carefully in his research, and that can be found in the *Atlas* as well. On the other side, the last part of the exposition presents 12 panels created by 12 contemporary artists. This is an initiative carried out by 8. Salon from 2014 and that is now a permanent part of the *Atlas*' presentation program. The instructions given to the artists were to maintain the panels' format and colour and develop the work in their personal artistic language.



The Box, containing "Baustelle" 1-13, published with ZKM for the show

Could you tell me something about this idea of 8. Salon to exhibit contemporary artworks? I would like to have your opinion on why and how the Atlas tends to attract so many artists, maybe more than art historians and connoisseurs.

One year after starting the whole thing, we began to ask these artists to participate in the project. Bizarrely enough, artists react more quickly and positively to the *Atlas*. Any time you show a panel to an artist you get a bigger response, it is just more productive. Our research group is more or less composed of artists. This is one of the reasons why we had the idea to simply make clear that this was a problem. And what do you do with the problem? You increase it. We decided to ask the artists to produce something similar. To just do exactly what an art historian would never dare to do.

Then, we don't need to discuss the question of the *Atlas* being a piece of art or not. It is the wrong question to me and it doesn't go anywhere. Warburg was a scholar, an academic, a researcher, organizer of discussions, and at the same time, he offers something that is very distant from a scientific text. He, rather, has a closer connection to thinking through pictures. He obviously finds, in this, something more productive for him than to write a text. We don't need to decide if this is an artistic attitude or not. I just say that he presents something that is closer to being an artist.

There are several reasons behind involving these different artists in the project. Albert Oehlen for example, in his painting, integrates advertising, and compares different images. That gave us the idea to involve him, and the same was for the Danish painter Tal R, who did a whole exhibition with his collection of images. We simply try to enter this area where artists do something similar to Warburg's work, or act in a territory, which is also close to what Warburg did. And we leave the rest to them.

Another important aspect that helps to locate Warburg in our present time is the important role he plays in the development of what you call pictorial science or the science of picture. Could you explain to us what do you mean by that?

There is still a lot of speculation about the whole pictorial science thing, about the meaning of this "power of images". What exactly is this power then? When you see something like the *Atlas*, where there are a lot of images and you have to find and think about the connections, you could

come to the same conclusions of Panofsky concerning its function. But with Panofsky I have often the feeling that he wants to “close the case”. On the contrary, with Warburg you have the impression that he wants to open up questions. Maybe it is just a coincidence that he didn’t write any comment, that we now have to think about the panels without the accompanying text and focus more on the language of the pictures in itself. In fact, even without the written part, the *Atlas* doesn’t lose its force or its dimension.

Warburg was someone who worked with this science of pictures and certainly was not interested in establishing a better Art History. That is also a difference. As he always said, with these images he was integrating all different areas of science and, maybe, the image could be link the precise link. Astrology, History of Technology, Art History, Cultural History... the connecting element is, for him, the image, and we can see that in the *Atlas*. Some panels focus more on this than others, like number 52 where we find a compilation of the most different techniques of image production. Bad images, uninteresting ones, profane, high end, sketches, woven and printed... it seems that he really wants to have as many different techniques of producing images as possible.

This is just one thing he is pushing with the *Atlas*, although it is definitely his aim, and it is completely beside the art historian’s orientation of his time. Let’s take panel 48, the Fortuna panel (see, in “Engramma”, Bilderatlas panel 48 and its content analysis; see as well in “Baustelle” 8.4 (2016) extended commentary on panel 48). In the end, there is no major artwork in the focus. What interests him, is only Fortuna itself. He is not saying, let’s praise this famous painting – let’s say – of Bronzino, which is actually in the right corner of the last piece on the panel, maybe the only masterpiece in it. Almost none of the other pictures are artwork, pieces that “stand for themselves”, something you would talk about. I find it funny!

Acknowledgements

Special thanks to Barbara Kiolbassa, ZKM Museum Communication



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA luav

www.engramma.org

140

dicembre 2016

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 140

Bergamo | Centanni | Sacco | Agnoletto | Cacciari | Ebg

ENGRAMMA N. 140

FIGURE DELLA MALINCONIA

A CURA DI MARIA BERGAMO, MONICA CENTANNI E
DANIELA SACCO

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

© 2019

edizioniengramma

La Rivista di Engramma n. 140 | dicembre 2016

www.engramma.it

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

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

Tel. 041 2571461

this is a peer-reviewed journal

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

SOMMARIO

- 7 | FIGURE DELLA MALINCONIA
Maria Bergamo, Monica Centanni, Daniela Sacco
- 11 | FIGURE DELLA MALINCONIA ATTRAVERSO L'ATLANTE DELLE MEMORIA
a cura del Seminario Mnemosyne,
- 53 | TRA IGNAVIA E PERSEVERANZA: IL DOPPIO VALORE DELLA MELANCHOLIA
Sara Agnoletto
- 79 | UMANESIMO TRAGICO
Massimo Cacciari, Raphael Ebgj
- 81 | RIPENSARE L'UMANESIMO
Massimo Cacciari
- 99 | UMANESIMO TRAGICO
Raphael Ebgj
- 105 | GHIRIBIZZI AL SODERINI*
Nicolò Machiavelli
- 109 | MNEMOSYNE ATLAS. UN INDICE COMPLETO DEI MATERIALI
Seminario Mnemosyne | classicA

FIGURE DELLA MALINCONIA
Editoriale di Engramma n. 140

Maria Bergamo, Monica Centanni, Daniela Sacco

Un nuovo numero dedicato all'Atlante di Aby Warburg, ma che dall'Atlante entra ed esce cercando di annodare fili interrotti in sottotrame di significato.

Così si propone, come lavoro del Seminario Mnemosyne, una galleria ragionata di immagini tratte dal Bilderatlas, Figure della Melanconia attraverso l'Atlante delle Memoria, in cui si traccia un percorso seguendo il filo di un dettaglio posturale che, come marchio espressivo, caratterizza molte figure presenti nelle tavole: il volto appoggiato alla mano. Si tratta della postura dell'enigmatica figura centrale di una delle più note incisioni del Rinascimento: la *Melencolia I* di Albrecht Dürer.

Dalla galleria, che percorre trasversalmente i pannelli dell'Atlante, emerge un nesso gestuale e posturale che collega, per precise linee di tangenza, figure diverse, femminili e maschili, contraddistinte dalla stessa, particolare, posizione: la mano al volto, impegnata a sorreggere il peso della testa, quasi che il punto in cui il viso si sostiene sulla mano sia quello su cui più insiste – quasi precipita – la gravità di un corpo in atto di contrizione o abbandono, sia esso appoggiato a un sostegno o accasciato, semi-disteso o recubante. Nel montaggio della galleria le figure sono collocate non già in ordine cronologico (in relazione alla data di composizione delle opere),

ma secondo un'articolazione tematico-formale che ha inizio dalla postura della riflessione, dell'afflizione o del lutto, dell'accidia o dell'abbandono. Ciascuno di questi tipi ha nel repertorio antico immagini prototipiche: nella Musa pensosa, nel plorante che accompagna il defunto, nell'*Acedia* e infine nel doppio movimento delle braccia di Arianna.

Come malinconia può essere interpretata la figura allegorica di Metanoia/Paenitentia che si volge verso Verità nella *Calunnia di Apelle* di Botticelli, rappresentata come una vecchia, vestita a lutto e con un volto scuro, forse anch'essa vittima di un eccesso di bile nera. Ma, come sostiene nel suo contributo Sara Agnoletto Tra ignavia e perseveranza: il doppio valore della Melancholia. La personificazione di Metanoia/Paenitentia nella *Calunnia di Apelle*, Sandro Botticelli con la figura di Metanoia/Paenitentia esprime bensì la riluttanza, che impedisce agli uomini di perseguire il bene e la giustizia, ma rappresenta anche la capacità di conversione che permette agli uomini di raggiungere la Verità. Questi due, se pure opposti, sono i significati possibili se si accetta che sotto la figura di Metanoia/Paenitentia si celi anche una figura della Malinconia. Secondo la dottrina di Marsilio Ficino, infatti, che si rifa a fonti antiche, lo stato malinconico ha effetti negativi ma anche, insieme, positivi: la malinconia non è soltanto un umore collegato a tristezza e apatia, ma può conferire anche una disposizione che influenza il carattere verso uno stato di ponderato ripensamento, di attiva contemplazione.

Umanesimo tragico è la presentazione del volume *Umanisti italiani. Pensiero e destino*, fresco di stampa per i Millenni Einaudi. Nell'importante pubblicazione, a un ricco contributo introduttivo (Massimo Cacciari, *Ripensare l'Umanesimo*, pp. VII-CI) seguono otto sezioni introdotte da un saggio di contestualizzazione storica e di approfondimento teorico curati da Raphael Ebgi, con una antologia di scritti di umanisti del XIV-XVI secolo, fra i quali: Francesco Petrarca, Leonardo Bruni, Poggio Bracciolini, Lorenzo Valla, Leon Battista Alberti, Giorgio da Trebisonda, Marsilio Ficino, Cristoforo Landino, Pico della Mirandola, Angelo Poliziano, Girolamo

Savonarola, Leonardo da Vinci, Niccolò Machiavelli. Pubblichiamo qui, per gentile concessione degli autori e dell'editore, un paragrafo del testo introduttivo di Massimo Cacciari; un paragrafo dell'introduzione al capitolo *I. Umanesimo tragico*, di Raphael Ebgi; e, dalla stessa sezione dell'antologia, l'epistola di Niccolò Machiavelli a Pier Soderini del settembre 1506.

Infine, in questo numero Engramma ha predisposto, ad uso dei lettori e degli studiosi, uno strumento che mancava nel panorama degli studi warburghiani: in Mnemosyne Atlas. Un indice completo dei materiali pubblichiamo per la prima volta, riunite e ordinate per pannello, tutte le didascalie delle opere contenute nelle 63 Tavole del Bilderatlas, nell'ultima versione rimasta incompiuta del 1929: un utilissimo strumento per ricercare e consultare l'elenco completo degli autori, delle opere e dei materiali presenti in Mnemosyne.



FIGURE DELLA MALINCONIA ATTRAVERSO L'ATLANTE DELLE
MEMORIA

Galleria ragionata delle immagini dal *Bilderatlas*

a cura del Seminario Mnemosyne,

coordinato da Monica Centanni, Maria Bergamo, Giulia Bordignon, Daniela Sacco, con Mirco Bimbi, Annalisa Cescon, Lucia Coco, Silvia De Laude, Anna Fressola, Sofia Magnaguagno, Yasmin Mhdawi, Valentina Olivetti, Francesca Petazzini, Tania Piacquadio, Alessia Prati, G. Olmo Stuppia, Silvia Urbini, Maria Aime Villano

In ipsa secretiore nimisque assidua contemplativae mentis delectatione
cavete Saturnum. Illic enim frequenter filios ipse suos devorat.
Marsilio Ficino, *De Vita Longa* XV

1. *PATHOSFORMEL* DELLA MALINCONIA: UNA PORTA DI ACCESSO ALL'ATLANTE
MNEMOSYNE

Non esiste un modo univoco per accedere al Mnemosyne Atlas, non una chiave unica per interrogarlo, né un'applicazione preordinata per utilizzarlo come macchina della memoria. Spunti diversi, tematici o formali, possono offrire utili tracciati di lettura dell'opera: molteplici sono comunque i possibili punti di accesso all'Atlante, ciascuno dei quali consente di esplorarne i percorsi e fare emergere le svariate e intrecciate piste ermeneutiche.

In questa galleria si traccia un percorso che attraversa l'Atlante di Aby Warburg, seguendo il filo di un particolare marchio espressivo che caratterizza molte figure presenti nelle tavole del *Bilderatlas*: il volto appoggiato alla mano. È la postura dell'enigmatica figura centrale di una delle più note incisioni del Rinascimento: la *Melencolia I* di Albrecht Dürer.



Bilderatlas, Tavola 58.9 | Albrecht Dürer, *Melencolia I*, incisione a bulino, 1514.

Nella *Melencolia I* Warburg legge il “simbolo del Rinascimento umanistico” (Warburg [1920] 1966, 313), un documento della “tragica storia della libertà di pensiero dell’uomo europeo moderno”: un uomo che, come sarà Faust, è in lotta nel tentativo di emanciparsi intellettualmente dai demoni astrali e dalla magia e “cerca di conquistare al proprio pensiero lo spazio fra se stesso e l’oggetto, per una contemplazione spassionata”. Era un’epoca in cui – scrive Warburg citando Jean Paul – logica e magia “fiorivano innestate su di uno stesso tronco”:

“[...] la logica che mediante una definizione concettualmente distintiva, crea lo spazio fra uomo e oggetto che il pensiero percorre; e la magia che di nuovo distrugge appunto questo spazio mediante la concatenazione, ideale o pratica, di uomo e oggetto e la superstizione li riavvicina” (Warburg [1920] 1966, 315).

Mentre la magia mira a vincolare l’uomo, annullando lo spazio tra uomo e natura, il recupero della dimensione logica consente di ricreare il *Denkraum* – uno spazio per il pensiero che è, prima di tutto, spaziatrice tra l’uomo e l’oggetto. In questo quadro teoretico, l’opera di Dürer si lascia interpretare come una risposta, di altissima densità concettuale, a una istanza di libertà: un segno artistico che precariamente si impone nella lotta contro l’influsso di Saturno,

patriarca dei *monstra* cosmici che, a partire dall'antichità e fino dentro l'età della Riforma, incatenavano la libertà dell'individuo alla soggezione religiosa.

“Le divinità astrali [...] erano esseri demoniaci dal potere sinistramente antitetico: come segni astrali ampliavano lo spazio ed erano punti di orientamento [...]; come costellazioni erano insieme idoli con i quali i poveri uomini, alla maniera di fanciulli, cercavano di unirsi misticamente in riverenti cerimonie” (Warburg [1920] 1966, 315).

Melancolia I segna un punto di svolta, nell'ambito di una incancellabile oscillazione tra riflessione astratta e superstizione mitico-superstiziosa sulle cause degli eventi. Contro l'idea di un inoppugnabile, sinistro, influsso dell'astro che induce lentezza, gravità, accidia, si configura il recupero di una valenza anche positiva dell'influsso saturnino.

L'incisione düreriana è al centro anche degli interessi degli altri studiosi nella cerchia del Warburgkreis; nel 1923, su impulso di Warburg che si era appassionato agli studi di Karl Giehlow sul tema, i giovani Erwin Panofsky e Fritz Saxl pubblicano *La Melencolia I di Albrecht Dürer*, nella collana delle *Studien* della Biblioteca Warburg. Questa ricerca confluirà, con ampliamenti e integrazioni importanti, nel volume *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, pubblicato a Londra nel 1964 a firma dei due autori e di Raymond Klibansky: una conferma della perdurante centralità del tema negli studi warburghiani che si ritrova, in altra forma, nelle immagini del Bilderatlas Mnemosyne.

L'interesse delle ricerche warburghiane sulla *Pathosformel* della Malinconia è confermato dai materiali preparatori dell'Atlante conservati nell'Archivio del Warburg Institute di Londra. Come noto, dopo il ritorno di Warburg da Kreuzlingen e l'inaugurazione del nuovo edificio della Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, in occasione di conferenze ed esposizioni organizzate dall'Istituto tra il 1926 e il 1929, ma anche per le attività di ricerca e divulgazione promosse nella stessa sede Istituto, furono realizzati diversi pannelli tematici, corredati di titolo e, in

alcuni casi, di appunti. Nel corso della preparazione editoriale, quei montaggi furono più volte smembrati e rimontati per creare nuove combinazioni di temi, opere e senso, confluendo infine nel complesso e labirintico percorso d'immagini che costituisce le tavole dell'ultima versione di Mnemosyne – conservata grazie al provvidenziale lavoro di documentazione fotografica voluto da Gertrud Bing e Fritz Saxl.

Anche i primi pannelli tematici arrivano a noi attraverso riproduzioni fotografiche conservate nell'Archivio del Warburg Institute di Londra che testimoniano le diverse fasi di progettazione e costruzione dell'Atlante. Tra queste fotografie, tre documentano proprio l'esistenza di altrettante tavole che raccolgono figure in posizione 'melanconica'. Due di queste recano rispettivamente, l'una il titolo: "TRAUER UND [...]" (lacuna nella fotografia del pannello), l'altra il titolo "[...] EDITATION" (lacuna nella fotografia).

Le opere riprodotte e appuntate nell'incunabolo predisposto da Fritz Saxl e collaboratori – pitture pompeiane; miniature tratte da manoscritti; dettagli di dipinti e incisioni; opere scultoree – non sono tutte presenti nel Bilderatlas, nella versione 1929, ma fra le immagini di 'melanconici' presenti già negli incunaboli dell'Atlante possiamo riconoscere alcune delle figure che andranno a comporre Tavola 53.

I primi studi del Warburgkreis hanno pertanto consonanze con i temi dei pannelli su cui il gruppo di studiosi di Amburgo continua a lavorare, in forme diverse, negli anni tra il 1924 e il 1929, e poi, ancora ritorna, in modo più irregolare per le vicissitudini subite dal patrimonio della Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg con il trasloco forzato da Amburgo a Londra (sul ruolo di Saxl nella 'storia postuma di Mnemosyne, v. in Engramma, Grazioli 2012). La malinconia resta uno dei punti di gravità intorno a cui ruotano ricerche, studi, pubblicazioni, conferenze degli studiosi del Warburgkreis, anche in esilio: nel 1963, ad esempio, ovvero un anno prima della pubblicazione dello studio di Panofsky, Saxl e Klibansky, esce, sempre a Londra, un altro importante studio collegato al rinato Warburg Institute: *Born under Saturn* di Rudolf e

Margot Wittkower (Wittkover 1963).

Per tutte queste ragioni, la raccolta di tutte le figure in postura malinconica rintracciabili in Mnemosyne delinea i contorni di un nucleo tematico portante dell'Atlante e, più in generale, degli studi warburghiani.

2. MALINCONIA COME TRATTO DEL GENIO INTELLETTUALE (PS.

ARISTOTELE, *PROBLEMATA* XXX, 1)

Figure della Melanconia: ma quale *Melanconia*? Le figure di malinconici che troviamo nell'Atlante condividono un profilo sintomatico caratterizzato dall'eccesso di μέλαινα χολή, l'*atrabilis*, l'umor nero. Fin dalla teoria ippocratica, solo la giusta temperatura, la combinazione armonica fra i quattro umori fondamentali che costituiscono il corpo – sangue, flemma, bile gialla, bile nera – garantisce quell'equilibrio che è la salute. La dosatura fra gli umori presenti nel corpo umano può essere innata o acquisita: secondo la teoria ippocratica (poi ripresa da Cratone e Laurenzio) i profili caratteriali dipendono dalla fisiologia individuale in cui i giusti rapporti di base possono essere compromessi da influenze, variazioni e scombussolamenti indotti dalla localizzazione geografica (la "temperatura" del luogo in cui l'individuo nasce e vive), e condizionati dal quadro astrale sotto cui si nasce.

L'eccesso di bile nera caratterizza il temperamento melanconico e può configurarsi come un tratto caratteriale fisiologico, oppure essere causa di alterazioni patologiche. Al di qua della soglia patologica, vari stadi e diverse declinazioni dell'umore melanconico disegnano una mappatura complessa che non sfocia necessariamente in uno stato depressivo, ma può prevederlo nelle sue peculiari manifestazioni sintomatiche come uno dei possibili esiti.

Però secondo la scienza antica che il Rinascimento riscopre, la Melanconia è anche il tratto distintivo del genio. Già negli pseudo-aristotelici *Problemata* è formulato per la prima volta l'interrogativo sugli esiti paradossalmente opposti della personalità malinconica,

che non solo non è sempre destinata alla depressione e all'apatia, ma spesso eccelle in vari campi delle attività umane:

Διὰ τί πάντες ὅσοι περιττοὶ γεγόνασιν ἄνδρες ἢ κατὰ φιλοσοφίαν ἢ πολιτικὴν ἢ ποιήσιν ἢ τέχνας φαίνονται μελαγχολικοὶ ὄντες, καὶ οἱ μὲν οὕτως ὥστε καὶ λαμβάνεσθαι τοῖς ἀπὸ μελαίνης χολῆς ἀρρωστήμασιν;

Perché tutti gli uomini che eccellono in filosofia, in politica, in poesia, nelle arti, sembrano essere malinconici, alcuni fino al punto di ammalarsi per l'umor nero? (ps. Arist., *Probl.* XXX, 1, 953a 10)

La risposta sta nel fatto che l'umor nero ha natura duplice e polare essendo "una mescolanza di caldo e di freddo". Anzi, dei quattro umori, la bile nera può essere "il più caldo e il più freddo" (954a 13-15: θερμοῦ καὶ ψυχροῦ κρᾶσις [...] ἢ μέλαινα χολὴ καὶ θερμότατον καὶ ψυχρότατον γίνεται). Quando la bile nera si trova in eccesso in un corpo e si mantiene fredda (come sarebbe di natura) provoca apoplessie, torpori, depressioni, fobie; ma quando è surriscaldata provoca eccesso di euforia con effusioni canore, straniamenti ed eruzioni epidermiche varie (954a 22-26: ἡ χολὴ δὲ ἢ μέλαινα φύσει ψυχρὰ [...] ὅταν μὲν οὕτως ἔχη [...], εἰάν ὑπερβάλλῃ ἐν τῷ σώματι, ἀποπληξίας ἢ νάρκας ἢ ἀθυμίας ποιεῖ ἢ φόβους, εἰάν δὲ ὑπερθερμανθῇ, τὰς μετ' ὧδῆς εὐθυμίας καὶ ἐκστάσεις καὶ ἐκζέσεις ἐλκῶν καὶ ἄλλα τοιαῦτα).

Paradossalmente la *melancholia* è la causa sia dei caldi entusiasmi e delle passioni della giovinezza, sia dell'algida apatia della vecchiaia (955a 16: διὸ καὶ οἱ μὲν παῖδες εὐθυμότεροι, οἱ δὲ γέροντες δυσθυμότεροι. οἱ μὲν γὰρ θερμοί, οἱ δὲ ψυχροί· τὸ γὰρ γῆρας κατάψυξις τις). Nella categoria dei melanconici per natura, rientrano i poeti, gli intellettuali, gli artisti, i visionari, i profeti, i politici. In particolare se la produzione in eccesso di bile nera avviene intorno al cervello, comporta qualità eccezionali:

τοῖς μὲν οὖν πολλοῖς ἀπὸ τῆς καθ' ἡμέραν τροφῆς ἐγγινομένη οὐδὲν τὸ ἦθος ποιεῖ διαφόρους, ἀλλὰ μόνον νόσημά τι μελαγχολικὸν ἀπειργάσατο. ὅσοις δὲ ἐν τῷ φύσει συνέστη κρᾶσις τοιαύτη, εὐθὺς οὗτοι τὰ ἦθη γίνονται παντοδαποί, ἄλλος κατ' ἄλλην κρᾶσιν· οἷον ὅσοις μὲν πολλὴ καὶ ψυχρὰ ἐνυπάρχει, νωθοὶ καὶ μωροί, ὅσοις δὲ λίαν

πολλή καὶ θερμὴ, μανικοὶ καὶ εὐφρεῖς καὶ ἐρωτικοὶ καὶ εὐκίνητοι πρὸς τοὺς θυμοὺς καὶ τὰς ἐπιθυμίας, ἔνιοι δὲ καὶ λάλοι μᾶλλον. πολλοὶ δὲ καὶ διὰ τὸ ἐγγὺς εἶναι τοῦ νοεροῦ τόπου τὴν θερμότητα ταύτην νοσήμασιν ἀλίσκονται μανικοῖς ἢ ἐνθουσιαστικοῖς, ὅθεν Σίβυλλαι καὶ Βάκιδες καὶ οἱ ἔνθεοι γίνονται πάντες, [...]. ὅσοις δ' ἂν ἐπανθῇ τὴν ἄγαν θερμότητα πρὸς τὸ μέσον, οὗτοι μελαγχολικοὶ μὲν εἰσι, φρονιμώτεροι δέ, καὶ ἥττον μὲν ἔκτοποι, πρὸς πολλὰ δὲ διαφέροντες τῶν ἄλλων, οἱ μὲν πρὸς παιδείαν, οἱ δὲ πρὸς τέχνας, οἱ δὲ πρὸς πολιτείαν.

Alla maggior parte delle persone in cui la bile nera è prodotta da quanto mangiamo ogni giorno, essa non cambia in nulla il carattere, ma si limita a causare un malessere collegato alla sua presenza. Ma coloro nei quali questa complessione è insita naturalmente, manifestano senz'altro svariatissimi caratteri, secondo il suo diverso dosaggio: se è fredda e abbondante, saranno persone pigre e sciocche; se è in eccesso ma è calda, saranno persone invase, geniali, sensuali, facili agli scoppi d'ira e all'eccesso delle passioni, alcuni anche assai loquaci. Molti, in cui questo umore surriscaldato è vicino all'organo intellettuale, sono preda di accessi di invasamento entusiastico: ed ecco le Sibille, gli indovini e tutti i posseduti dalla divinità. [...] Tutti quelli invece, in cui il calore eccedente affiora nella parte mediana del corpo, sono bensì melanconici, ma più ragionevoli e meno eccentrici, anche se distaccano di molto tutti gli altri per la loro eccellenza nella cultura, nelle arti o nella politica" (954a 29- 954b 1).

La conclusione è che gli spiriti geniali che eccellono nelle attività intellettuali e in quelle politiche – sia nella *vita contemplativa* che nelle *vita activa*, potremmo dire con parole rinascimentali – sono certo personalità anomale, ma in senso positivo. E questa anomalia è strettamente collegata al temperamento malinconico:

ἐπεὶ δ' ἔστι καὶ εὐκρατον εἶναι τὴν ἀνωμαλίαν καὶ καλῶς πῶς ἔχειν, καὶ ὅπου δεῖ θερμότεραν εἶναι τὴν διάθεσιν καὶ πάλιν ψυχράν, ἢ τούναντίον διὰ τὸ ὑπερβολὴν ἔχειν, περιττοὶ μὲν εἰσι πάντες οἱ μελαγχολικοί, οὐ διὰ νόσον, ἀλλὰ διὰ φύσιν.

Poiché la anomalia può derivare da una positiva temperatura degli elementi ed essere positiva, e si genera in una condizione di surriscaldamento o, al contrario, di raffreddamento, proprio in virtù dell'eccesso, tutti i melanconici sono persone eccezionali non per malattia ma per natura (955a 35-40).

La natura dialettica del temperamento melanconico coincide con

l'ambivalente profilo, mitologico e astrologico, di Crono/Saturno, sovrano assoluto ma condannato a essere spodestato; generatore e divoratore di figli e destinato alla sterilità; saggio ma astuto ingannatore; pianeta più vecchio, più lontano e più lento – da qui il carattere accidioso – dalla luce debole ed enigmatica, pesante e terroso ma al tempo stesso, in quanto il primo e il più alto dei pianeti, capace di trasformarsi in dispensatore di melanconia “generosa” e di genialità, e “di donare ai suoi figli migliori profondità di pensiero ed elevato distacco dalle cose terrene” (Bertozzi 2010, 84).

Scampare alla morsa raggelante di Saturno significa salvare, nel profilo senile di Saturno stesso, il principio di mobile vitalità del *puer*; per dirla con James Hillman:

Il *puer* personifica quella scintilla umida all'interno di qualsiasi atteggiamento che è l'originario seme dinamico dello spirito. [...] Il *puer* offre un contatto diretto con lo spirito. Se si rompe questa connessione diretta, il *puer* cade con le ali spezzate. E quando cade noi perdiamo il senso urgente, bruciante del nostro scopo e cominciamo invece la lunga marcia processionale attraverso i palazzi del potere, verso il Vecchio Re malato e dal cuore indurito, che spesso si traveste ed è indistinguibile da un Vecchio saggio infermo (Hillman [1967] 1990, 103).

Il carattere malinconico assume diverse accezioni, positive o negative, a seconda del contesto storico-culturale in cui viene considerato (e questo emergerà nella lettura ragionata della Galleria). Nel Medioevo l'atteggiamento inoperoso e indolente prodotto dall'umore saturnino viene inteso come vizio capitale, assimilato all'accidia. Dal Quattrocento invece, nella rinascenza umanistica, la malinconia assume un valore positivo, grazie alla rinnovata fiducia nelle capacità e nelle attività intellettuali dell'uomo: all'umor nero si deve lo stato contemplativo e riflessivo propedeutico al processo creativo – lo stato d'animo proprio del genio artistico. L'inversione di segno nella valutazione del tipo malinconico, in dipendenza diretta della riscoperta delle fonti antiche (in particolare al testo pseudoaristotelico commentato più sopra) si deve principalmente a Marsilio Ficino che lo sviluppa nel *De vita triplici*, nel *De Longa Vita* e in alcune delle sue lettere. Nel contesto del pensiero

neoplatonico fiorentino, si riabilita la definizione aristotelica di melanconia: si afferma la positività dell'influenza del pianeta Saturno, come potenziale di reattività alla tendenza fredda e depressiva dell'eccesso di umor nero, visto come risorsa per elevarsi invece a stati di intensa vibrazione emozionale, di entusiasmo e di creatività. Malinconia dunque, tornando alle parole di Warburg, come "simbolo del Rinascimento umanistico": dono di una grazia innata che contiene in germe la capacità di coniugare *vita activa* e *vita contemplativa*. Così è della figura dell'intellettuale italiano del Rinascimento: "nato sotto Saturno" ma capace di liberarsi dalla soggezione al demone dell'accidia, declinando la virtù saturnina nel senso della libertà eccezionale del genio artistico e politico.

3. MALINCONIA E MANIA SECONDO LUDWIG BINSWANGER

In questo senso, con un occhio anche alla deriva patologica del temperamento malinconico, un'importante traccia ermeneutica sul tema viene da Ludwig Binswanger, il grande psichiatra e filosofo, teorico della *Daseinpsychologie*, direttore della casa di cura di Kreuzlingen, e medico curante e poi corrispondente e amico di Aby Warburg. Lo stesso Binswanger nella *Introduzione* al suo saggio del 1960, specificamente dedicato a *Melanconia e mania*, afferma che i suoi studi si concentrarono sulla polarità tra mania e melanconia, spostandosi dai primi interessi teorici e clinici sulla schizofrenia, nel 1930, anche a seguito di un debito nei confronti della teorizzazione della patologia maniaco-depressiva elaborata da Emil Kraepelin (Binswanger [1960] 1972, 21-28). Sarà qui il caso di ricordare che proprio Kraepelin, interpellato per un consulto dai famigliari di Aby (contro la volontà del paziente, e probabilmente dello stesso Binswanger), era stato l'innesco della "guarigione" di Warburg (e comunque della sua dimissione dalla clinica psichiatrica). Il vecchio clinico aveva infatti inaspettatamente aperto l'orizzonte della salvezza psichica di Aby, prospettando una diagnosi diversa da quella che aveva inquadrato fino ad allora la sua psicosi: il "male" di Warburg non era – come aveva diagnosticato Binswanger – una incurabile schizofrenia, ma si trattava di uno "stato misto maniaco-depressivo", che si poteva tenere sotto controllo con i farmaci e da cui si poteva guarire (De Laude 2015). La diagnosi di un

“manisch-depressiver Mischzustand” dava a Warburg la possibilità di riconoscere nel nome della sua malattia la stessa struttura dialettica, polare, a cui aveva dedicato un nucleo importante delle sue riflessioni e dei suoi studi: poteva chiamare il suo male con un nome che gli era simpateticamente familiare, e riconoscere nella coppia composta dal Fiume malinconico e dalla Ninfa estatica le figure del suo proprio disagio psichico.

Proprio in quegli anni, lo stesso Ludwig Binswanger stava mettendo a punto la sua teoria della *Daseinpsychologie*: l'indagine sulla fenomenologia psichica si configura come un tentativo di comprendere i momenti strutturali costitutivi che regolano l'“esserci nel mondo” di una data esistenza, con l'obiettivo non tanto (o non solo) di intervenire terapeuticamente sulle patologie ma di comprendere, fenomenologicamente, deficienze, difetti e, insomma, il mancato funzionamento dell'accadere del *Dasein*, l'“esserci nel mondo”. Come l'autore stesso esplicita, la sua prospettiva teorica prevede la lettura della *Fenomenologia pura e trascendentale* di Edmund Husserl, incrociata con la fascinazione del pensiero sull'*a priori* dell'“esserci” di Martin Heidegger (Binswanger [1960] 19772, 22): intrecciando psichiatria, psicologia e filosofia, Binswanger aveva trovato la base teorica per l'elaborazione di una teoria psicologica e di una metodologia psichiatrica.

I momenti costitutivi sono le strutture a priori trascendentali come matrici di diversi mondi. La struttura costitutiva del *Dasein* è identificata essenzialmente nell'intenzionalità connessa alla temporalità – alla coscienza temporale soggettiva – e quindi ai tre movimenti della *protentio* (il cui oggetto temporale è il futuro), *retentio* (passato), *praesentatio* (presente). La psicosi consiste in un difetto nel governo di queste dimensioni Binswanger [1960] 19772, 33-ss).

Seguendo la traccia teorica indicata da Ludwig Binswanger, il carattere melanconico si configura come un rapporto disturbato con l'“essere nel mondo” rispetto al tempo: nel senso di una relazione squilibrata e insoddisfacente con la *praesentatio* (l'esserci

nel presente) che inclina verso la *retentio* (il cui oggetto temporale è il passato), così come la mania inclina verso la *protentio* (il cui oggetto temporale è il futuro).

Entrambe, malinconia e mania, si configurano come due diversi difetti della costruzione temporale. Così Binswanger:

“Per la mania è un “allentamento” della costituzione temporale del mondo primordiale [sic!] o proprio dell’*ego* che si rivela nel completo ritrarsi, scomparire, dei momenti trascendentali retentivi e protentivi e delle appresentazioni abituali a favore di una pura attualità, così come in un difetto dell’appresentazione nella costituzione dell’*alter ego* e quindi in quella di un mondo comune; nella melanconia consiste invece in un “allentamento” della trama della costituzione intenzionale dell’obiettività temporale, che si manifesta nell’intrecciarsi di momenti retentivi con momenti protentivi (autoaccusa melanconica) o di momenti protentivi con retentivi (delirio melanconico). Mentre dunque il melanconico vive [...] in un passato o in un futuro intenzionalmente turbato, per cui non perviene ad alcun presente, il maniaco vive solo ‘per il momento’, esistenzialmente parlando, vive, è *deietto*, nell’impossibilità di sostare, è dappertutto e in nessun luogo (Binswanger [1960] 19772., 111).

Dunque un “allentamento dei fili” nella costruzione dei mondi del melanconico e del maniaco, in cui però

“Non si è potuto e non si può stabilire alcuna antinomicità o contrapposizione tra l’allentamento totale della mania e il reintreccio dei ‘fili’ allentati nella malinconia [...] Abbiamo dato una risposta all’antinomia maniaco-depressiva, anche dal punto di vista fenomenologico, non solo mettendo in evidenza la contrapposizione della costituzione complessiva, ma anche indicando *la radice comune, l’origine comune di questa contrapposizione*” (Binswanger [1960] 19772, 112-117).

Binswanger recupera l’idea di una radice comune dell’eccitazione maniaca e dell’abbattimento depressivo – due condizioni che sembrano tanto diverse; con altre parole e con altro schema ermeneutico l’autore dei *Problemata* direbbe che entrambe le manifestazioni sono causate da un eccesso di umor nero, e che la diversità di effetti è dovuta al raggelamento e al riscaldamento dello stesso umore, che deprime o eccita l’animo del maniaco come

quello del malinconico.

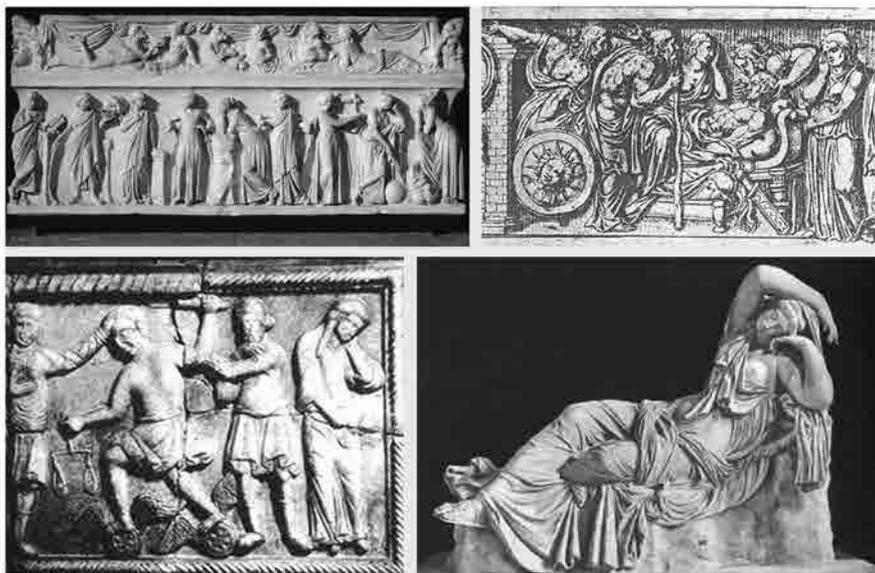
4. FIGURE DELLA MALINCONIA ATTRAVERSO IL *BILDERATLAS*: IPOTESI SULLE PRE-CONIAZIONI ARCHEOLOGICHE E RICOSTRUZIONE DI UNA RETE DI TRACCIATI Dalla Galleria che proponiamo qui sotto, che percorre trasversalmente i pannelli dell'Atlante, emerge un nesso che collega, per precise linee di tangenza, figure diverse, femminili e maschili, contraddistinte da una posizione ben definita: la mano al volto, impegnata a sorreggere il peso della testa, quasi che il punto in cui il viso si sostiene sulla mano sia quello su cui più insiste, quasi precipita, la gravità di un corpo in atto di contrizione o abbandono, sia esso appoggiato a un sostegno o accasciato, semi-disteso o recubante. Nel montaggio della Galleria le figure sono collocate non in ordine cronologico (in relazione alla data di composizione delle opere), quanto secondo un'articolazione tematico-formale

SERIE I. Musa pensosa | *Bilderatlas*, Tavola 2.8: Sarcofago romano con Muse, 160-170 d.C., *Le nove Muse* (fronte), Musée du Louvre, Paris.

SERIE II. Malinconici nel teatro del lutto | *Bilderatlas* Tavola 5.19: Meleagro morente viene portato a casa disegno dal bassorilievo su sarcofago romano perduto, già in Palazzo Barberini, 180-190 d.C.

SERIE III. Acedia | *Bilderatlas*, Tavola 48.6: *Occasio, Kairos, Acedia, Venezia, isola di Torcello.*

SERIE IV. Arianna | *Bilderatlas*, Tavola 4.1: Arianna dormiente, scultura da un sarcofago copia romana da originale greco del 150 a.C., marmo, 150 d.C. ca., Musei Vaticani, Galleria delle Statue, Roma.



tra l'atteggiamento della riflessione (I), dell'afflizione o del lutto (II), dell'accidia (III), dell'abbandono (IV). Ciascuno di questi tipi ha nel repertorio antico immagini pre-coniate: nella Musa pensosa (I); nel plorante che accompagna il defunto (II), nell'Acedia (III), in Arianna (IV),

Questi i quattro modelli archeologici, o meglio – per dirla con Warburg – le quattro pre-coniazioni antiche che poniamo in testa alle rispettive serie:

Da notare che in genere le figure malinconiche non sono mai raffigurate sole, ma sono sempre rappresentate in rapporto dialettico, in posizione di oscillazione e polarità con un'altra figura, in una postura diversa o addirittura opposta per significato e formula patetica. Uno spunto a indagare il modo della composizione dialettica, per accostamento di opposti, viene da uno dei pannelli del *Bilderatlas* che fa parte del gruppo delle 'pre-coniazioni' (Tavole 4-8): Tavola 4 introduce già, attraverso un'opposizione anche spaziale e compositiva, la polarità "Ninfa estatica (maniacale)" e "Dio fluviale in lutto (depressivo)", annunciando il discorso di Tavola 55 su Manet e sul *Giudizio di Paride* di Villa Medici, e quello di Tavola 58 su Dürer e la Malinconia.

In altre parole, la figura malinconica ribadisce il suo carattere all'interno di una sintassi dialettica che prevede la compresenza di almeno un'altra figura, contrassegnata da una diversa (quando non opposta) *Pathosformel* rispetto alla posa 'malinconica': nella serie I (riflessione) la Musa pensosa si caratterizza in opposizione alla Musa faceta (o festosa); nella serie II (afflizione/lutto) l'atteggiamento di mestizia del/la plorante luttuoso/a, spesso si giustappone a figure che esprimono una esagitazione del dolore, ad esempio la figura femminile che irrompe in scena di corsa, con le braccia alzate o tese all'indietro; nella serie III (accidia), l'inazione, la nolontà di *Acedia*, si oppone all'intraprendenza di *Occasio*. Soltanto l'intellettuale nel suo studiolo (Serie Ia), 'Arianna' (Serie IV) e la rappresentazione assoluta della *Melencolia I* di Dürer compaiono come figure isolate. Anche Polimnia, non caratterizzata da alcun attributo riferito



Statua di Musa: *Polimnia*, Scultura romana da un originale di età ellenistica, marmo, cm 159, Musei Capitolini, Centrale Montemartini, Roma.

all'arte di cui è patrona, ma unicamente dalla *Pathosformel* del pensiero riflessivo, viene rappresentata come figura singola e solitaria – come se la sua stessa introversa pensosità la isolasse rispetto al gruppo delle sorelle Muse.

SERIE I. MUSA PENSOSA

Le figure di malinconici tratte da tutti i pannelli dell'Atlante sono state poste in una prima serie che rende visibile una linea ermeneutica che ha guidato la nostra ricostruzione: l'ipotesi che la prima occorrenza della *Pathosformel* della pensosa malinconia si ritrovi nelle immagini della 'Musa'.

L'archetipo di questo *habitus* si riscontra infatti in materiali archeologici classici, in relazione alla prima Musa ispiratrice della poesia. All'origine si tratta dell'unica Musa (la generica θεά a cui Omero chiede il dono del canto nel primo verso dell'*Iliade*) raffigurata spesso in dialogo con il poeta, con una mano al volto. Ma fin da subito le Muse si moltiplicano fino a raggiungere il numero canonico di 9 e assumono distinte caratteristiche e attributi peculiari che rimandano ai diversi generi poetici di cui sono considerate singolarmente patrona. Con l'attribuzione del ruolo di patrona delle varie arti, le Muse assumono attributi speciali e anche posture tipizzanti: così, oltre agli attributi identificanti, le Muse

deputate all'ispirazione della Poesia storica (Clio, con tromba), della Poesia epica (Calliope, con stilo e tavola), della Poesia comica e ditirambica (Talia, con maschera comica), della Poesia lirica (Erato, con lira), sono rappresentate in un atteggiamento che possiamo definire 'composto'; le Muse della Poesia auletica (Euterpe, con flauto) e della Danza (Tersicore, con strumento musicale) in un atteggiamento agitato e festoso.

Invece, le Muse dei generi poetici che Aristotele, contro il genere *faceto* (τὸ φαῦλον) avrebbe iscritto nella categoria del genere 'serio' (τὸ σπουδαῖον) – ovvero le protettrici della Poesia innodica (Polimnia), della Poesia cosmologica (Urania, con globo e asta) e della Poesia tragica (Melpomene, con maschera tragica) – sono accomunate dalla postura: il corpo inclinato in avanti, e solitamente appoggiate a un sostegno, portano la mano al volto (questa schematizzazione è già stata proposta, in Engramma, v. Centanni, Mazzucco 2002).

ἐποποιία δὴ καὶ ἡ τῆς τραγωδίας ποιήσις ἔτι δὲ κωμῳδία καὶ ἡ διθυραμβοποιητικὴ καὶ τῆς αὐλητικῆς ἢ πλείστη καὶ κιθαριστικῆς πᾶσαι τυγχάνουσιν οὕσαι μιμήσεις τὸ σύνολον [...]. ἐπεὶ δὲ μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας, ἀνάγκη δὲ τούτους ἢ σπουδαίους ἢ φαύλους εἶναι [...]

Musa composta | Calliope (epica), Talia (commedia), Clio (storia), Erato (lirica).

Musa festosa | Euterpe (auletica), Tersicore (danza).

Musa pensosa | Polimnia (innologia), Urania (cosmologia), Melpomene (tragedia).



δηλον δὲ ὅτι καὶ τῶν λεχθεισῶν ἐκάστη μμήσεων ἔξει ταύτας τὰς διαφορὰς καὶ ἔσται ἕτερα τῷ ἔτερα μμείσθαι τοῦτον τὸν τρόπον.

La poesia epica e la poesia tragica, e anche la poesia comica e la ditirambica, e la poesia auletica per la massima parte e la poesia lirica, considerata assieme, hanno in comune il fatto di essere poesia mimetica [...]. E dato che l'imitatore che imita, imita i personaggi in azione, di necessità costoro avranno caratteri seri o leggeri [...]. Ne consegue che ciascuno dei suddetti generi di poesia avrà caratteri diversi, a seconda del soggetto che imitano si adegueranno al suo registro (Aristotele, *Poetica*, 47a 14-16, 48a 1-8).

La polarità tra la 'Musa composta' e la 'Musa festosa' è una delle forme di rappresentazione dell'antinomia (o meglio della *palintropos harmonia*) tra i poli che Friedrich Nietzsche definisce come l'apollineo e il dionisiaco: si ricorda che Warburg è tra i primi 'interessati' lettori di Nietzsche, già nella stagione della follia del filosofo e della temporanea eclissi calata sulla sua opera.

La polarità nel gruppo delle Muse tra le figure della 'Musa festosa' e quelle della 'Musa pensosa' si può leggere come una forma di rappresentazione oppositiva tra il carattere dell'eccitazione maniacale (rintracciabile nelle *Pathosformeln* della Menade e della Ninfa) e il carattere luttuoso depressivo (la postura del Fiume e del Melanconico).

SERIE I. MUSA PENSOSA

SERIE IA. NATI SOTTO SATURNO: DALLA MUSA PENSOSA ALLA FIGURA DELL'INTELLETTUALE

La prima figura della pensosità – preludio dell'introversione melanconica – è dunque la rappresentazione del 'pensiero poetante' fin dalle origini connotata da un forte carattere allegorico.

Da questo archetipo della Musa ispiratrice, deriva la tipologia dell'intellettuale pensoso (e ispirato): San Girolamo, intento a tradurre le Sacre Scritture, presta la sua immagine alla figura dell'umanista nel suo studiolo, impegnato nel suo fertile *otium*.

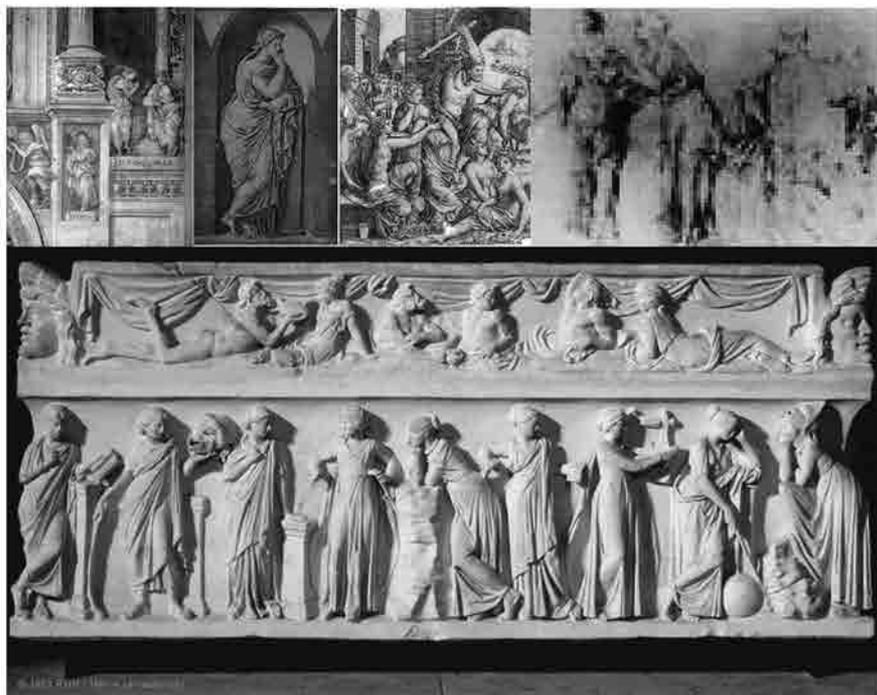
Bilderatlas, Tavola 2.8 | Sarcofago romano con Muse, 160-170 d.C., *Le nove Muse* (fronte), Musée du Louvre, Paris.

Bilderatlas, Tavola 53.3 | Filippino Lippi, *Fides*, affresco, ante 1502 Cappella Strozzi, S. Maria Novella, Firenze.

Bilderatlas, Tavola 53.12 | Marcantonio Raimondi (da Raffaello), *Musa*, da Apollo e due Muse acquaforte su rame, 1530 ca.

Bilderatlas, Tavola 53.10 | Nikolaus Beatrizet, *Ercole scaccia Invidia dal tempio delle Muse*, 1548-1553, acquaforte da disegno 1522-1524.

Bilderatlas, Tavola 53.11 | Cerchia di Baccio Bandinelli, *Figure femminili* (Muse), disegno a penna, 1530 ca.





Bilderatlas Tavola 75.1 | Guido Reni, *I santi Pietro e Paolo*, 1605 olio su tela, cm. 197x140, Pinacoteca di Brera, Milano.

In questa posa vengono raffigurati i poeti, i sapienti, ma anche i Padri della Chiesa: la postura dell'intellettuale pensoso diventa caratteristica di San Paolo e di Sant'Agostino.

Spesso l'intellettuale ritratto mentre è intento a trarre frutti dal suo ingegno è ritratto solo, isolato dal mondo nella nicchia del suo studiolo: introverso, concentrato, in una postura raccolta e intima. Ma ci sono molte, significative, eccezioni.

Nell'opera di Guido Reni a Brera, San Paolo sembra intrattenere un dialogo, anche gestuale, con San Pietro.

Nell'*Ippocrate e Democrito* di Claes Moeyaert, 1636, mentre il filosofo è seduto e rappresentato nella posa della malinconia, il medico è in piedi e indossa ricchi abiti e preziosi gioielli. Democrito, vestito invece di semplici panni, è serio e pensoso, con la testa appoggiata alla mano, seduto su una pietra e circondato da cadaveri di animali che ha evidentemente appena terminato di sezionare per studiarne la fisiologia, forse per scovare la sede dell'anima, comunque per accrescere la propria conoscenza della natura.



Bilderatlas, Tavola 75.9 | Nicolaes Moeyaert, *Ippocrate e Democrito*, dipinto, 1636, Mauritshuis, Den Haag.

Democrito, con la penna in mano e alcuni volumi di fronte (che ha appena finito di consultare) è intento a riportare per iscritto le osservazioni derivate dal suo studio della natura. Il suo sguardo, che secondo alcune letture dell'opera sarebbe rivolto verso Ippocrate come segnale di dialogo, di volontà di interazione e di condivisione di pensieri, in realtà guarda altrove, verso un punto sfuggente: i suoi, sono occhi malinconici, ovvero pensierosi, concentrati su un ragionamento interiore – forse attraversati da un lampo di follia.

Questo polo intellettuale meditativo, che si alimenta nel tempo dell'*otium*, ha la sua deriva nel carattere saturnino del *poietes* (cfr. anche figg. 39.20, 39.19, 45.1).

SERIE IA. NATI SOTTO SATURNO

Bilderatlas, Tavola 58.8 | Pietra sepolcrale di un prelado italiano, metà sec. XV, Chiostro di San Giovanni, Basilica di San Giovanni Laterano, Roma.

Bilderatlas, Tavola 43.14 | Domenico Ghirlandaio, *San Gerolamo*, 1480, affresco, Chiesa d'Ognissanti, Firenze.

Bilderatlas Tavola 31.14 | Petrus Christus (Jan van Eyck?), *San Girolamo nello studio*, ante 1502, tempera e olio su tavola, cm. 20,6x13,3, Institute of Fine Arts, Detroit

Bilderatlas, Tavola 75.1 | Guido Reni, *I santi Pietro e Paolo*, 1605, olio su tela, cm. 197x140, Pinacoteca di Brera, Milano.

Bilderatlas, Tavola 75.9 | Nicolaes Moeyaert, *Ippocrate e Democrito*, dipinto, 1636, Mauritshuis, Den Haag.



SERIE IB. NINFA GRAZIOSA

Quella della Musa pensosa è una formula potente, rintracciabile a partire da modelli antichi, che si estende fino alla contemporaneità con la posa fotografica tipica dell'intellettuale. La melanconia corrisponde a un eccesso di *gravitas*: nella postura del melanconico il volto pesa sulla mano il braccio pesa sul ginocchio, tutto il corpo si inclina, in cerca di un sostegno su cui appoggiarsi.

Ma la Musa pensosa è anche suscettibile di un'altra, più leggera, declinazione. Come digressione e alleviamento rispetto alla posa convenzionale della Musa e del pensatore, è ora un ninfa graziosa che non appoggia il volto alla mano, ma piuttosto accosta la mano, vezzosamente, al volto.

Come suggerisce Warburg (Warburg [1929] 1984) dal sarcofago con *Il giudizio di Paride* murato a Villa Medici a Roma, e dalle sue svariate riproduzioni, emerge la figura della ninfa con la mano graziosamente appoggiata al volto, che nel manufatto antico era

Bilderatlas 55.18 | Marcantonio Raimondi (da Raffaello), *Il giudizio di Paride*, ca. 1515-1516 acquaforte su rame.



del tutto marginale.

L'idillio pastorale di Raimondi, sottolinea Warburg, “sembra rifiutare [...] ogni minimo tentativo di inserimenti mitologici seri, gravidi di conseguenze drammatiche per l'anima” e la donna di spalle che si sfila le vesti, identificata come Minerva, costituisce un “prototipo di una serena disinvoltura olimpica, per il quale la corporeità umana è divenuta lo specchio di una superiore *humanitas*” (Warburg [1929], 1984, 43).

Ma, ricorda Warburg, l'originaria potenza delle divinità pagane sopravvive alla loro “spiritualizzazione estetizzante”. Ecco dunque che la posa del dio fluviale melanconico è rintracciabile, traendo origine dal modello antico, anche nella contemporaneità: è la stessa posa assunta dalla sfrontata “ninfa moderna” del *Déjeuner sur l'herbe* di Manet. Un dipinto che, scrive Warburg, partecipa de “l'eredità spirituale del passato” e che grazie a quella è in grado di “trovare uno stile carico di nuovi valori espressivi” che “derivano la

Bilderatlas 55.17 | Edouard Manet, *Déjeuner sur l'herbe*, particolare, 1863 olio su tela, cm. 208×264, Musée d'Orsay, Paris



loro forza di penetrazione non dalla rimozione, ma dalla sfumatura che apportano alla rielaborazione delle antiche forme” (Warburg [1929] 1984, 40).

Riprendendo l’analisi di Gustav Pauli, Warburg ha ampiamente dimostrato come il gruppo della *Colazione sull’erba* sia mutuato dal sarcofago con il giudizio di Paride murato nella facciata di Villa Medici a Roma (Bilderatlas Tavola 58.5, 55.8, 55.5, 55.7, 55.18, 55.6, 55.10): in particolare dipende da un disegno da Raffaello del sarcofago, che divenne modello per il gruppo nell’angolo in basso a destra delle tre figure semidivine nude, legate alla terra, che compaiono nell’incisione di Marcantonio Raimondi (figg. 55.7, 55.18). La “nostalgia della natura” che emerge dalla fine del XV secolo con l’invenzione del paesaggio, e via via la presa di spazio e di ruolo del fondale naturale nella composizione pittorica, è rivendicata anche dall’immagine della ‘ninfa mondana’ trasformata da Manet, attraverso un processo storico di “sterilizzazione archeologica” (sono parole di Warburg), in una provocazione che dà pretesto all’indignazione borghese. Ora la naiade pagana, a differenza dei modelli antichi in cui dirigeva lo sguardo verso l’alto per assistere al miracolo dello spettacolo cosmico (fig. 55.8), volge il viso verso l’esterno corrispondendo con lo sguardo a “uno spettatore immaginario che va cercato in terra, non in cielo” (Warburg [1929] 1984, 43).

Bilderatlas 4.5 | *Giudizio di Paride*, bassorilievo romano su sarcofago, sec. II d.C., Villa Medici, Roma.
Bilderatlas 55.18 | Marcantonio Raimondi (da Raffaello), *Il giudizio di Paride*, particolare, ca. 1515-1516 acquaforte su rame.
Bilderatlas 55.17 Edouard Manet, *Déjeuner sur l’erbe*, particolare, 1863 olio su tela, cm. 208×264, Musée d’Orsay, Paris.



SERIE II. MALINCONICI NEL TEATRO DEL COMPIANTO

Il gesto della mano al volto caratterizza anche le figure dolenti nel “teatro del compianto”: già nelle rappresentazioni funerarie antiche le ploranti – velate o meno – che partecipano alla scena della morte di Alcesti sono raffigurate in questa posa (v., in Engramma, la lettura della Tavola 42 del Bilderatlas: Seminario Mnemosyne 2000b).

Il teatro del compianto su una morte precoce o inattesa compare nei bassorilievi dei sarcofagi classici: soprattutto le scene della morte di Alcesti – morte dell'eroina che si consuma nell'agonia – e la morte tragica di Meleagro – che per l'atto omicida della madre Altea si consuma insieme al tizzone a cui è legata la sua vita – sono soggetti cari alle rappresentazioni funerarie antiche (v. gruppo di immagini nella sezione in alto a destra della tavola). Tra i vari personaggi che assistono alla scena della estenuante agonia (di Alcesti) o del trasporto del cadavere (di Meleagro), ricorre una figura, solitamente femminile, nella *Pathosformel* del dolore-Melanconico (ovvero con la mano portata a reggere o nascondere il volto: v. figg. 5.19, 5.8, 5.10, 5.20). Questa *Pathosformel* non è solo prerogativa femminile: l'afflizione si esplica col medesimo gesto anche in alcuni personaggi maschili. Nelle raffigurazioni vascolari, spesso è la postura peculiare la figura del vecchio pedagogo, curvo sul bastone, appartato eppure partecipe – ricorrente nelle scene di cordoglio e lutto – che appoggia impotente il volto alle mani.

Una variante della postura dell'afflizione riguarda l'allegoria della Provincia conquistata e condotta sotto il dominio imperiale di

Bilderatlas, Tavola 5.9 | *Morte di Alcesti*, disegno, da bassorilievo sul sarcofago romano di Villa Albani, 150-175 d.C.



25. Rom. I^o. Altea.



Bilderatlas Tavola 7.10 | Gemma Augustea, sardonica, 10 d.C. ca., Kunsthistorisches Museum, Wien.

Roma, già rappresentata come una figura femminile, seduta a terra, con il volto poggiato sulla/e mano/i in atto di afflizione.

Il 'teatro del compianto' antico intorno al corpo dell'eroe, per via di trasmissione diretta attraverso il modello dei sarcofagi

Bilderatlas Tavola 42.5 | Cosmè Tura, *Pietà*, 1470-1474, olio e tempera su tavola, Musée du Louvre, Paris.



ellenistici, diviene dal XIV secolo tipologicamente il teatro della passione di Cristo. Se la figura e la postura del cadavere viene esemplata su quella di Meleagro, le figure circostanti ripetono le diverse *Pathosformeln* dei 'dolenti' antichi: le *Pathosformeln* più enfatiche e agitate che meglio rendono l'intensità delirante del dolore fanno delle Marie delle vere e proprie Menadi. Ma viene ripresa anche l'atteggiamento del dolore pensoso, che progressivamente passa sempre più nettamente a caratterizzare la figura dell'apostolo giovane, ovvero di Giovanni (figg. 42.5, 42.18).

Dalle rappresentazioni antiche del lutto, dunque, gesto e posa del malinconico passano a caratterizzare la chiusura nel dolore di fronte alla morte nelle raffigurazioni della Passione di Cristo e identifica in particolare Giovanni, il cui atteggiamento contrito e introspettivo – connotato secondo gradazioni di pathos più o meno intensificato – si contrappone al furore espressivo delle Marie.

SERIE II. MALINCONICI NEL TEATRO DEL COMPIANTO

Bilderatlas Tavola 5.19 | *Morte di Meleagro*, disegno dal bassorilievo su sarcofago romano di Villa Albani, 170 d.C., Codex Coburgensis, fol. 99, 1550-55.

Bilderatlas Tavola 5.9 | *Morte di Alcesti*, disegno da sarcofago romano perduto, 160-170 d.C., Codex Coburgensis, fol. 44, 1550-55.

Bilderatlas Tavola 42.5 | Cosmè Tura, *Pietà*, 1470-1474, olio e tempera su tavola, Musée du Louvre, Paris.



SERIE III. FIGURE DELL'ACCIDIA

Figura dialettica per eccellenza è quella della accidia che non può, o non sa, afferrare l'occasione o, in altri contesti, prendere parte attiva alla scena rappresentata.

Il personaggio femminile, collocato sull'estrema destra della lastra a bassorilievo proveniente dal Duomo di Torcello, Venezia (risalente al XI secolo), si trova posta agli antipodi di una figura di opposto significato, *Pronoia/Praevidentia*, che corona il capo del giovane che è riuscito nell'impresa di cogliere al volo il momento opportuno (sulla interpretazione del bassorilievo di Torcello, v. in questo stesso numero di Engramma, Agnoletto 2016).

Fra queste due figure, che fanno da cornice alla scena principale, il bassorilievo mette in scena la rappresentazione allegorica di *Occasio/Kairos* che corre in affanno e in bilico su due sfere alate con

Bilderartas Tavola 48.6 | *Occasio/Kairos e Acedia*, bassorilievo, pulpito, sec. XI, Cattedrale di Santa Maria Assunta, Venezia isola di Torcello.





Bilderatlas Tavola 30.5 | Piero della Francesca, *Il sogno di Costantino*, ultimato nel 1466, affresco, 329×190 cm, Basilica di S. Francesco, Arezzo

un rasoio e una bilancia fra le mani. A fianco di *Occasio* emergono due ulteriori personaggi: a sinistra, un giovane imberbe l'acciuffa prontamente prima che gli sfugga dalle mani, e, a destra, una figura maschile, barbata, quindi più anziana, tende un braccio senza però riuscire ad afferrarre il momento opportuno.

La marca posturale della malinconia, attenuata di grado quanto a intensità dolorosa e declinata più nel senso del difetto, può semantizzare in questo senso figure marginali che non prendono parte attivamente all'azione – siano esse il soldato addormentato presso il sepolcro del Cristo Risorto, o la guardia di Costantino, fig. 30.5); ricompare poi a margine di composizioni incentrate su miracoli epocali (come la Resurrezione di Cristo), o la realizzazione di altri miracolosi sogni premonitori (cfr. figg. 31.11, 31.9).

Nel Rinascimento la deriva negativa della malinconia resta certamente l'accidia, come negazione della virtuosa, intraprendente, attività che si esercita nella vita attiva, sia essa quella del mercante,



Bilderatlas, Tavola 48.31| Cornelis Anthonisz Thenissen (attribuzione), *Allegoria della Sfortuna*, 1530 ca., disegno a penna, Department of Prints and Drawings, The British Museum, London.

del condottiero o del principe. All'accidia corrisponde Sfortuna, ovvero l'incapacità di essere pronti a cogliere il momento opportuno: pare essere questo il messaggio di un disegno attribuito a Cornelis Anthonisz, del 1530 circa, *Allegoria della Sfortuna* e insieme *Allegoria della Accidia*, posta nella parte finale del montaggio della Tavola del Bilderatlas dedicata alla Fortuna (Bilderatlas, Tavola 48).

La figura femminile porta una mano al volto, con fare insieme svogliato e civettuolo, mentre con l'altra mano tiene una remora, mitico serpentello capace, secondo i bestiari medievali, di arrestare le navi. Accidia/Sfortuna è attorniata da un paesaggio di rovine, di città in fiamme, di bestiame morente, mentre una nave con le vele ammainate, sullo sfondo, non è in grado di prendere il vento, che pure fa garrire le bandiere sui pennoni.

Svogliatezza, remore, inutili rimuginamenti: questa è la deriva pernicioso e neghittoso della malinconia.

SERIE III. ACCIDIA

Bilderatlas Tavola 48.6 | *Occasio/Kairos e Acedia*, bassorilievo, pulpito, sec. XI, Cattedrale di Santa Maria Assunta, Venezia isola di Torcello.

Bilderatlas Tavola 30.5 | Piero della Francesca, *Il sogno di Costantino*, ultimato nel 1466, affresco, 329×190 cm Basilica di S. Francesco, Arezzo.

Bilderatlas 48,31 | Cornelis Anthonisz. Thenissen (attr.), *Allegoria della Sfortuna-Accidia*, disegno a penna, 1530 ca., The British Museum, Department of Prints and Drawings, London.



SERIE IV. ARIANNA, O LE FIGURE DELL'ABBANDONO

Esemplare icona della *Pathosformel* malinconica è la figura di Arianna: nel sonno, appoggia il volto alla mano, mentre il braccio destro è piegato dietro alla nuca, nella postura dell'ebbrezza e dell'estasi. Una posa in cui l'abbandono si rivela nel suo doppio significato: stremata afflizione dello strazio per l'abbandono subito da Tese; languido abbandono erotico che assimila Arianna alla postura dell'ebbro Dioniso. Una complessa *Pathosformel* che si propone come una sorta di contrazione iconografica, *per figurae habitum*, dell'intera storia di Arianna: dall'abisso disperato della desolazione, all'estasi dionisiaca.



Bilderatlas, Tavola 4.1 | *Arianna dormiente*, scultura da un sarcofago copia romana da originale greco del 150 a.C., marmo, Galleria delle Statue, Musei Vaticani, Roma.

Bilderatlas Tavola 58.5 | Albrecht Dürer, *Nudo femminile sdraiato*, disegno, 1501, Albertina, Wien.

Galleria ragionata di immagini di malinconici dal *Bilderatlas*

SERIE I. MUSA PENSOSA



Bilderatlas, Tavola 2.8 | Sarcophago romano con Muse, 160-170 d.C., *Le nove Muse* (fronte), Musée du Louvre, Paris.



Bilderatlas, Tavola 53.12 | Marcantonio Raimondi (da Raffaello), *Apollo e due Muse*, 1530 ca., acquaforte su rame (particolare).



Bilderatlas, Tavola 53.3 | Filippino Lippi, *Fides*, ante 1502, affresco, Cappella Strozzi, Santa Maria Novella, Firenze.



Bilderatlas, Tavola 53.10 | Nikolaus Beatrizet, *Ercole scaccia Invidia dal tempio delle Muse*, 1548-1553, da una xilografia di Ugo da Carpi, che riprende un disegno di Baldassarre Peruzzi del 1522-1524, acquaforte su rame.



Bilderatlas, Tavola 53.11 Cerchia di Baccio Bandinelli, *Figure femminili (Muse)*, disegno a penna, 1530 ca.

SERIE IA. NATI SOTTO SATURNO



Bilderatlas, Tavola 58.9 | Albrecht Dürer, *Melencolia I*, 1514, incisione a bulino, cm. 23,9x28,9 Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.



Bilderatlas, Tavola 75.9 | Jacob Adriaensz Backer, *Ippocrate e Democrito*, 1630, dipinto, Alfred Bader Collection, Milwaukee.



Bilderatlas, Tavola 75.1 Guido Reni *I santi Pietro e Paolo*, 1605, olio su tela, cm. 197x140, Pinacoteca di Brera, Milano.



Bilderatlas, Tavola 31.14 | Petrus Christus (Jan van Eyck?), *San Girolamo nello studio*, ante 1502, tempera e olio su tavola, cm. 20,6x13,3, Institute of Fine Arts, Detroit.



Bilderatlas, Tavola 43.14 | Domenico Ghirlandaio, *San Gerolamo*, 1480, affresco, Chiesa d'Ognissanti, Firenze.



Bilderatlas, Tavola 58.8 | Pietra sepolcrale di un prelato italiano, metà sec. XV, Chiostro di San Giovanni, Basilica di San Giovanni Laterano, Roma.



Bilderatlas, Tavola 39.20 Andrea Riccio, *Uomini famosi nei Campi Elisi*, 1520 ca., bassorilievo bronzo dal monumento funebre Della Torre, Musée du Louvre, Paris.

SERIE IB. NINFA GRAZIOSA



Bilderatlas, Tavola 55.6 | Hans Ässlinger (da Marcantonio Raimondi)
Il giudizio di Paride, 1550, rilievo, Bayerisches Nationalmuseum, München.



Bilderatlas, Tavola 55.8 | Giulio Bonasone, *Il giudizio di Paride*, ca. 1565 ca, acquaforte su rame.



Bilderatlas, Tavola 55.7 | Marcantonio Raimondi (da Raffaello), *Il giudizio di Paride*, ca. 1515-1516, acquaforte su rame.



Bilderatlas, Tavola 55.18 | Marcantonio Raimondi (da Raffaello), *Il giudizio di Paride* (particolare del Dio fluviale sdraiato), ca. 1515-1516, acquaforte su rame.



Bilderatlas, Tavola 55.10 | Nicolaes Berchem (da Marcantonio Raimondi), *Il giudizio di Paride*, ca. 1630, decorazione parietale, Villa d'Este, Tivoli



Bilderatlas, Tavola 55.5 | Albrecht Glockenstein (da Hans Sebald Beham), *Fonte dell'eterna giovinezza* (metà sinistra), 1531-1535, xilografia.



Bilderatlas, Tavola 55.17 | Edouard Manet, *Déjeuner sur l'herbe*, 1863
olio su tela, cm. 208×264, Musée d'Orsay, Paris.

SERIE II. MALINCONICI NEL TEATRO DEL COMPIANTO



Bilderatlas, Tavola 5.19 | *Morte di Meleagro*, disegno dal bassorilievo su sarcofago romano di Villa Albani, 170 d.C., Codex Coburgensis, fol. 99, 1550-55, Kupferstichkabinett der Kunstsammlungen der Veste Coburg, Hz 2, Coburg (da C. Robert, *Die antiken Sarkophagreliefs*, vol. III, 1, Berlin 1897, tav. 96, ill. 278).



Bilderatlas Tavola 7.10 | Gemma Augustea, sardonica, 10 d.C. ca., Kunsthistorisches Museum, Wien.



Bilderatlas, Tavola 5.10 | *La morte di Alcesti*, disegno da sarcofago romano perduto, già Villa Faustina, Cannes, 160-170 d.C., Codex Coburgensis, fol. 44, 1550-55, Kupferstichkabinett der Kunstsammlungen der Veste Coburg, Hz 2, Coburg (da C. Robert, *Die antiken Sarkophagreliefs*, vol. III, 1, Berlin 1897, tav. 6, ill. 22).



Bilderatlas, Tavola 5.8, *La morte di Alcesti*, particolare, disegno da sarcofago romano, perduto, già Villa Faustina, Cannes, 160-170 d.C., Codex Coburgensis, fol. 44, 1550-55, Kupferstichkabinett der Kunstsammlungen der Veste Coburg, Hz 2, Coburg (da C. Robert, *Die antiken Sarkophagreliefs*, vol. III, 1, Berlin 1897, tav. 6, ill. 22).



Bilderatlas, Tavola 5.9 | *La morte di Alcesti*, dal bassorilievo su sarcofago romano di Villa Albani, 150-175 d.C., disegno.



Bilderatlas, Tavola 5.13 | *La morte di Alcesti*, riproduzione grafica di disegno da sarcofago romano perduto, già Cannes Villa Faustina, 160-170 d.C., Codex, Coburgensis, fol. 44, 1550-55 Kupferstichkabinett der Kunstsammlungen der Veste, Coburg, Hz 2, Coburg (da C. Robert, *Die antiken Sarkophagreliefs*, vol. III, 1, Berlin 1897, tav. 6, ill. 22) [cfr. fig. 5.10].



Bilderatlas, Tavola 5.20 | *Meleagro morente viene portato a casa*, disegno dal bassorilievo su sarcofago romano perduto, già di Palazzo Barberini, 180-190 d.C., Codex Coburgensis, fol. 124, 1550-55, Kupferstichkabinett der Kunstsammlungen der Veste Coburg, Hz 2, Coburg (da C. Robert, *Die antiken Sarkophagreliefs*, vol. III, 1, Berlin 1897, tav. 96, ill. 287).



Bilderatlas, Tavola 42.5 | *Cosmè Tura, Pietà*, 1470-1474, olio e tempera su tavola, lunetta del Polittico Rovarella in San Giorgio a Ferrara, Musée du Louvre, Paris.



Bilderatlas, Tavola 42.18 | *Vittore Carpaccio, Compianto su Cristo morto*, 1520 ca., tempera su tela, 145x185, Gemäldegalerie, Berlin.



Bilderatlas, Tavola 58.4 | Albrecht Dürer, *La sacra famiglia con due angeli in un atrio a volta*, 1503-1504 ca., xilografia, cm. 215X151.

SERIE III. ACCIDIA



Bilderatlas, Tavola 48.6 | *Kairos (Occasio)*, bassorilievo, pulpito, sec. XI, Cattedrale di Santa Maria Assunta, Venezia, isola di Torcello.



Bilderatlas, Tavola 48.31 | Cornelis Anthonisz Thenissen (attribuzione), *Allegoria della Sfortuna*, 1530 ca., disegno a penna, Department of Prints and Drawings, The British Museum, London.



Bilderatlas, Tavola 39.19 | Bernardino Luini, *Apollo e Dafne (Storie di Mirra?)*, 1520-1523, affresco frammentario da Villa Pelucca presso Monza, Pinacoteca di Brera, Milano.



Bilderatlas, Tavola 31.11 | Barthélemy d'Eyck detto Maestro di René (attribuito), *Il cavalier Cœur legge l'iscrizione sulla fontana della Fortuna*, 1475 ca., miniatura dal codice miniato *Le Livre du Cœur d'Amours Espris* di Renato d'Angiò, Cod. Vindob. 2597, fol. 12v, Österreichische Nationalbibliothek, Wien.



Bilderatlas, Tavola 31.9 | Barthélemy d'Eyck detto Maestro di René (attribuito), *L'amore consegna al desiderio il cuore di Renato d'Angiò*, 1475 ca. miniatura dal codice miniato *Le Livre du Cœur d'Amours Espris di Renato d'Angiò* Cod. Vindob. 2597, fol. 2, Österreichische Nationalbibliothek, Wien.



Bilderatlas, Tavola 30.5 | Piero della Francesca, *Il sogno di Costantino*, ante 1466 affresco, 329×190 cm, Basilica di S. Francesco, Arezzo.



Bilderatlas, Tavola 45.1 | Domenico Ghirlandaio, *La presentazione della Vergine al tempio*, 1485-1490, affresco, Cappella Tornabuoni, Santa Maria Novella, Firenze.

SERIE IV. ABBANDONO



Bilderatlas, Tavola 4.1 | *Arianna dormiente*, scultura da un sarcofago copia romana da originale greco del 150 a.C., 150 d.C. ca., marmo, Galleria delle Statue, Musei Vaticani, Roma.



Bilderatlas Tavola 58.5 | Albrecht Dürer, *Nudo femminile sdraiato*, 1501, disegno, Albertina, Wien.

BIBLIOGRAFIA

Agnoletto 2016

S. Agnoletto, *Tra ignavia e perseveranza: il doppio valore della Melancholia. La personificazione di Metanoia/Paenitentia nella Calunnia di Apelle di Sandro Botticelli*, "La Rivista di Engramma" n. 140, dicembre 2016).

Barale 2009

A. Barale, *La malinconia dell'immagine. Rappresentazione e significato in Walter Benjamin e Aby Warburg*, Firenze, 2009.

Bertozzi 2010

M. Bertozzi, *Walter Benjamin: un melanconico allievo di Aby Warburg*, "Aisthesis", vol.3, n.2, 2010.

Binswanger [1960] 1977

L. Binswanger, *Melancholie und Manie. Phänomenologische Studien*, Neske, Pfullingen, 1960 (ed. italiana: *Malinconia e Mania. Studi fenomenologici*, Torino, 1977).

Centanni, Mazzucco 2002

M. Centanni, K. Mazzucco, *Pathosformeln delle Muse: la musa composta, la musa festosa, la musa pensosa*, "La Rivista di Engramma" n. 14, febbraio 2002.

De Laude 2015

S. De Laude, "Symbol tut wohl!". *Il simbolo fa bene! Genesi del blocco ABC del Bilderatlas Mnemosyne di Aby Warburg*, "La Rivista di Engramma", n. 125, marzo 2015.

Grazioli 2012

M. Grazioli, *Il modello Mnemosyne: Saxl erede di Warburg*, "La Rivista di Engramma" n. 100, settembre/ottobre 2012.

Hillman [1967] 1990

J. Hillman, *Senex et puer: un aspetto del presente storico e psicologico*, tr. it. di A. Bottini, Milano 1990 (ed. or.: *Betrayal. Senex and Puer: An Aspect of the Historical and Psychological Present*, Putnam CT 1967).

Klibansky, Panowsky, Saxl [1964] 1983

R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, London, 1964 (ed. italiana: *Saturno e la malinconia. Studi su storia della filosofia naturale, medicina, religione e arte*, Torino, 1983).

Panofsky, Saxl 1923

E. Panofsky, F. Saxl, *Dürers "Melencolia I". Eine quellen und typengeschichtliche Untersuchung* in "Studien der Bibliothek Warburg", II, Leipzig-Berlin, 1923.

Seminario Mnemosyne 2000b

Seminario Mnemosyne, *Il teatro della morte. Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola 42*, a cura del Seminario Mnemosyne, "La Rivista di Engramma" n. 2, ottobre 2000.

Warburg [1920] 1966

A. 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, 487-558; *Divinazione antica pagana in testi ed immagini dell'età di Lutero*, in A. Warburg, *La Rinascita del paganesimo antico*, a cura di G. Bing, trad. it. di E. Cantimori, Firenze, 1966, 309-390).

Warburg [1929] 1984

A. Warburg, *Manet's "Déjeuner sur l'herbe". Die vorprägende Funktion heidnischer Elementar-gottheiten für die Entwicklung modernen Naturgefühls*, appunti dettati a Gertrud Bing nel 1929; *Il "Déjeuner sur l'herbe" di Manet. La funzione prefigurante delle divinità pagane elementari per l'evoluzione del sentimento moderno della natura*, trad. it. di Gianni Carchia, "aut aut" 199-200, 40-45.

Wittkower [1963] 1968

R. e M. Wittkower, *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese*, Torino (ed. originale: *Born under Saturn. The Character and Conduct of Artists*, London, 1963).

ENGLISH ABSTRACT

A "reasoned gallery of images from the Bilderatlas" in the first part of the essay that traces a route throughout Aby Warburg's whole Atlas. This track follows a postural formula that qualifies various figures that are displayed in the Atlas panels, as a specific expressive brand: a head, a face leaning on the hand. This is the posture that characterizes the enigmatic central figure of one of the better known engravings of the Renaissance: the *Melencolia I* by Albrecht Dürer.

The gallery proposed here, and that crisscrosses through all the Atlas panels, shows a gestural and postural link that connects different figures, male and female, according to precise tangent lines and marked by a well-defined position: the hand to the face, committed to support the weight of the head, as if the point where the face finds support is the precise place where the gravity of the body posture in an act of contrition or neglect is channeled most insistently, almost free-falling, be it leaning against a support, or slumped, semi-lying or all-lying. In assembling the gallery, the figures are not set in chronological order according to the date of composition, but rather in a thematic-formal articulation that starts off from the posture of pondering and reflecting (SERIES I. From the pondering Muse to the posture of the humanist-intellectual), or of anguish or mourning (SERIES II. Melancholy on the stage of commiseration), accidie (SERIES III. Figures of idleness (and old-age), and abandonment (SERIES IV. Ariadne or the figures of abandonment). Each of these presents a prototypical image in ancient repertoire: the thinking Muse (I); the mourning accompanying the deceased (II), Accidie (III), Arianna (IV).

TRA IGNAVIA E PERSEVERANZA: IL DOPPIO VALORE DELLA
MELANCHOLIA

La personificazione di *Metanoia/Paenitentia* nella *Calunnia di Apelle* di Sandro Botticelli

Sara Agnoletto

LA FORTUNA DI *METANOIA/PAENITENTIA* DALL'ANTICHITÀ AL RINASCIMENTO
Il riscatto dall'oblio della figura allegorica di *Metanoia/Paenitentia* avvenne in età umanistica in seguito al recupero di due passaggi ecfrastrici: il brano che Luciano nel II secolo a.C. dedicò al quadro di Apelle dedicato alla *Calunnia*, e l'epigramma su Occasio e *Metanoia* (alla latina *Metanoëa*), scritto da Ausonio nel IV secolo. Si trascrivono qui i due passaggi (cfr., in Engramma, traduzione e commento di questi due brani in Borga 2005 e in Bordignon, Centanni, Urbini et al. 2011):

Luciano di Samosata, Περὶ μὴ τοῦ ῥαδίως πιστεύειν διαβολῆ, 5

κατόπιν δὲ ἠκολούθει πάνυ πενθικῶς τις ἐσκευασμένη, μελανείμων καὶ κατεσπαραγμένη, Μετάνοια <οἶμαι> αὕτη ἐλέγετο. ἐπεστρέφετο γοῦν εἰς τοῦπίσω δακρῦουσα καὶ μετ' αἰδοῦς πάνυ τὴν Ἀλήθειαν προσιοῦσαν ὑπέβλεπεν.

Dietro seguiva una donna completamente vestita a lutto, nera e lacera nelle vesti, si diceva (credo) fosse *Metanoia* (il Pentimento). Dunque ella si voltava all'indietro in lacrime e piena di vergogna guardava la Verità che avanzava.

Ausonio, Epigr. XXXIII, In simulachrum Occasionis et Poenitentiae

Cuius opus? Phidiae, qui signum Pallados, eius, quique Iovem fecit, tertia palma ego sum. Sum dea quae rara et paucis Occasio nota. Quid rotulae insistis? Stare loco nequeo. Quid talaria habes? Volucris sum. Mercurius quae fortunare solet, tardo ego, cum volui. Crine tegis faciem? Cognosci nolo. Sed heus tu occipiti calvo es? Ne tenear fugiens. Quae tibi iuncta comes? Dicat tibi. Dic rogo quae sis. Sum dea, cui nomen nec Cicero ipse dedit. Sum dea, quae facti non factique exigo poenas, nempe ut paeniteat: sic Metanoea vocor. Tu modo dic, quid agat tecum. Quandoque volavi, haec manet: hanc retinent quos ego praeterii. Tu quoque dum rogitas, dum percontando moraris, elapsam dices me tibi de manibus.

Di chi sei opera? – Di Fidia: lo stesso che fece la statua di Pallade, lo stesso che fece la statua di Giove, e io sono la sua terza gloria. Io sono una dea rara, a pochi nota con il nome di Occasio. – E perché ti ostini a girare sulla ruota? – Non posso stare ferma in un luogo. – E perché hai le ali? – Sono volatile. Mercurio usa far avere la fortuna che vuole, io mi attardo quando voglio. – Ti copri il volto con i capelli? – Non voglio essere riconosciuta. – Sei calva sulla nuca? Se fuggo non sarò trattenuta. – Chi è colei che a te si accompagna? – Te lo dirò. – Dimmi: chi sei? – Io sono la dea a cui nemmeno Cicerone poté dare un nome. Sono la dea che esige le pene di ciò che si è fatto e di ciò che non si è fatto. Sono la dea che fa pensare. Così sono chiamata Metanoea. – Ma – dimmi – che fai? – quando mai io sottraggo qualcosa questa rimane e la tengono in pugno coloro che io risparmiò. E anche ora mentre tu ti interroghi, mentre indugi a meditare, dirai che ti sono sfuggita dalle mani.

Dalla lettura delle due fonti si deduce che Metanoia doveva essere la personificazione del rammarico per una scelta sbagliata nei due sensi: per quanto si è fatto e non si doveva fare; per quanto non si è fatto e si doveva fare. Così la definisce il grammatico latino Marius Claudius Plotius Sacerdos (sec. III-IV d.C.) nell’*Ars grammatica* (GLK VI 470,1 ss.):

“Metanoea vel metagnosis est dictio continens paenitudinem rei aut factae, quae fieri non debuit [...] aut non factae, quae fieri debuisset”.

Essa rappresenta il senso di colpa, il pentimento per un errore commesso, sia esso il risultato di un’azione che di un’omissione. Si tratta comunque di un’allegoria che esprime uno stato d’animo dolente. Un atteggiamento d’afflizione che Luciano rappresenta con l’*habitus* del lutto (πενθικῶς ... ἐσκευασμένη), come una donna

piangente (δακρύνουσα) che veste un abito nero (μελανείμων) e lacerato, fatto a brani (κατεσπαραγμένη) come avveniva, secondo molte testimonianze, nei rituali antichi del lutto e del dolore. Alla sofferenza fanno chiara allusione anche le parole con cui Metanoea si presenta nel componimento di Ausonio, sebbene nell'epigramma non si trovi alcuna descrizione del suo aspetto: "[...] Sum dea, quae facti non factique exigo poenas,/ nempe ut paeniteat [...]" (vv.11-12).

Nell'epigramma di Ausonio *Occasio*, che nella rappresentazione è abbinata a *Metanoea*, è una dea *rara et paucis nota*, che si manifesta solo eccezionalmente e che solo un numero esiguo di persone sa riconoscere quando si presenta; *Occasio* non offre all'uomo punti di presa, giacché il ciuffo di capelli sulla fronte, che secondo l'interpretazione convenzionale è l'unico attributo favorevole all'uomo, l'unico appiglio con cui la figura *fugiens* di *Occasio* può essere 'acciuffata', viene ribaltato e diventa un ulteriore elemento all'uomo sfavorevole: infatti proprio il ciuffo è il mezzo con il quale la dea si copre il volto (*crine tegis faciem*) e quindi è utilizzato da *Occasio*, "ostilmente e malignamente", per non farsi riconoscere (*cognosci nolo*: cfr. Mattiacci 2011, 142). Ma, nonostante tutti questi ostacoli, Ausonio giudica l'uomo stesso responsabile della propria sventura, a causa del suo indugiare nelle domande (*percontando moraris*), e quindi, più in generale, a causa della sua esitazione e della sua ignavia. Pertanto nel testo ausoniano l'allegoria di *Metanoea/Paenitentia* esprime l'impotenza dell'uomo a trovare una via di riscatto da quel che ha fatto (non dovendo agire) o non ha fatto (dovendo agire), senza però esimerlo dalle sue responsabilità. L'uomo, che non riesce a portare ad effetto il proposito di cogliere al volo l'occasione, è in ogni modo causa del proprio destino, che non è attribuibile a una superiore volontà divina, a un fato inesorabile o ai capricci della fortuna, ma alla sua propria indecisione.

Sulla personificazione di *Metanoea/Paenitentia* scarse sono le fonti, sia letterarie che iconografiche: le testimonianze privilegiano e promuovono la figura dell'uomo capace di cogliere il momento propizio. Luciano inserisce *Metanoia* anche all'interno di un'altra descrizione ecfrastica, questa volta di una pittura immaginaria

(quasi una sequenza cinematografica, più che una pittura), che pone a conclusione dell'operetta *De Mercede*, una satira pungente sui corrotti, e in particolare sui greci colti che si mettono al servizio di ricchi romani. In essa *Metanoia* è rappresentata nuovamente in lacrime, ma sono lacrime buttate a vuoto:

Luciano, *De Mercede*, 42

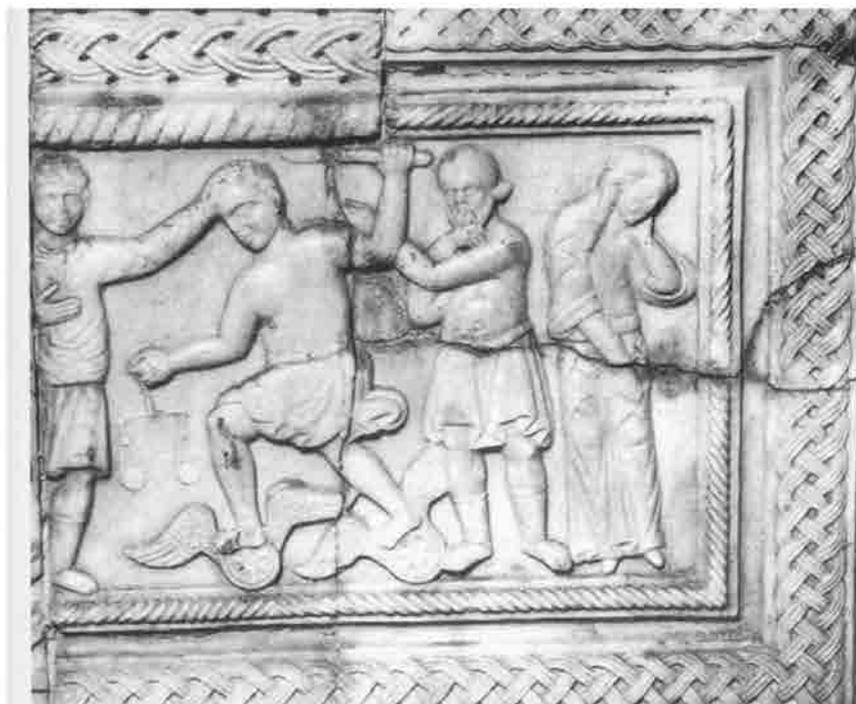
ἡδέως μὲν οὖν Ἀπελλοῦ τινος ἢ Παρρασίου ἢ Ἀετίωνος ἢ καὶ Εὐφράνορος ἂν ἐδεήθην ἐπὶ τὴν γραφὴν ἐπεὶ δὲ ἄπορον νῦν εὐρεῖν τινα οὕτως γενναῖον καὶ ἀκριβῆ τὴν τέχνην, ψιλὴν ὡς οἶόν τέ σοι ἐπιδείξω τὴν εἰκόνα. καὶ δὴ γεγράφθω προπύλαια μὲν ὑψηλὰ καὶ ἐπίχρυσα καὶ μὴ κάτω ἐπὶ τοῦ ἐδάφους, ἀλλ' ἄνω τῆς γῆς ἐπὶ λόφου κείμενα, καὶ ἡ ἄνοδος ἐπὶ πολὺ καὶ ἀνάτης καὶ ὄλισθον ἔχουσα, ὡς πολλάκις ἤδη πρὸς τῷ ἄκρῳ ἔσεσθαι ἐλπίσαντας ἐκτραχηλισθῆναι διαμαρτόντος τοῦ ποδός. ἔνδον δὲ ὁ Πλούτος αὐτὸς καθήσθω χρυσοῦς ὅλος, ὡς δοκεῖ, πάνυ εὐμορφος καὶ ἐπέραστος. ὁ δὲ ἐραστής μόλις ἀνελθὼν καὶ πλησιάσας τῇ θύρᾳ τεθηπέτω ἀφορῶν εἰς τὸ χρυσίον. παραλαβοῦσα δ' αὐτὸν ἡ Ἐλπίς, εὐπρόσωπος καὶ αὐτὴ καὶ ποικίλα ἀμπεχομένη, εἰσαγέτω σφόδρα ἐκπεληγμένον τῇ εἰσόδῳ. τούντεῦθεν δὲ ἡ μὲν Ἐλπίς αἰεὶ προηγείσθω, διαδεξάμεναι δ' αὐτὸν ἄλλαι γυναῖκες, Ἀπάτη καὶ Δουλεία, παραδότωσαν τῷ Πόνῳ, ὁ δὲ πολλὰ τὸν ἄθλιον καταγυμνάσας τελευτῶν ἐγχειρισάτω αὐτὸν τῷ Γήρᾳ ἤδη ὑπονοσοῦντα καὶ τετραμμένον τὴν χροάν. ὑστάτη δὲ ἡ Ὑβρις ἐπιλαβομένη συρέτω πρὸς τὴν Ἀπόγνωσιν. ἡ δὲ Ἐλπίς τὸ ἀπὸ τούτου ἀφανὴς ἀποπτέσθω, καὶ μηκέτι καθ' οὐς εἰσῆλθε τοὺς χρυσοῦς θυρῶνας, ἔκ τινος δὲ ἀποστρόφου καὶ λεληθυίας ἐξόδου ἐξωθείσθω γυμνὸς προγάζτωρ ὠχρὸς γέρων, τῇ ἐτέρᾳ μὲν τὴν αἰδῶ σκέπων, τῇ δεξιᾷ δὲ αὐτὸς ἑαυτὸν ἄγχων. ἀπαντάτω δ' ἐξίοντι ἡ Μετάνοια δακρῦουσα εἰς οὐδὲν ὄφελος καὶ τὸν ἄθλιον ἐπαπολλύουσα

Ci vorrebbe davvero un Apelle, un Parrasio, un Eezeione, un Eufranore per dipingere questo quadro; ma poiché ora non è possibile trovare un artista che sia così valente e bravo, ti farò io uno schizzo, come sono capace. Si dipinga un vestibolo d'un palazzo alto e dorato, non già posto in piano, ma posto alto da terra sopra un colle: la salita sia lunga, erta, sdrucchiolevole, di modo che più volte chi spera di essere già quasi in cima, si scapicolli, scivolando sui suoi passi. Dentro starà seduto lo stesso Pluto tutto d'oro, bellissimo e amabilissimo alla vista. In preda alla brama l'uomo, dopo esser salito con molta fatica, accostandosi alla porta, resterà abbagliato vedendo tutto quell'oro. Lo prenderà per mano Speranza, bella anch'essa e in veste variopinta, e mentre è ancora tutto pieno di meraviglia lo farà entrare. E da questo punto sarà sempre la Speranza a guidarlo; una coppia poi lo riceverà, Inganno e Servitù, e lo consegneranno a Fatica. Questa,

dopo averlo molto strapazzato, lo consegnerà a Vecchiaia, già mezzo ammalato e mutato di colorito: per ultima lo prenderà Superbia, e lo trascinerà verso Disperazione. Qui Speranza volerà via e sparirà: l'uomo, non più per la porta d'oro da dove entrò, ma per una porticina sul retro, sarà cacciato via nudo, panciuto, giallo, vecchio, con una mano coprendosi le vergogne, e con l'altra strozzandosi: sulla soglia gli verrà incontro Penitimento (Metanoia), che piange a vuoto e compie la perdizione di quel miserabile.

In ambito figurativo, si è voluto identificare con *Paenitentia/Metanoia* la figura femminile che, in un rilievo proveniente dall'ambone della cattedrale di Torcello (XI sec.), manifesta, con la mano al volto (il "gesto di Sterope", secondo Settis 1975, 14: il riferimento è al gruppo di Sterope e Enomao nel Frontone est del Tempio di Zeus a Olimpia) – *Pathosformel* distintiva dell'afflizione – il suo rammarico. Questa la lettura delle figure allegoriche: la composizione ruota attorno alla figura di *Occasio/Kairos*, raffigurato con un rasoio e una bilancia tra le mani, mentre avanza rapido su due sfere alate. Gli altri personaggi

Kairos (Occasio), lastra a bassorilievo dal Duomo di Torcello, XI secolo, Venezia, Torcello.



sono disposti simmetricamente intorno alla divinità dell'opportunità da prendere al volo: sulla sinistra, un giovane imberbe lo acciuffa prontamente, mentre sulla destra, una seconda figura maschile barbata, quindi più adulta, tende inutilmente un braccio alle sue spalle per afferrarlo. Due figure femminili completano la scena: sull'estrema destra, *Metanoia/Paenitentia*; sull'estrema sinistra, il suo contrario, *Pronoia/Praevidentia*, che corona il capo del giovane che è riuscito nell'impresa di cogliere al volo il momento propizio.

Più controversa è l'identificazione della scena scolpita a bassorilievo su una lastra in pietra calcarea, originaria di Tebe e oggi conservata presso il Museo del Cairo, databile al III/IV sec. – e quindi all'incirca coeva di Ausonio. Una parte della critica (Strzygowski 1904; Polito 1992; Zaccaria Ruggiu 2006; Mattiacci 2011) la ritiene una rappresentazione di *Kairos*, *Pronoia* e *Metanoia*, identificando *Kairos* con la figura principale, alata, che indossa una veste militare, stringe nella mano sinistra una ruota radiata, ed



Kairos (Occasio)?, lastra a bassorilievo copta, III-IV secolo, Il Cairo, Museo Nazionale.



Rimproveri di Natan e pentimento di David. Salterio greco di Parigi, X sec. Parigi, BNF, Ms. Grec 139, fol. 136v.

ha a fianco una piccola bilancia; *Pronoia* con la figura femminile distesa sotto i suoi piedi in atto di portarlo in volo; e *Metanoia* con la figura femminile penitente, scolpita nell'angolo inferiore sinistro del rilievo che, seduta, si sorregge la testa con la mano sinistra. Diversa l'interpretazione di Paul Perdrizet (1912), accolta da Arthur Bernard Cook (1925) e da Giovan Battista D'Alessio (1995), che identifica la figura alata con *Nemesis* e quella distesa con *Hybris*, pur confermando la presenza di *Metanoia*.

Non mi consta che la figura allegorica di *Metanoia/Paenitentia* persista in Occidente durante il Medioevo. Diversamente, nell'Impero Bizantino, la sua tradizione è affidata all'illustrazione del racconto biblico dei rimproveri di Natan, narrato integralmente nell'Antico Testamento (2 Samuel 12, 1-19; Salmo 51), secondo cui Natan, mediante una parabola, rimprovera al re David il suo adulterio con Betsabea, moglie di Uria l'Ittita, aggravato dall'assassinio del rivale commesso per poter prendere in moglie l'amante. Alle parole di Natan, David si pente, si converte, e compone il salmo 51.

Manoscritti miniati con l'iconografia dei rimproveri di Natan

iniziarono a diffondersi sia in Oriente che in Occidente nel IX secolo. In essi David è rappresentato in piedi, in ginocchio, o seduto su un trono, mentre Natan lo accusa stando in piedi e Betsabea presenza agli avvenimenti, ma stando in disparte. A Bisanzio questa iconografia si arricchisce con l'inclusione di due personaggi: *Metanoia*, che impersona la 'conversione' di David, e un angelo, che porta l'annuncio dell'esecuzione della sentenza divina. Una variante che è documentata fino al XIII secolo, quando si imporrà l'immagine di David, seduto sul trono o in ginocchio, dinnanzi all'implacabile Natan (Walker Vadillo 2009, 47-49).

Per quanto riguarda l'aspetto propriamente iconografico, *Metanoia* è in generale nimbata, un nastro le cinge la testa e si affaccia al di sopra di un pulpito massiccio, avvicinando la mano sinistra al mento, in un atteggiamento riflessivo e introspettivo. Veste un peplo fermato con una fibula sopra la spalla

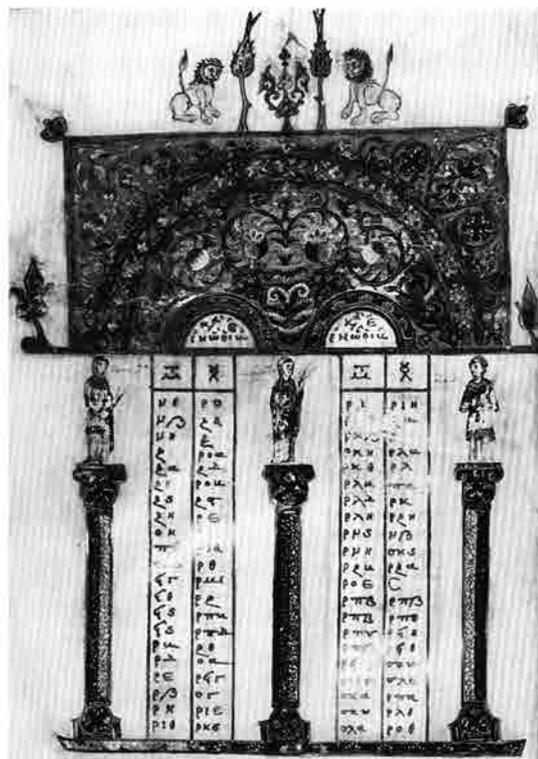


Tavola dei Canon, XII sec., Melbourne, National Gallery, Cod. 710/5, fol. 5v.

destra, che lascia allo scoperto il fianco, e un mantello rosso che cade dalla spalla sinistra (Antonopoulos 2002, 13).

Unica eccezione a questi testimoni, che non si scostano molto dal tipo pittorico che poggia la testa su una mano, è la rappresentazione che appare in una Tavola dei canoni di due evangeli affini, conservati rispettivamente a Melbourne (National Gallery of Victoria, cod. 710/5 fol. 5v.) e a Venezia (Biblioteca Marciana, cod. Gr. Z540, fol. 6) e datati l'uno al 1100 ca., l'altro agli inizi del XII sec. Qui *Metanoia* è rappresentata come una virtù, con il capo coperto con un velo rosso, mentre stringe una palma tra le mani. Affiancata da Preghiera e Carità, essa fa propria l'iconografia di un'altra personificazione: la Saggiezza (Antonopoulos 2002, 25-26).

Girolamo da Carpi, *Occasione e Penitenza*, olio su tela, c. 1550. Dresda, Gemäldegalerie.

Giorgio Vasari, *Occasione e Penitenza*, disegno, c. 1565. Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni.



In Occidente la figura allegorica di *Metanoia/Paenitentia* fu recuperata solo a partire dalla fine del '400, quando i testi con le *ekphraseis* di Luciano e Ausonio ritornarono disponibili. In Italia, tra la fine del XV e il XVI secolo, le immagini di *Metanoia/Paenitentia* sono numerose, grazie soprattutto alla fortuna del tema della *Calunnia* di Apelle, che fu ripreso in numerose varianti sia testuali che figurative (cfr. Agnoletto 2005). Si nota che la postura della mano appoggiata al volto, che contraddistingueva *Metanoia/Paenitentia* nei rilievi del Cairo e di Torcello, è scomparsa: si impone invece l'immagine di una donna con le mani giunte, tristemente dimessa e pesantemente velata.

Così avviene anche nelle raffigurazioni che traggono spunto direttamente da Ausonio, come nel dipinto che Girolamo da Carpi realizzò per il duca signore di Ferrara Ercole II, agli inizi degli anni '50 del XVI sec., e nello schizzo eseguito da Giorgio Vasari in occasione della "famosa Mascherata della Genealogia degli dei de' Gentili", la sfilata delle antiche divinità organizzata a celebrazione dello spotalizio tra Francesco I de' Medici e Giovanna d'Austria nel 1565 (Wittkower [1977] 1987, 213).

Leggermente diverso è il caso dell'affresco monocromo di scuola mantegnesca che ornava il camino della dimora mantovana del



Bottega di Mantegna, *Occasio e Paenitentia*, affresco, 1500-1505. Mantova, Museo della Città, Palazzo di S. Sebastiano.

marchese Biondi, in cui la figura femminile che accompagna *Occasio* subisce una lieve variazione iconografica che comporta uno slittamento semantico significativo: la donna appare salda su un solido basamento rettangolare che si contrappone alla sfera su cui avanza rapida, in precario equilibrio, *Occasio*. “Opposto all’instancabile ridda del fato, questo solido piedistallo significa sicurezza e stabilità” (Wittkower [1977] 1987, 198s.), e converte la figura da personificazione del rimorso per una scelta poco meditata, in un’allegoria virtuosa che, lungi dall’essere inoperosa (con le mani giunte), non permette che la gioventù si lasci trarre in inganno dalle lusinghe dell’instabile Fortuna (non più intesa come occasione favorevole), trattenendola dal prendere decisioni troppo affrettate, contenendone l’audacia e frenandone gli entusiasmi.

Apatia e tristezza caratterizzano *Metanoia/Paenitentia* nella *Calunnia* di Fonzio e Botticelli, laddove un’altra peculiarità che Luciano le aveva assegnato, vale a dire l’atteggiamento vergognoso, passa a diventare un attributo della *Nuda Veritas*, la quale si copre il pube con un gesto casto. Questa modifica è presente anche in diverse traduzioni/trascrizioni del brano efrastico, in cui per l’appunto Verità diviene pudica, mentre *Metanoia/Paenitentia* è descritta solo come una donna dolente. Di seguito si trascrivono i passaggi dei testi che, nel XV sec., attribuiscono a Verità il disagio proprio di *Metanoia/Paenitentia*.

Luciano, Περὶ μὴ τοῦ ῥαδίως πιστεῦν διαβολῆ, 5
κατόπιν δὲ ἠκολούθει πάνυ πενθικῶς τις ἐσκευασμένη, μελανεῖμων
καὶ κατεσπαραγμένη, Μετάνοια <οἶμαι> αὕτη ἐλέγετο. ἐπεστρέφετο
γοῦν εἰς τοῦπίσω δακρύουσα καὶ μετ’ αἰδοῦς πάνυ τὴν Ἀλήθειαν
προσιούσαν ὑπέβλεπεν.

Guarino versione latina di Luciano [1403-08]
Subinde quaedam lugubri vehementer apparatu oscura veste seque dilanians assequitur, eaque esse penitentia ferebatur. Obortis igitur lacrimis haec retrovertitur, ut propius accedentem veritatem pudubunda suspicat.

Alberti, *De Pictura* III, 53, [1435]
Subinde quaedam lugubri vehementer apparatu oscura veste seque dila-

nians assequitur, eaque esse penitentia ferebatur. Obortis igitur lacrimis haec retrovertitur, ut propius accedentem veritatem pudubunda suspiciat.

Alberti, *Trattato Della Pittura* III, 53, [1436]

Drieto a queste era la Penitenza, femmina vestita di veste funerali, quali sé stessa tutta stracciava. Dietro seguiva una fanciulletta vergognosa e pudica, chiamata Verità.

Bartolomeo Fonzio, versione italiana di Luciano [1472]

Drieto a queste era la Penitenza, femmina vestita di veste funerali, quali sé stessa tutta stracciava. Dietro segue la Penitentia donna maninchonosa con veste negra et lacerata, che lacrimando si volta indietro la Verità che ne viene vergognosa et timida raghuardando.

Agricola, versione latina di Luciano [1479]

Haec erat poenitentia, sed reprehendebatur ea et idcirco retrorsum conversa flebat, cumque pudore summo adeuntem respiciebat veritatem.

Rucellai, Canzone facta da Piero di Bernardo Rucellai per il trionpho della Calunnia [1493]

La tarda Penitenza in negro manto/ Guardo la Verità ch'è nuda e pura;/
Gli occhi suoi versan pianto/ Ch'ognun se stesso alfin nel ver misura.

Queste infedeltà filologiche, in cui la nudità di Verità è per lo più lasciata all'immaginazione, lasciano intravedere un possibile riferimento colto alla *nuda veritas* cantata da Orazio.

Orazio, *Carmina* I, 24, 7

Quis desiderio sit pudor aut modus
tam cari capitis? Praecepit lugubris
cantus, Melpomene, cui liquidam pater
vocem cum cithara dedit.

Ergo Quintilium perpetuus sopor
urget? Cui Pudor et Iustitiae soror,
incorrupta Fides, nudaque Veritas.

Ma nella *Calunnia d'Apelle* di Botticelli (come pure nella canzone del Rucellai), nudità è anche sinonimo di purezza. Infatti, a differenza di Calunnia, Invidia e Frode, che ricorrono alla simulazione e al travestimento per raggirare e ingannare, Verità non ha bisogno di maschere e costumi, ma si mostra semplicemente così com'è,

senza veli e senza fraintendimenti. Diventata pudica in seguito alla cessione da parte di *Metanoia/Paenitentia* di una delle sue qualità, la *Nuda Veritas* della *Calunnia d'Apelle* di Botticelli diviene anche, per analogia con la figura protagonista della *Nascita di Venere*, raffigurata anch'essa come una *Venus pudica*, una *figura Veneris* (Agnoletto 2016).

METANOIA/PAENITENTIA NELLA CALUNNIA: IL RECUPERO E LA RINASCITA DI UN'ALLEGORIA

La figura allegorica di *Metanoia/Paenitentia* ritrova un ruolo centrale nella *Calunnia* di Botticelli. In essa il Filipepi non si limita a seguire le indicazioni testuali fornite da Luciano e a tracciare l'immagine di una donna sofferente e vergognosa. Qui come altrove nel dipinto, il brano ecfrastrico antico è arricchito di piccoli particolari che accrescono e approfondiscono il significato delle singole allegorie (si veda a titolo d'esempio il caso della *Calunnia*, che è adornata e agghindata da Frode e Insidia con un nastro bianco e dei boccioli di rosa, simboli di purezza e innocenza a lei del tutto estranee e improprie, con il fine di precisare che si basa sulla falsità delle accuse che la rendono verosimile; cfr. Agnoletto 2016). Questi dettagli sono particolarmente importanti perché in essi, allo stesso modo che nei rilievi che decorano il fondale architettonico del dipinto, affiora con originalità il discorso che l'*auctor intellectualis* della *Calunnia* sviluppò a partire dall'*ekphrasis* di Luciano, sulla base delle nuove esigenze maturate nell'ambito del Rinascimento fiorentino della fine del XV sec. Pertanto, questi innesti iconografici, nuovi o diversi, comunque indipendenti rispetto alla fonte antica, forniscono informazioni imprescindibili alla comprensione dell'opera stessa e del pensiero che l'ha generata e che ne è il fondamento.

Nel caso specifico di *Metanoia/Paenitentia* si può osservare che la figura allegorica oltre ad essere "vestita a lutto, nera e lacera nelle vesti", ha il volto solcato da una profonda ruga, indizio di un'età avanzata. Inoltre l'attenzione è sollecitata dalla particolare posizione delle mani, incrociate sul davanti.

Questi due elementi, già presenti nella *Calunnia* di Bartolomeo Fonzio,



Bartolomeo Fonzio, *Metanoea/Paenitentia* (particolare dalla *Calunnia*), miniatura su pergamena, 1472. Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, cod. 78.C.26, frontespizio.

Sandro Botticelli, *Metanoea/Paenitentia* (particolare dalla *Calunnia*), tempera su tavola, 1495 ca. Firenze, Galleria degli Uffizi.

stanno a indicare, il primo l'impossibilità di agire per cause naturali; il secondo letteralmente lo 'stare con le mani in mano', senza fare nulla; ossia l'apatia e l'esitazione che ostacolano l'agire dell'uomo.

Nel *De Vita Longa*, Marsilio tesse le lodi della lunga durata della vita, se bene condotta, dato che è necessario un lungo tempo per ottenere la *perfectio scientiae* ("artem scientiamque perfectam [non] posse nos eam nisi vitae longitudine consequi", *De Vita Longa*, I). Ma tuttavia Venere e Saturno congiurano contro le energie esteriori e interiori dell'uomo e, oltre all'attacco all'aspetto esteriore del nostro corpo, provocato da Venere, la vecchiaia si rivela, nel segno di Saturno, come il tempo in cui qualsiasi impegno mentale, o la fatica di una qualsivoglia occupazione, strema le forze mentali e insieme il vigore fisico:

Citam igitur senectutem tum Venus interioribus nostris, tum Saturnus exterioribus infert – Venus quidem praecipue, ubi ex quovis eius motu facile corpus debilitatur atque labascit; Saturnus quoque potissimum, quando ex quocunque contemplationis officio vel curae labore ingenii corporisque vires labefactantur (*De Vita Longa* XVI).

Vecchiaia saturnina, dunque, che ha una sua deriva nella apatia, nell'indolenza, nell'inazione – freni che come già *Ausonio* indicava e come il bassorilievo di Torcello mostra con didascalica allegoresi – è d'impedimento alla presa su *Occasio*.

La *Calunnia* recupera un senso profondo dell'idea di *Metanoia*, che

si oppone alla senile apatia, ed è invece connesso con la capacità decisionale e l'intraprendenza umana nell'agire. Un concetto quello della necessità per l'uomo di una azione intraprendente, stimolata dal suo libero arbitrio centrale nel pensiero umanistico, inteso a difendere il primato della libertà umana rispetto al determinismo naturale, e a riaffermare, in questo esercizio di libertà, la superiorità dell'uomo rispetto alle altre creature: la libertà di scegliere da sé stessi gli scopi e i modi del proprio agire, e di perseguirli tramite la volontà, nel pensiero di Pico e di Ficino, ma anche di Nicolò da Cusa, è la prerogativa specifica dell'uomo, e, rispetto agli altri esseri, gli consente di forgiare se medesimo e il proprio destino nel mondo, giusta il monito latino *homo faber ipsius fortunae*.

Il tema della libertà di scelta è centrale non solo nel pensiero umanistico, ma anche nel dipinto di Botticelli, che ancora una volta si spinge oltre il dettato efrastico di Luciano e le semplici indicazioni allegoriche contenute nella fonte antica. Nel testo in cui invita a non credere alla *calunnia*, lo scrittore greco dà delle istruzioni per poter valutare correttamente persone e fatti. Affinché un giudizio sia giusto e illuminato dalla verità, ogni cosa dovrà essere esaminata con cura e sottoposta a un vaglio e a un giudizio rigoroso, smascherando le frodi, dissipando l'ignoranza, mettendo da parte sospetti e rancori. In questo modo si eviterà il pentimento e la vergogna cagionati da un giudizio erroneo. Botticelli nella sua *Calunnia* riecheggia la lezione di Luciano e rilancia l'idea di un giudizio giusto basato su criteri oggettivi e razionali, decorando con un'immagine di Minerva, la dea della saggezza, la tribuna sulla quale siede il re giudice (cfr. Agnoletto 2013a).

Ma nel complesso testo botticelliano la riflessione procede, sviluppando assieme alla questione della razionalità della scelta e dell'oggettività del giudizio, il problema del libero arbitrio: se la responsabilità di distinguere fra bene e male è assegnata all'intelletto, quella di perseguire l'uno o l'altro è invece assegnata alla libera volontà individuale: "lume v'è dato, i. v'è dato la ragione, et lo 'ntellecto, col quale conoscete el bene, et la virtù, et el male, et el vitio. Et certo è in voi libero arbitrio, et in vostra podestà

eleggere quel voi volete” (Landino [1481] 1999, *Purgatorio* XVI, 73-75). L’uomo, nel discrezionale esercizio della propria volontà, può orientare verso il bene o verso il male le proprie innate tendenze, degenerando verso una dimensione inferiore, oppure rigenerandosi verso la dimensione superiore (Pico della Mirandola). Non a caso nel fondale della *Calunnia, exempla* di magnanimità da imitare (Muzio Scevola, David, Giuditta) si contrappongono a *exempla* di meschinità da evitare (Atamante, cfr. Agnoletto 2014; e la punizione di ruffiani e seduttori, cfr. Agnoletto 2016), mettendo in guardia sulla pericolosa instabilità che minaccia costantemente gli uomini, in bilico tra due poli opposti (alto/basso, bene/male, virtù/vizio, merito/colpa, perfezione/imperfezione).

E accanto alla ragione che può guidare l’uomo alla conoscenza del Vero, anche l’amore può, accendendo il desiderio, orientare la volontà affinché l’uomo persegua il bene e operi virtuosamente, migliorando la sua condizione, fino a provocare una conversione morale. Dà prova di ciò la vicenda sentimentale di Cimone che, da rozzo villano, per sedurre la bellissima Efigenia e diventare un compagno di lei degno, si converte in gentiluomo (architrave 8 e base 14, secondo la griglia alfanumerica proposta in Agnoletto [2013] 2014; per approfondimenti sul tema di Cimone e Efigenia si veda, in Engramma, Viero 2005; Agnoletto 2013b).

Se, come si è cercato di argomentare, l’amore è la sola forza direttrice capace di orientare verso il bene e rendere decisa ed efficace la libera volontà individuale, rendendo l’uomo perseverante nel raggiungimento dei propri propositi nobilitanti, è facile comprendere quanto fosse importante, anzitutto, scegliere Venere, la dea dell’amore, seguendo l’esempio di Paride (in architrave 5), così come evitare di disprezzare e rifiutare l’amore, colpa di cui si rendono responsabili sia Dafne (nel plinto 2), sia la giovane Traversari amata da Nastagio degli Onesti (nei cassettoni S1-S6).

Infine si osserva che, come di consueto nella complessa polisemia della *Calunnia* botticelliana, all’elogio della volontà ferma, che permette di forgiare una personalità e una esistenza degna,

si contrappone la critica di chi ha un difetto di volontà e, in conseguenza, una scarsa propensione verso il bene. Si torna così alla centralità della figura di *Metanoia/Paenitentia*, che rappresenta proprio la lentezza, la debolezza, la negligenza nel desiderare; la rinuncia e il cedimento della volontà. Un vizio che il Medioevo fece coincidere con il peccato dell'accidia, "la quale non è altro, che non amare Idio, et le virtù, con quel fervore, che si conviene" (Landino [1481] 1999, *Purgatorio* XVII, 85-87).

METANOIA/PAENITENTIA COME MELANCONIA NELLA CALUNNIA: LA RENOVATIO NEOPLATONICA

Finora si è deliberatamente evitato di prendere in esame un aspetto che accomuna le figure allegoriche di *Metanoia/Paenitentia* di Bartolomeo Fonzio e Botticelli: l'incarnato scuro. Lungi dall'essere un elemento insignificante, questo connotato venne utilizzato da Fonzio e Botticelli, prima ancora che da Albrecht Dürer nella sua celebre incisione *Melencolia I*, per far riferimento al difetto di temperanza – per eccesso – dell'umor nero, che contraddistingue i soggetti melanconici.

Sul colorito del malinconico rimandiamo alle pagine dello studio fondamentale del primo Warburgkreis, *Saturno e la malinconia*:

"Sia il figlio di Saturno che il melanconico (si trattasse di melanconia patologica o di melanconia temperamentale) erano ritenuti dagli antichi scuri e neri d'aspetto. Quest'idea era comune nella letteratura medica medioevale, come pure negli scritti astrologici sui pianeti e nei trattati popolari sulle quattro complessioni" (Klibansky, Panofsky, Saxl [1964] 1983, 272).

A tale proposito si ricorda che per Archigene di Apamea "i sintomi tipici della melanconia erano [tra gli altri]: pelle scura, gonfiore, cattivo odore"; per Rufo di Efeso il melanconico "era gonfio e di colorito scuro"; e per Aristotele "le caratteristiche del melanconico corrispondevano sostanzialmente a quelle del πικρός (amaro/scostante), che era caratterizzato dai capelli neri e dalla carnagione scura" (Klibansky, Panofsky, Saxl [1964] 1983, 44; 47; 55-56).

È verosimile che sia Fonzio, membro dell'Accademia Platonica e

amico di Marsilio Ficino, sia l'*auctor intellectualis* della *Calunnia*, il quale intesse temi caratteristici del neoplatonismo fiorentino (la tematica dell'amore nobilitante, della contemplazione amorosa, della bellezza), conoscessero le idee elaborate nell'antichità sulla melanconia e sapessero che *Metanoia/Paenitentia* e Melanconia sono accomunate da una identica sintomatologia, quale la tristezza, lo scoraggiamento, la perdita del tono vitale; e da una stessa peculiarità, l'età avanzata, poiché era comune la credenza che la "bile nera" o *atra bilis* dominasse nella vecchiaia:

"Una connessione si poteva quindi stabilire senza troppe difficoltà tra i quattro umori (e più tardi i quattro temperamenti) e le quattro età dell'uomo: connessione che ha resistito sempre e che sarebbe stata di importanza fondamentale negli sviluppi futuri sia della speculazione, sia delle rappresentazioni figurate. Per tutto il Medioevo e il Rinascimento questo ciclo si mantenne virtualmente immutato, se si tolgono alcune divergenze circa il suo inizio: poteva cominciare con l'infanzia 'flemmatica' e passare per la gioventù 'sanguigna' e la maturità 'collerica', per giungere alla vecchiaia 'melanconica' (in certe circostanze ritornando a una 'seconda infanzia'); o invece poteva cominciare con la gioventù 'sanguigna', passare per un periodo 'collerico' tra i venti e i quarant'anni e un periodo 'melanconico' tra i quaranta e i sessanta, per concludersi in una vecchiaia 'flemmatica'" (Klibansky, Panofsky, Saxl [1964] 1983, 14).

A ragione di tutto ciò, *Metanoia/Paenitentia* e Melanconia sarebbero due allegorie pressoché sovrapponibili, se non fosse che Marsilio Ficino, senza dimenticare la *facies* sinistra della melanconia, ereditata per mezzo dei trattati medici dell'Antichità e del Medioevo, ne mostrò la straordinaria potenza positiva, elaborata a partire da un passaggio degli pseudoaristotelici *Problemata* (XXX, 1), nel quale si presenta la melanconia come l'umore dei grandi uomini: di eroi tragici quali Ercole, Aiace, Bellerofonte; e di uomini straordinari quali i filosofi Empedocle, Platone e Socrate, o la maggior parte dei poeti. Rivisitando, o meglio dignificando questa complessione umorale, il filosofo fondatore dell'Accademia di Careggi situerà l'umore melanconico alla base della personalità eccezionale, al considerare che si tratta dell'umore che conferisce la superiorità dello spirito, giacché predispone l'anima alla comprensione del sublime, ad essere stimolata ed elevata (Rius 1987, 25).

Dunque, nel rappresentare *Metanoia/Paenitentia* con un *corpus niger sicut lutum* (così Johann von Neuhaus, autore del *Tractatus de Complexionibus*) Fonzio e Botticelli non insistono nella descrizione di uno stato d'animo dolente, che ha già trovato un'espressione eloquente nell'abito nero e lacero. Piuttosto offrono una chiave di lettura che esorta ad interpretare *Metanoia/Paenitentia* con la caratteristica di una *facies nigra propter melancholiam* (così Ibn Esra, astrologo erudito, autore di opere filosofiche d'ispirazione neoplatonica), come una personificazione della melanconia. Il colorito livido e terreo è un attributo che la raffigurazione convenzionale di Melanconia non condivide né con Tristezza né con *Metanoia/Paenitentia*, e che la identifica e la distingue come tale (a questo proposito è possibile che anche l'incarnato scuro del Livore vada letto come un'espressione del sentimento rancoroso che contraddistingue i soggetti melanconici).

Così facendo, la figura di *Metanoia/Paenitentia* viene a essere dotata di un carattere ambivalente, negativo/positivo, sconosciuto all'allegoria antica dato che, all'occorrenza, veniva affiancata, come nel bassorilievo di Torcello, dalla compagna 'positiva' *Pronoia*. Vestiti i panni di Melanconia, *Metanoia/Paenitentia* diviene un'allegoria doppia, poiché compendia in sé sia l'ignavia che la perseveranza nel doppio senso, di pigrizia, ma anche di tenacia. Sulla prima si è già ragionato. La seconda è il risultato degli influssi di Saturno, astro della melanconia, che induce a perseverare nella ricerca del sapere e a restarne in possesso "Saturnus qui efficit, ut in doctrinis investigandis perseveremus inventasque servemus" (*De Vita Triplici*, I, IV, 2). Secondo la dottrina ficiniana sulla melanconia, infatti, è la bile nera che stimola continuamente lo spirito al raccoglimento e alla contemplazione, che lo incita ad approfondire la ricerca e lo eleva alla comprensione delle realtà più sublimi.

Igitur atra bilis animum, ut se et colligat in unum et sistat in uno contempleturque, assidue provocat. Atque ipsa mundi centro similis ad centrum rerum singularum cogit investigandum, evehitque ad altissima quaeque comprehendenda, quandoquidem cum Saturno maxime congruit altissimo planetarum. Contemplatio quoque ipsa vicissim assidua quadam col-

lectione et quasi compressione naturam atrae bili persimilem contrahit
(*De Vita Triplici*, I, IV, 4).

La doppia *facies* di questa nuova figura di *Metanoia/Paenitentia*, rinnovata seguendo le direttrici ficiniane in chiave umanistica (ma anche in senso spiccatamente ‘aristotelico’), è un riflesso fedele della presa di coscienza, da parte dell’uomo rinascimentale, dell’ambivalenza della natura umana, in bilico tra l’affermazione e il dubbio di sé:

“Una posizione al ‘centro dell’universo’, quale l’orazione di Pico della Mirandola aveva attribuito all’uomo, implicava il problema di una scelta tra innumerevoli direzioni, e nella sua nuova dignità l’uomo appariva in una luce ambigua che ben presto avrebbe rivelato un pericolo ad essa intrinseco. Infatti nella misura in cui la ragione umana insisteva sul suo potere simile a quello divino, era anche destinata a prendere coscienza dei suoi limiti naturali. È significativo che il primo Rinascimento abbia affrontato con vero interesse il tema della scelta etica, che l’epoca precedente o aveva del tutto ignorato, o aveva lasciato al settore specifico della dottrina teologica della grazia” (Klibansky, Panofsky, Saxl [1964] 1983, 232).

Si può quindi affermare che la questione della responsabilità morale trova un’espressione tangibile nella *Calunnia* di Botticelli, e particolarmente nella personificazione di *Metanoia/Paenitentia* che simbolizza la volontà attiva – il saper ricredersi – che è un esito dell’umana libertà di scelta.

La riflessione su questo snodo concettuale pare estendersi sulle pareti del loggiato, dove tre figure richiamano il *typus melancholiae*, quale si troverà descritto e fissato, un secolo più tardi, nell’Iconologia di Cesare Ripa:

“Donna vecchia, mesta & dogliosa, di brutti panni vestita, senza alcun ornamento, starà a sedere sopra un sasso, con gomiti posati sopra i ginocchi, & ambe le mani sotto il mento, & vi sarà a canto un albero senza fronde, & fra i sassi”.

Le tre figure che scorgiamo nelle piccole vignette sulle pareti del fondale della *Calunnia* siedono solitarie o appartate, con la testa reclinata sulle ginocchia e lo sguardo pesante, rivolto al suolo. In



Sandro Botticelli (o Bartolomeo di Giovanni), Particolare dalla *Calunnia* (B3), tempera su tavola, 1495 ca. Firenze, Galleria degli Uffizi.

Sandro Botticelli (o Bartolomeo di Giovanni), Particolare dalla *Calunnia* (B4), tempera su tavola, 1495 ca. Firenze, Galleria degli Uffizi.

Sandro Botticelli (o Bartolomeo di Giovanni), Particolare dalla *Calunnia* (P6), tempera su tavola, 1495 ca. Firenze, Galleria degli Uffizi.

Malinconia, incisione, in Cesare Ripa, *Iconologia*, Padova 1611, pp. II-451.

qualche immagine la testa poggia sulla mano, un sasso serve da sedile, o è abbozzato quello che sembra un albero sfrondata.

La disposizione dei riquadri in prossimità della figura di *Metanoia/Paenitentia*, rafforza l'ipotesi che si tratti di soggetti relazionati con questa allegoria. Per le tre figurette 'malinconiche' non si possono avanzare proposte d'identificazione più precise, in alternativa a quelle, a mio avviso un po' stravaganti, presentate da Stanley Meltzoff, secondo cui il rilievo in B3 rappresenta Amfione con la lira, e quello in P6 Siringa in pianto tra le canne (cfr. Meltzoff 1987); si può ipotizzare però con qualche ragione che l'immagine in B3 abbia una valenza negativa. Indipendentemente dal fatto che rimandi o meno a un personaggio preciso, in questo rilievo è rappresentata una malinconia nociva, che conduce all'apatia e all'ignavia, che debilita la forza di volontà necessaria ad agire secondo virtù e a perseguire il bene. A questa conclusione si giunge considerando il contesto, ovvero il fatto che sulla prima arcata del loggiato del dipinto sono disposti *exempla* negativi di vizi e comportamenti da evitare, che condannano l'uomo alle più oscure profondità della terra, e gli impediscono di raggiungere le sfere più alte dell'attività umana.



Schema della *Calunnia*: in giallo la posizione del riquadro B3, B4 e P6.

Prima di concludere questo contributo, vorrei tornare su una questione. Quando Ficino parla dei melanconici si riferisce unicamente agli intellettuali: teologi, poeti e filosofi. Secondo l'umanista infatti solo la *mens* intuitiva – l'unica delle facoltà umane puramente metafisica e pertanto la più elevata – può ricevere le influenze ispiratrici di Saturno. La *ratio* discorsiva, che governa la sfera dell'azione morale e politica appartiene a Giove, e la *imaginatio*, che guida la mano dell'artista e dell'artigiano appartiene a Marte o al Sole (Rius 1987, 39). Secondo Ficino l'influsso di Saturno induce una contemplazione sublime, divina, propria degli uomini di genio, e degli intellettuali. Nella *Calunnia* di Botticelli, invece, *Melanconia*, travestita nell'*habitus* di *Metanoia/Paenitentia*, predispone gli uomini al ravvedimento che passa per l'iniziazione amorosa (Cimone) ma plasma anche il cittadino esemplare.

Riassumendo, senza le idee ficiniane sulla melanconia, non sarebbero concepibili le personificazioni di *Metanoia/Paenitentia* nelle versioni della *Calunnia* di Fonzio e Botticelli, che rappresentano un *unicum* all'interno del repertorio delle *Calunnie* di Apelle. Più



Andrea Mantegna, *Calunnia d'Apelle*, disegno, 1504-1506 ca.

Lorenzo Leonbruno, *Allegoria del governo della Fortuna*, dipinto su tavola, 1525-1530 ca.

stabile nel tempo sarà l'immagine di *Metanoia/Paenitentia* come figura sofferente e inoperosa, che persisterà, pur subendo qualche variazione iconografica, come nel caso del disegno di Andrea Mantegna, oggi al British Museum, in cui la postura delle mani incrociate sul davanti è tradotta nel gesto dell'orante; o come nel dipinto di Lorenzo Leonbruno in cui pesanti catene conferiscono lentezza e inerzia alla personificazione del Pentimento.

Questo il quadro – concettuale e allegorico – in cui Botticelli concepisce la sua eccezionale riconversione ecfrastica da Luciano. E in questo quadro è probabilmente da ricercare se non l'identità del destinatario, quanto meno il suo profilo e comunque il *milieu* a cui è indirizzato il messaggio della *Calunnia* di Sandro Botticelli.

BIBLIOGRAFIA

AA.VV. 2002

AA.VV., *Dolore e melanconia. Saggio interpretativo della Tavola ex novo De melancholia ex Mnemosyne Atlas, Tavola 53*, a cura del Seminario Mnemosyne | ClassicA luav, coordinato da Monica Centanni, "La Rivista di Engramma" 15, (marzo-aprile 2002).

Agnoletto 2005

S. Agnoletto, *Una galleria delle Calunnie di Apelle (1408-1875)*, "La Rivista di Engramma", 42, (luglio/agosto 2005).

Agnoletto [2013] 2014

S. Agnoletto, *Botticelli orefice del dettaglio. Uno status quaestionis sui soggetti del fondale della Calunnia di Apelle*, "La Rivista di Engramma" 120 (ottobre 2014); già in "La Rivista di Engramma" 104 (marzo 2013).

- Agnoletto 2013a
 S. Agnoletto, *La Pallade con lancia da giostra: autorappresentazione simbolica da Giuliano a Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici*, "La Rivista di Engramma" 112 (dicembre 2013).
- Agnoletto 2013b
 S. Agnoletto, *Cimone e Efigenia, ovvero l'Amore fonte di civiltà. Il tema della base 14 del fondale della Calunnia di Botticelli: studio di due riquadri a confronto*, "La Rivista di Engramma" 112 (dicembre 2013).
- Agnoletto 2014
 S. Agnoletto, *La "matta bestialitate" di Atamante. Una proposta di interpretazione del plinto I del fondale della Calunnia di Apelle di Botticelli*, "La Rivista di Engramma" 120, (ottobre 2014).
- Agnoletto 2016
 S. Agnoletto, *Ruffiani e seduttori, ovvero l'inganno d'amore. Una proposta di interpretazione della base 2 del fondale della Calunnia di Apelle di Botticelli*, "La Rivista di Engramma", 132, (gennaio 2016).
- Antonopoulos 2002
 E. Antonopoulos, *Métanoia: La personne, le sentiment et le geste*, "Deltion of the Christian Archaeological Society (Deltion)" 23, (2002), 11-29.
- Borga 2005
 E. Borga, *Le fatiche della battaglia anziché le sofferenze della malattia (in acie/macie). Una nota su un errore paleografico nella traduzione albertiana dell'ekphrasis di Luciano della Calunnia di Apelle*, "La Rivista di Engramma" 42, (luglio/agosto 2005).
- Bordignon, Centanni, Urbini et al. 2011
 G. Bordignon, M. Centanni, S. Urbini et al. (a cura di), *Fortuna nel Rinascimento. Una lettura di Tavola 48 del Bilderatlas Mnemosyne*, "La Rivista di Engramma" 92, (agosto 2011).
- Cook 1925
 A. B. Cook, *Zeus: a study in ancient religion*, volume II.2, Cambridge, 1925.
- D'Alessio 1995
 G.B.D'Alessio, *Apollo Delio, i Cabiri Milesii e le cavalle di Tracia. Osservazioni su Callimaco fr. 114-115 Pf.*, "Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik", 106 (1995), 5-21.
- Klibansky, Panofsky, Saxl [1964], 1983
 R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturno e la melanconia. Studi su storia della filosofia naturale, medicina, religione e arte* [*Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, London, 1964], traduzione di R. Federici, Torino 1983.
- Mattiacci 2011
 S. Mattiacci, *Da 'Kairos' a 'Occasio': un percorso tra letteratura e iconografia*, in L. Cristante e S. Ravalico (a cura di), *Il calamo della memoria. Riuso di testi e mestiere letterario nella tarda antichità. IV*, Trieste 2011, 127-154.
- Meltzoff 1987
 S. Meltzoff, *Botticelli, Signorelli and Savonarola: Theologia Poetica and Painting from Boccaccio to Savonarola*, Firenze 1987.
- Perdrizet 1912
 P. Perdrizet, Némésis, "Bulletin de correspondance hellénique", 36 (1912), 248-274.

Polito 1992

E. Polito, "Metanoia", in LIMC - Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae, VI.1 (1992), 561-562.

Rius 1987

R. Rius, *De la melancolía y la inspiración*, "Pasajes: revista de literatura. Pamplona", 8 (1987), 23-39.

Settis 1975

S. Settis, *Immagini della meditazione, dell'incertezza e del pentimento nell'arte antica*, "Prospettiva", 2 (1975), 4-18.

Strzygowski 1904

J. Strzygowski, *Koptische Kunst: Catalogue général des Antiquités Égyptiennes du Musée du Caire*, Vienna 1904.

Viero 2005

M. Viero, *La quinta giornata del Decameron di Boccaccio: un ipertesto del fondale della Calunnia*, "La Rivista di Engramma" n. 42 (luglio/agosto 2005).

Walker Vadillo 2009

M. A. Walker Vadillo, *Los reproches de Natán*, "Revista Digital de Iconografía Medieval", 1.2, (2009), 47-54.

Wittkower [1977] 1987

R. Wittkower, *Allegoria e migrazione dei simboli [Allegory and the Migration of Symbols]*, London, 1977, traduzione di M. Ciccutto, Torino 1987.

Zaccaria Ruggiu 2006

A. Zaccaria Ruggiu, *Le forme del tempo. Aion Chronos Kairos*, Padova 2006.

ENGLISH ABSTRACT

Throughout this work we have tried to argue that the figure of *Metanoia/Paenitentia* in the *The Calumny of Apelles*, painting by Sandro Botticelli, is used to express 'sloth': the reluctance which prevents men from pursuing truth, good and justice, and from becoming better people. However, she also represents the perseverance that allows men to achieve these goals. These two, opposite, meanings are possible due to the interpretation of *Metanoia/Paenitentia* as Melancholy. Indeed, according to the doctrine of Marsilio Ficino, the melancholic state has positive and negative effects: melancholy is not only a temperament linked with sadness and apathy, but also a disposition which influences men leading them to a state of fervor or contemplation. Represented as an old woman, in mourning and overwhelmed by sorrow, *Metanoia/Paenitentia* looks like Melancholia, and she may well be interpreted as Melancholy, since she has a dark face, supposedly resulted from an excess of the black bile.

UMANESIMO TRAGICO

Presentazione del volume *Umanisti italiani. Pensiero e destino*
I Millenni Einaudi, Torino 2016

Massimo Cacciari, Raphael Ebgi

Fresco di stampa per i Millenni Einaudi, esce il volume *Umanisti italiani. Pensiero e destino*, a cura di Raphael Ebgi con un saggio di Massimo Cacciari. Al ricco contributo introduttivo di Massimo Cacciari, *Ripensare l'Umanesimo*, seguono otto sezioni con una antologia di scritti di Umanisti del XIV-XVI secolo, fra i quali: Francesco Petrarca, Leonardo Bruni, Poggio Bracciolini, Lorenzo Valla, Leon Battista Alberti, Giorgio da Trebisonda, Marsilio Ficino, Cristoforo Landino, Pico della Mirandola, Angelo Poliziano, Girolamo Savonarola, Leonardo da Vinci, Niccolò Machiavelli. Ogni sezione è introdotta da un saggio di contestualizzazione storica e di approfondimento teorico, a cura di Raphael Ebgi:

- I. Umanesimo tragico
- II. Vita attiva. Vita contemplativa
- III. Filologia e filosofia
- IV. Metaphysica
- V. Teologia poetica
- VI. Hermetica
- VII. Cielo e mondo
- VIII. Figura futuri

Pubblichiamo qui, per gentile concessione degli autori e dell'editore, un paragrafo del testo introduttivo di Massimo Cacciari *Ripensare*

l'Umanesimo; un paragrafo dell'introduzione *Umanesimo tragico* di Raphael Ebgı; e, dalla stessa sezione dell'Antologia, l'epistola *Ghiribizzi* di Niccolò Machiavelli a Pier Soderini del settembre 1506.

RIPENSARE L'UMANESIMO

Massimo Cacciari

«Architecti est scientia pluribus disciplinis et variis eruditionibus ornata», così suona solennemente l'inizio del *De architectura* vitruviano; il Rinascimento vedrà in questo classico, 'risorto' nel 1414 a Montecassino, la rivendicazione del valore dell'architettura come autentico sapere, non empirico soltanto, non derivante dalla pratica, e dell'architetto come colui che, accanto e oltre alla sua abilità ed esperienza tecnica, deve essere anche *eruditus* in geometria e nelle lettere, in matematica e negli studi storici. Una concezione del fare architettonico che nell'Umanesimo si impone già con Brunelleschi e che troverà nell'Alberti la sua più alta espressione. Se però ci chiedessimo quale *disciplina* sia la fondamentale per l'architetto umanista, dovremmo indicare proprio la *filologia*, in quel senso che è emerso dallo studio di Valla. Senza lo studio del *testo* classico, senza la conoscenza diretta del monumento antico, mai potrà nascere un'architettura *cum auctoritate*, capace cioè non solo di funzionare e piacere, ma anche di generare nuove forme e dare così vita a una nuova, *classica*, tradizione. Leon Battista affronta il campo specifico dell'architettura esattamente come Valla quello della filologia. Le opere antiche vanno tutte esaminate con ogni cura; un'ammirazione sentimentale per la loro grandezza non produrrà alcun frutto. Considerarle bisogna, *misurarle*, comparare le une alle altre così da comprendere quali canoni, quali 'rime' le informino. E poi occorre disegnarle, compierne esatti rilievi. Ciò che implica costanza, pazienza, lungo lavoro, avanzare *lento pede*, esercizio filologico. È lo stesso *obstinato rigore* con cui l'*ars* deve procedere, che ritroveremo in Leonardo. E la regola vale universalmente; in ogni campo, nell'arte come per la 'roba' della Famiglia o per gli affari dello Stato: il fare senza pazienza, 'in furia', è rovinoso; saper indugiare bisogna («indugio quanto posso»), mai cedere alla 'malattia' di quel personaggio rappresentato da

Machiavelli nel primo capitolo dell'*Asino*, «ch'in ogni luogo per la via correva | e d'ogni tempo senza alcun rispetto».

Tale regola sta alla base dei *Libri della famiglia* come del *De re aedificatoria*, del grande trattato, cioè, che proprio sul fatto architettonico, sulla complessa realtà del costruire e sul valore essenziale che esso riveste per la *civitas hominis*, concentra il suo studio. È questa intenzione che obbliga a considerare l'architettura classica. Impossibile pensare la *cosa* dell'edificare senza fare memoria di Roma. La stessa idea ritornerà ancora in Bramante, di cui Leonardo è «cordial caro ameno socio» con le *Antiquarie prospetive romane* [54]. L'architettura di Roma non è un passato da idolatrare, e neppure uno statico modello da imitare o ripetere. Una miniera, piuttosto, di concreti problemi progettuali e compositivi, che trovano varie risposte o soluzioni. Altrettanto armonica, dotata di pari *concinntas*, dovrà apparire anche la nostra architettura, e altrettanto capace di varietà, di afferrare la concretezza delle situazioni, di adattarsi ai tempi, di corrispondere al mutare degli usi, *ad usum et commoditatem*. Alberti tratta l'architettura classica esattamente come Machiavelli gli *exempla* antichi. La *distinzione* è sempre salva; la consapevolezza della *grande varietà* delle cose, anche nel campo delle arti, profonda, acuta, ma non vi è spazio per uno scetticismo di stampo guicciardiniano («è fallacissimo el giudicare per gli esempli, perché se non sono simili in tutto e per tutto, non servono...»), scetticismo che, di continuo, in fondo, anche si contraddice: «chi vuole vedere quali sieno e pensieri de' tiranni, legga Cornelio Tacito...» (*Ricordi*, 13, e ancora: «non fate novità in sulla speranza [...] vedete lo esempio di Bruto e Cassio...» (*Ricordi*, 121)). L'esperienza è maestra (e Guicciardini «è forse il solo storico tra i moderni, che abbia conosciuto molto gli uomini, e filosofato circa gli avvenimenti attendendosi alla cognizione della natura umana», Leopardi, *Pensieri*, LI), ma esperienza è anche quella che i Romani ci trasmettono. Qui vale essenzialmente ciò che già si è detto: essere all'*altezza* dei classici, nient'affatto lasciarsi 'incantare' da essi, questo è il *sollen* degli umanisti. E nell'architettura questo 'dovere' è sentito con energia forse ancora maggiore che nelle

altre discipline. L'abitare, infatti, caratterizza l'uomo quanto il suo linguaggio. Dobbiamo apprendere a bene parlare come a bene abitare.

Scriveva Poliziano a Paolo Cortese: «non exprimis, inquit aliquis, Ciceronem. Quid tum? Non enim sum Cicero; me tamen, ut opinor, exprimo» [55]. E già lo aveva detto Enea Silvio Piccolomini: «fugienda est omnis supervacua imitatio». Non perché ami Cicerone io lo voglio imitare, aveva insegnato a tutti Petrarca. Guardare a Roma è essenziale per imparare a esprimersi in questo tempo, perché le sue lettere e le sue architetture sappiano rappresentarne e aiutare a risolverne i problemi. Proprio l'architettura dell'Alberti è animata, io credo, da questa intenzione con la più grande intensità. Ed è 'logico' che così sia: il massimo architetto, il massimo 'filologo' dell'architettura per eccellenza, quella romana, non può essere che colui che più profondamente conosce la drammatica serietà dell'edificare, quanto *improbis labor* quest'arte comporti, come *estrema* sia la difficoltà di far *abitare* e imparare ad abitare (sta qui il rapporto tra il *De re aedificatoria* e le opere politico-civili dell'Alberti), di dare casa e città a quel 'miracolo' grande e *tremendo* che è l'uomo. Il metodo della filologia si trova qui alla prova più ardua, di fronte al dover comprendere con la stessa cura con cui ascolta l'autentica voce dei classici quel testo che è l'esserci umano nel suo esprimersi, nei suoi 'abiti' effettuali. Non bastano i suoi *testi scritti* per comprenderlo, non bastano le sue opere. Anzi, queste, come l'architettura dimostra, avranno valore solo in quanto capaci di confrontarsi con la realtà effettuale. Filologia stessa, insomma, impone una rappresentazione *realistica*, per quanto dolorosa possa risultare, dell'agire umano. Come sarebbe possibile interpretarne le opere ignorando l'autore? Come contentarsi di osservare l'opera compiuta, 'in forma', senza seguire il cammino che a essa ha portato? Se non si ficca l'occhio nell'esserci dell'animale *incurabilis*, il nostro Umanesimo diverrà consolante, sedentaria erudizione. L'occhio albertiano si decide in questo senso con tanta consapevolezza da non potersi trovare l'uguale in tutto l'Umanesimo [56] – tuttavia il dramma che esso vede è largamente condiviso. Leon Battista dà

la voce più potente a contraddizioni e conflitti che appartengono alla trama più profonda ed essenziale di tutta questa età. Essenziale comprendere che non si tratta di superficiali contraddizioni o di una semplice varietà di voci e caratteri; filologia significa *volersi esprimere, voler comunicare*; comunicare è possibile soltanto conoscendo l'interlocutore, «quis es, tu, homo?»; fedeltà al testo implica realismo antropologico. Le grandi opere che studiamo non debbono portare ad alcuna adulazione dell'uomo, bensì costringerci a comprenderne la drammatica complessità. Riflettendoci sul loro specchio, anzi, è piuttosto la nostra 'misera' ad apparire: nella grande poesia la *inopia* del nostro eloquio, nella grande architettura quella del nostro edificare. Esse non debbono servire a consolarci, bensì piuttosto sostenerci nel perseverare nella ricerca, nello sforzo per conferire una forma che duri al nostro presente doverci esprimere e abitare.

Per risalire a tale forma è però necessario attraversare lo stesso inferno. Se ne rimuovi l'esistenza, se lo ignori, se non dipingi il *pessimo* e nel tuo quadro trova luogo soltanto l'immagine della *dignitas*, non sarai né buon filologo né buon artista. E tanto meno buon filosofo. Non lo ha affermato lo stesso Platone nel *Fedone* (97d, 4)? Dal pericolo sommo di un simile *descensus* nascono le architetture albertiane; tanto più esse *stanno*, quanto più sfidano l'inesorabile opera del tempo «da cui son vinte anche le pietre», quanto più *ad infera* affondano le loro fondamenta. Le tonalità che assume la 'stagione all'inferno' albertiana toccano corde varissime, spesso risonanti insieme nel medesimo brano, dal riso più mordace del *Momus* [57], che farà ritorno nei 'calci' e negli 'scherzi' dell'*Asino* machiavellico, al sarcasmo più amaro, dalla parodia alla malinconia più luttuosa. Camaleonte anche l'Alberti tragico. Perfino l'opera fatta per durare va letta in lui come maschera. E la maschera più cupamente pessimistica trova forse la sua 'stazione' nel secondo libro del *Theogenius*. L'uomo non è soltanto vittima della perfidia della Fortuna, non è semplicemente in balia dell'universale, cosmica *vicissitudo*, poiché neppure nei cieli è quiete, ma di questa costituisce elemento, fattore, soggetto attivo. Non è un destino alieno, non sono

le stelle a farci incapaci di stare. Fra tutti gli essenti siamo noi gli *infermissimi*; l'ordine 'fatale' che esige che tutte le cose siano sempre in moto si esprime perfettamente soltanto nella natura dell'uomo. Non sono cause esteriori a farci *effundere lacrimas*, a costringerci sempre a «grandissima fatica»; se si trattasse soltanto di entrare ai ferri corti con esse, potrebbero ancora valere quei saggi consigli stoici ed epicurei che abbondano nel primo libro. No, è l'*agitazione* invincibile del nostro stesso animo, l'impotenza a stare che abita in noi, a risultarci fatale. È la nostra stessa natura a colpirci, poiché essa ci ha fatto «animale irrequieto e impazientissimo di suo stato alcuno e condizione». Sempre mutiamo, senza mai mutare noi stessi. E tale inquietudine si trasforma necessariamente nell'incapacità di *lasciare in pace*. «Di quivi nasce la pace e la guerra...» (*L'Asino*, III,94). Impossibile che un'anima per se stessa agitata sopporti o tolleri di non travolgere con sé ogni altro essente. La sua violenza non è errore o vizio emendabile, ma espressione della sua natura. «*Vitia erunt donec homines*». Così possiamo diventare *lupi* agli altri (il filologo sa che viene da Plauto l'*homo homini lupus...*), volere asservire e soggiogare ogni essente, fare quasi del nostro ventre «*publica sepultura di tutte le cose*». Dirà l'amarissimo porco incontrato dall'*Asino* machiavellico (*Asino d'oro*, che attraverso la sofferenza viene iniziato al duro sapere, non afflitto dall'«asinità» bruniana): «Non basta quel che 'n terra si ricoglie, | ché voi entrate a l'Oceano in seno | per potervi saziar de le sue spoglie» (*L'Asino*, VIII, 100-2). La *nostra* natura è la vera matrigna, la sua ontologica *stultitia* che mai ti rende «di cosa alcuna contento né sazio». Questa colpa è iscritta tragicamente nella costituzione del nostro esserci, fino a farci apparire gli infelicissimi fra tutti gli enti.

Il disincanto che svelle dalle radici, come in Machiavelli («Tanto v'inganna il proprio vostro amore, | che altro ben non credete che sia | fuor de l'umana essenza e del valore», (*L'Asino*, VIII, 31-33)), ogni possibile finalismo antropocentrico, che abbatte ogni boria o presunzione, ha in se stesso, tuttavia, il *contraccolpo*. Un'amicizia stellare lega Alberti a Leopardi anche in questo: quando ti sembra di esser giunto al fondo del pessimismo, proprio

a quel punto devi scavare ancora; e allora forse vedrai fiorire la *Ginestra*. Non si tratta di immaginare utopisticamente la nascita di un 'uomo nuovo', ma di comprendere come da una stessa linfa possano maturare contrapposte possibilità. L'assoluto pessimismo è altrettanto irrealistico delle lodi e delle adulazioni per l'umana virtù. Che *virtus* si dia è un *fatto*, se non altro quella di volgere ai colpi della Fortuna «il viso di lacrime asciutto» (*L'Asino*, III, 85-87). Lo mostrano le *bonae artes* antiche e moderne, che la filologia custodisce e interpreta. Ma è *virtus* di quello stesso esserci dannoso agli altri e a se stesso, ambizioso e avaro, invidioso e violento. Come si combinano in una sola anima simili dissonanze? Non le si supera, se non conoscendole e sopportandole – questo insegna il *Theogenius*. L'*agitazione* continua che sconvolge l'uomo «efferatissimo» agli altri e a se stesso è necessaria radice del *cogitare*. Togli l'inquietudine e l'impazienza per il proprio stato e toglierai non solo superbia e violenza, ma anche gli «artefici innumerabili» che l'ingegno e lo studio producono. Elimina le maschere, l'ipocrisia, il simulare e dissimulare con cui gli uomini reciprocamente si ingannano ed eliminerai quelle 'finzioni' che sono le sue stesse opere più grandi, quasi in lotta contro il tempo che tutto divora. 'Guarisci' l'anima dalla sua insaziabilità di volere addirittura 'emendare' e contraffare la natura e vedrai spegnersi anche la sua volontà di conoscerne ogni segreto. Rendi l'anima 'contenta', liberala dalle «varie aspettative», che le impediscono di vivere il presente, e tacerà anche quella somma *virtus*, che si esprime nell'investigare sempre, nel ricercare instancabilmente cose nuove. *Incurabilis* è l'uomo di questo dissidio che ne marca la natura, conflitto non tra principi separati e opposti, lotta immanente alla sua radice. *Homo naturalis* è questo – ma se è questo, ciò significa che nella *vicissitudo* che lo costituisce sussiste realmente anche la possibilità del cogitare, dell'operare, del produrre, non solo di *denaturare* la natura, ma di conoscerla e rappresentarla, non solo di essere peste all'altro, ma anche *civis*, solidale con l'altro, *ricoscente* lui, nella polifonia della *res publica*. Destino è l'esserci inquieto e insaziabile; a noi tuttavia spetta la decisione in quale forma assumerlo, come prendervi parte, conoscerlo e affrontarlo. Fato la *vicissitudo* di cui siamo

partecipi e non spettatori, e la cui suprema espressione apparirà, con Pomponazzi e Bruno, «il mutamento di natura religiosa», e tuttavia viverla da schiavo, in preda alle tempeste della Fortuna, o invece stare desti, «mai partirsi dal timone», volgere la *cura* che ci assilla verso un'opera che sembri poter restare, è scelta che il Fato stesso assegna a ciascuno, cui nessuno può sottrarsi. Questa libertà è l'altra faccia del Necessario.

Nessuno nell'Umanesimo riconosce più di Alberti e Machiavelli la potenza della Fortuna. Senza Fortuna propizia neppure l'impero romano si sarebbe costituito e avrebbe potuto così a lungo durare. Proprio quello Stato che si temprava nella più dura disciplina innalza meravigliosi templi alla Fortuna! Che cosa significa questa dea *in politicis*? Il complesso degli eventi imprevisti e imprevedibili, o che almeno così ci appaiono nel fiume della Vita. Essi stanno perciò sempre a fronte di ciò che vogliamo, progettiamo e perseguiamo. Senza tali *cause* mai potremmo farci neppure l'idea della Fortuna. Dopo l'accaduto è sempre possibile indicarle, e sempre risulterà evidente anche il ruolo della Fortuna nell'aver concesso a quelle intenzioni, a quei propositi, ai nostri *dover-essere*, di *valere* finalmente in tutto o in parte. La causa indica ciò che ha reso possibile un evento e in nessun modo la necessità che esso avesse realmente luogo. Il vento che spinge le nostre vele, come nell'emblema di casa Rucellai, non è potenza che appartenga loro. Un drammatico timbro tacitano domina le pagine sul nesso virtù-fortuna in Alberti e Machiavelli – del Tacito che sarà carissimo a Vico.

Impiger mens quella dell'uomo, aveva detto Lucrezio [58]. Mente che può risolversi in mera incostanza, in una vana instabilità, preda della Fortuna e delle passioni, così come, all'opposto, immaginare e costruire le supreme misure del Sant'Andrea. Sempre instancabile rimane, sempre incapace di quiete. *Plastes et fctor* sia quando inscena il carnevale tragico-grottesco del *Momus*, sia quando dà forma e organizza la propria esistenza, i propri *nec-otia* nel febbrile tumulto, nella competizione che segna la vita cittadina, e che in ogni momento può trasformarsi in guerra, in *stasis*. Un *camaleonte* l'animale uomo, sia quando inventa maschere per travestirsi e

ingannare, che quando 'ri-vela' in forme sempre nuove, dietro facciate come quella di Palazzo Rucellai, i propri interessi, i propri affari e le proprie cure. Plasmare, *fingere* bisogna sempre, se si vuole affrontare il mestiere che Leon Battista, come poi Machiavelli e lo stesso Guicciardini, sanno per personale esperienza essere il piú faticoso di tutti: il vivere – e per affrontarlo non basterà industria, consiglio, arte, saranno necessari *mani, piedi e nervi*. Tutte le 'ragioni del corpo' dovranno allearsi a quelle della diligenza, della sollecitudine, della cura per navigare il fiume della Vita, sfidarne tempeste e naufragi (*Fatum et fortuna*) [59]. Poiché la *machina* che siamo è complessione indissolubile di corpo e mente, e se anche l'uomo avesse il doppio dell'ingegno ma non avesse la mano, 'organo de gli organi', non esisterebbero dottrine, istituzioni, edifici e città (la famosa pagina della *Cabala del cavallo pegaseo* sembra venire davvero direttamente dall'Alberti!) [60].

La pazienza che occorre nel navigare il fiume Bios è altrettanto *impiger* dell'impazienza di quelli che si affannano a sopravvivere trascinati dalla corrente. *Virtus* sarà costruire *bonae artes* come *naviculae*, cui aggrapparsi, per giungere alla sponda ultima 'contenti' soltanto di avere così *bene vissuto*. Libertà è data, nessuna stella può sottrarcela, ma costretta in questi limiti, che non sono semplicemente quelli dell'universale Fato, bensì quelli derivanti dal nostro intimo *essere contraddizione*: creatori e perturbatori, artefici e contraffattori, lupi gli uni agli altri e 'animali politici', pronti perfino a «soffrire le fatiche della patria», agitatissimi e impazientissimi nello stesso dover sempre cercare, inventare e conoscere. *Complexio oppositorum*, da cui si origina il meglio e il pessimo del *thauma* che è l'uomo. *Complexio* che occorre rappresentare razionalmente, misurare, organizzare in un quadro spazialmente compiuto. *Thauma*, insomma, che occorre guardare e dipingere secondo la «dolce *prospettiva*» [61]. Come Messer Filippo ha insegnato. Ma all'interno di tale spazio palpita in tutta la sua concretezza il dramma di quella *summa* di opposti che è l'uomo – e tale dramma occorre anche saper rendere secondo i suoi colori, le sue ombre, in tutta la gravità delle sue *masse*, dei suoi pesi.

Questo vedrai, fermissima immagine, alla cappella Brancacci, o scolpito per sempre da Donatello sul volto dei suoi profeti. Vedrai nelle opere di quei sommi che *sono* davvero tutt'uno con l'opera che realizzano, pur sapendola peritura, e che mai fuggono da tale dolorosa coscienza.

Credo non sarebbe difficile mostrare (andando oltre quella 'divisione in epoche' che Ernst Robert Curtius considerava propria «di una miope scienza storica») come questo timbro tragico dell'Umanesimo albertiano abbia nel Petrarca del *Secretum* e di tante *Epistulae* [62] la sua fonte prima. Poco importa quanto consapevole. La traccia fondamentale che conta ricostruire è quella che intercorre fra Petrarca [63], Alberti e Machiavelli, che trova in Valla il senso *philosophicus maxime* da attribuire a Filologia, e che costituisce, come vedremo, il controcanto necessario, e nient'affatto semplicemente contraddittorio, alle correnti neoplatoniche. La *volontà* albertiana, consapevole quanto quella di Petrarca della fragilità delle proprie intenzioni («*quotiens volui nec potui*»), manca certamente della religiosa fede di questi, non ha un Agostino a sorreggerla. E tuttavia uguale è il loro «*desiderium vehemens surgendi*», e se l'anelito alla *renovatio* è inteso da Petrarca anzitutto come *metanoia-conversio*, neppure in Alberti manca la nostalgia per il colloquio dell'anima con sé sola, per la solitudine contemplativa (la sua figura nelle *Disputationes camaldulenses* non è affatto un'invenzione). L'Agostino del Petrarca è quello del tormentato itinerario delle *Confessioni*, e il Paolo che egli ama rimane infinitamente lontano da quello che Ficino 'sistemerà' neoplatonicamente. Un Agostino che alimenta costantemente quel desiderio, senza che mai esso giunga a soddisfarsi. Come nell'Alberti, l'uomo non può pervenire ad alcuno stato: «*si a stando status dicitur, nullus hic homini status est, sed fluxus iugis ac lapsus*» (come non 'precipitare' con la mente allo *Schicksalslied* dell'*Hyperion*? «*Doch uns ist gegeben, | Auf keiner Stätte zu ruhn...*»). Dal Petrarca ha sempre inizio il canto-*threnos* di Europa). L'*irreparabile tempus*, quel tempo «vincitore veloce, predatore delle create cose» (così ancora Leonardo!), che sembra aver travolto la stessa Roma, che pare produrre, più

che *mutatio, ruina*, è nostro segno e carattere. Tempo è l'esserci stesso, che tutto muta e perturba, che non può in nessuna opera trovare quiete, insaziabile, mal-contento sempre, perfino nelle espressioni somme della propria potenza. Anche le nostre opere più 'virtuose' avranno, allora, il timbro dell'incompiutezza, del tentativo, dell'indizio. La loro sostanza è quella stessa del nostro esserci, di noi, gli interroganti, *nos interrogantes*. Chi interroga non dà risposta, non produce risultati, ma soltanto, e se saprà con pazienza tentare e ritentare, una grande quantità di cominciamenti, «tanta coeptorum moles». Ma che di vera *mole*, allora, si tratti! Che l'opera appaia davvero un *monumento* alla nostra capacità di dare inizio, di procedere sempre oltre, di interrogare ancora. Segno di *inopia*, certamente, ma anche indomita volontà di *inaccessa tentare* (come Petrarca dice in una famosa lettera al Boccaccio), 'armandosi' dei classici del passato proprio per essere in grado di affrontare la navigazione a noi destinata.

Tuttavia, anche a questo proposito, nessuno avverte più dolorosamente del Petrarca come questo riguardare indietro per procedere innanzi costringa a dubitare, per la coscienza cristiana, di aver posto saldamente mano all'aratro. Già nel Petrarca vive il dramma del rapporto tra Umanesimo e Rivelazione: Atene e Gerusalemme non sono, neppure sotto il più stretto riguardo filologico, schematicamente separabili, e però ciò non comporta alcun pacifico dialogo tra le due 'fonti' del nostro stesso presente; all'opposto, per Petrarca la stessa grandezza del passato che egli venera è sempre anche vissuta come *periculosum maxime*, come energia capace di 'sedurci' da quel radicale mutamento di mente e anima, da quella *conversio* integrale di tutto il nostro esserci, cui il Cristo ci chiama. A un tempo, è evidente come sottenda continuamente il pensiero del Petrarca l'idea che proprio il 'ritorno' al classico possa rivitalizzare, 'ringiovanire' la cristianità, o almeno frenarne la decadenza, i cui segni palesi possono anche essere interpretati 'astrologicamente', e tragicamente, come presagi della sua fine. La contraddizione deve essere sostenuta, 'tollerata', non possiamo sperare di sanarla, così come non possiamo eliminare,

quasi si trattasse di errori logici, quel carattere o dèmone della nostra natura, in cui nobiltà si intreccia a inquietudine, la volontà d'arte a malinconia, la nostalgia d'andare a costante attrazione per la stessa accidia, quella natura per cui l'itinerario del ritorno a se stessi, *in interiore*, piuttosto che con la visione della verità, si conclude con la drammatica scoperta della molteplicità dei nostri nomi, non con l'Uno, ma con la sua stessa originaria *divisio*.

Soltanto l'eloquenza dei Padri dispone, per Petrarca, dell'energia necessaria per convincere alla *conversio*. L'eloquenza dei Padri *versus* la *verbositas* degli scolastici, non solo dei detestati averroisti [64]. La sua forza non sta nell'arrangiare discorsi, costruire sillogismi, ma nell'affermazione che *amare* vale più di ogni sapere. Amare soltanto può vincere la miseria della volontà che fa il male pur vedendo il bene. Non si supera l'angoscia che da tale miseria ci viene con il ragionamento, ma in forza di *caritas* [65] – e a una tale misura di amore non si perviene se non *gratia adiuvante*. L'eloquenza dei padri ci ha comunicato tale principio con le parole più appassionate e *appropriate*, lo ha reso davvero *suavis* grazie anche alla copiosità delle invenzioni e immagini con cui lo ha espresso, e cioè grazie, in fondo, alla sua natura *poetica*. L'Alberti non condivide questa fede nella predicazione dell'amore; non parla in nessun luogo di una Grazia che ci aiuti a conquistarla; tantomeno in lui la virtù umana potrebbe mai oltrepassarsi fino alla *deificatio*; e tuttavia affonda in quella del Petrarca la sua visione dell'inesorabile contrasto nell'anima tra *posse* e *velle*, e dell'instancabile anelito della volontà, proprio sul fondamento di tale contrasto, nel *dar forma* comunque al proprio esistere, per riuscire ad *abitare*, nonostante tutto, nella propria stessa inquietudine. Nessuna fede in Alberti che l'*insana* natura umana possa giungere a scoprire un balsamo per le proprie ferite, ma a conoscerle sì. La sofferenza produce questo sapere, ed esso è segno del più alto grado di virtù cui sia possibile ambire. Tragicamente, anche il sapere genererà, poi, sofferenza (i termini dell'assioma tragico classico, *pathei mathos*, possono essere in ogni istante invertiti), poiché appunto farà vedere come costitutivo del nostro esserci ciò che prima potevamo illuderci fosse puro accidente

o semplice occasione. Questo circolo è evitabile solo ignorando la nostra essenza, gettandoci nel fiume Vita come rottami, serrando il nostro sguardo alla realtà e, nello stesso tempo, il nostro orecchio a quella voce che chiama dal fondo della coscienza (voce che ciascuno nomina come può) a *essere liberi*, tanto da edificare la nostra dimora, entrare in colloquio con il classico che sfida il tempo, marcare attraverso questo colloquio con 'l'immortale' il tempo che *siamo*. L'*occhio* emblema dell'Alberti rimane *in-sanamente* insonne di fronte allo 'spettacolo' dell'esistenza, nell'infinita varietà delle figure e maschere in cui essa si esprime, della follia che la scuote, senza la quale, tuttavia, neppure sarebbero mai nate le divine *manie* poetiche, poetico-profetiche e filosofiche.

L'emblema albertiano dell'occhio alato e saettante [66] non può perciò essere letto attraverso le lenti di un Umanesimo-*Humanismus* e così ridotto a immagine dell'acutezza dello sguardo unita alla rapidità dell'ala. Certo vigile e circospetto è quest'occhio, e solare sembra esserne la natura. L'emblema non contrasta con la venerabile tradizione che vede nell'occhio un dio tra le membra. Ma la inquieta e interroga. *Quid tum?* Che vedi, dunque? A quale realtà può rivolgersi la tua luce? Che cosa illuminare? Scopri forse le ragioni ultime del tuo esserci infermissimo? Oltrepassi forse i limiti del suo sapere per indizi, per congetture? Trasformi la mole dei suoi tentativi e cominciamenti in opere divine? *Chi* vedi? «*Fabulae sumus*», risponderà l'amaro riso del Codro alla fine del secolo [67]. L'occhio vola, sì, ma soltanto quaggiù può rivolgersi, soltanto al mondo sotto la luna si riferisce il suo raggio. Non gloriarti di esso, non adularne le ali. Anche quello del *Defunctus* ne possiede la virtù, eppure non raccoglie in sé che lo spettacolo delle miserie umane. Spettacolo da cui non deriva, però, alcun facile pessimismo: quello sguardo è terso, non un filo di nebbia lo offusca, perfino i raggi del sole sopporta fermamente. Se, come Giobbe, non sa frugare fino all'estremo limite, se pur scandagliando il fondo dei fiumi non sa trovare 'il luogo dell'intelligenza' («*Sapientia vero ubi invenitur?*»), tuttavia dipinge *vera mente* ciò che vede, ne comprende i rapporti. Non è *visio Dei*, ma *pittura* sì, *pittura* che analizza e commisura,

dolorosa e vera, della condizione umana. *Eloquenza* della pittura, in quanto compiuta resa in immagine dell'idea. Lungi dal poter dar luogo ad accidia o disperazione, essa appare condizione necessaria anche di ogni *conversio*, poiché non si cambia mente e cuore se non attraverso la stretta dell'angoscia. Qui è eco della voce di Paolo nel Petrarca, e forse più ancora della religiosità della *devotio moderna*, opposta tanto alla *verbositas* teologica quanto alla superstiziosa *credulitas*. Per questi fili, tali correnti della spiritualità trecentesca possono collegarsi al disincanto dell'Alberti. Tutto vedi, mio occhio? «Tutto»?! Soltanto sulla tua stessa realtà ti è stato concesso di volare. Sovra-umanarti non puoi; aspetta un poco e ascolterai 'l'ultima' parola di Montaigne (o è Momo che parla?): «e sul più alto trono del mondo non siamo seduti che sul nostro culo». E trovi forse pace al colmo della tua potenza? Insonnia soltanto è il dono concessoti. Hai forse quel riposo e quella quiete cui anelavi in terra? Ancora meno ora che sembri conquistare il cielo. Che *voluptas* ti viene dal tuo essere alato? E, ancora più, ora che vedi 'tutto', sei forse giunto finalmente a vedere te stesso? O hai incontrato quella *pupilla* di un altro dove specchiarti, che Socrate invita Alcibiade a scoprire (*Alcibiade Maggiore*, 132d-133c)? Hai forse trovato il segreto che ci consenta di rappresentarci secondo il nostro vero nome? Il *soggetto* della rappresentazione, 'l'artista', non può rientrare nella rappresentazione stessa. Chi è colui che mi guarda dal dipinto in cui mi sono ritratto? *Quis est? Qui es, tu?* In quale spaventosa notte si penetra quando si fissa negli occhi un uomo? In quale mondo di fantasmagoriche ed enigmatiche rappresentazioni – si chiederà Hegel? Malinconia del simbolo dello Specchio e della grande ritrattistica del manierismo, che già qui si annuncia. Inquietudine dell'immagine, agitarsi nella *inventio* dell'emblema albertiano di diverse e dissonanti interrogazioni.

Lezione antidogmatica, *skepsis* autentica, che ancora potrebbe trovare in una rilettura del Petrarca la propria fonte. Troppo spesso se ne è interpretato il pensiero come un semplice 'rigetto' di scienza e filosofia 'rigorose'. Tra i passi che vengono citati a proposito, famosissimo quello della *Senile* da Venezia (V, 2), in cui Petrarca

narra del suo incontro con uno dei tanti intellettuali padovani averroisti, teologi e religiosi solo per l'abito, ma pronti a 'latrare' in privato «contra Christum et coelestem Christi doctrinam». Costui disprezza apertamente la fede del poeta: «tuos ecclesiae doctorculos tibi habe», quel tuo apostolo Paolo non fu che un «seminator verborum et insanus»; se tu riuscissi a comprendere Averroè vedresti quanto egli sia superiore «tuis his nugatoribus»! E Petrarca lo caccia con sdegno. Testimonianza estrema e un po' patetica di una religiosità al tramonto? Atteggiamento antiscientifico, funzionale all'esaltazione della poesia? Nessuno più di Petrarca è cosciente dei limiti di quest'ultima rispetto allo stesso *discorso* teologico. Nella durezza della sua opposizione ai dottori padovani occorre avvertire soprattutto il formarsi di una consapevolezza critica nei confronti del carattere dogmatico di un certo aristotelismo, consapevolezza che animerà tutto il dibattito filosofico successivo. L'atteggiamento fondamentale del Petrarca non è affatto 'oscurantista'; esso lascia piuttosto presagire la *docta ignorantia*. Non certo a caso una parte del *De remediis* venne confusa con il *De vera sapientia* cusaniano dagli editori del Quattrocento! Per non dire dell'evidente rapporto tra l'antiavverroismo di Petrarca e quello di Ficino. Certo, la polemica del *poeta pensante* contro occamisti e scotisti, le nuove scuole 'gotiche' che vanno dis-facendo la grande architettura scolastica 'latina', sembra ridursi a esercizio retorico, e tuttavia il limite del loro formalismo logico viene compreso: che cosa giunge a dire di ciò che è *specificatamente* umano una filosofia ridotta a *logica*, al raggiungimento di un'interna coerenza nell'ordine del discorso? Analogamente, come potrebbe un'etica meramente intellettuale suscitare *amore* per la virtù, *muovere a essa*? La felicità che promette non è vera, poiché la fa coincidere con la coerenza dell'agire a imperativi razionali. Qui a Petrarca soccorrono la fede e il suo Agostino; tuttavia la critica all'intellettualismo dell'etica classica, nelle sue varie espressioni, fermenterà lungo tutto il pensiero dell'Umanesimo, in quella sua direzione critica, antidogmatica, che ne fa un'alba tutt'altro che incompiuta per il pensiero del Moderno.

Un'etica intellettualistica non può corrispondere al bisogno

supremo dell'esserci umano: la felicità. Essa fallisce, cioè, nel suo stesso dichiarato obiettivo: quello dell'*eudaimonia*. E qui di nuovo filologia e filosofia si sposano. Valla si interroga nel *De vero bono* su come tradurre l'*Agathon*, il sommo *mathema* per Platone? *Summum Bonum* aveva proposto il Bruni. Ma quel 'sommo' manca nel greco. Se il Bene deve essere *sommo* non potrà intendersi che nella forma di un perfetto 'indiarsi', di una compiuta *omoiosis theoi*. Felicità allora non potrà trovarsi che *in Deo*. Felicità impossibile alla finitezza mortale. Un'etica orientata all'*Agathon* come *Summum Bonum* è un'etica rivolta a sovra-umanare il nostro esserci, condannandoci così all'insoddisfazione e all'infelicità. L'idea di virtù non può contraddire la nostra natura. E ciò avviene sia interpretandola secondo un astratto intellettualismo, sia 'traducendo' malamente Platone in una prospettiva altrettanto astrattamente dualistica, che separi Bene da *voluptas*. «*Voluptatis causa omnia fieri*». A questo Bene tendiamo – a perseverare nel nostro esserci e a goderne tendono tutti i nostri *conatus*. E questa *volontà di Bene* è comune a tutti gli enti sotto il cielo, per quanto si esprima per diversi gradi, e nell'uomo possa manifestarsi anche nel ricercare e conoscere razionalmente. La *voluptas* propriamente umana (*voluptas*, e non «*turpis voluptas*»), spiegherà Ficino nei *Commentariola in Lucretium*) sta nell'*inquisitio*, nel godimento per l'apprendere, l'indagare, lo scoprire, nel piacere che viene dal *saper fare* opere che soddisfano intelletto e sensi. Poiché si tratterà sempre anche di piacere sensibile; il corpo lo prova! La *voluptas* non è disincarnabile. E occorre dipingere l'uomo che a essa tende, lieto nell'agitarsi stesso del pensiero, felice *in corpore* nel movimento stesso dell'anima. Certo, qui Valla intende la Natura, lucrezianamente, come *Venus* benigna, e così intenderà «la profonda dottrina del dotto Lucrezio» lo stesso Bruno, energia che rende possibile il raggiungimento della *voluptas*. Profondamente scettico su ciò l'Alberti, e lo sarà ancora più Machiavelli. Anche per loro *virtus* significa tendere a un fine determinato, e mai è fine a se stessa, ma in entrambi la drammatica di Valla si approfondisce e radicalizza: la natura umana non guida affatto, può ingannarci, anzi, in merito al fine, può indurci in errore nel perseguirlo; può addirittura spingerci a nuocere a noi stessi. Lo

spartito è quello di Valla; l'esecuzione differisce profondamente, o forse, meglio, la dissonanza è immanente alla musica che si suona, poiché essa vuole rappresentare *il piú inquietante, il dissonante in sé*: il nostro esserci *semper indagandum* poiché sempre indagante-interrogante. La presunzione di fondarsi su qualche solida *auctoritas* per poterlo rappresentare è vana illusione. Non l'*auctoritas* aiuta, ma l'insaziata *curiositas* (da *cura!*), l'osservazione instancabile della realtà, senza 'idealizzarne' alcun aspetto. 'L'occhio' dell'Alberti introduce a quello leonardesco, alla sua «bramosa voglia» di ficcarsi nell'ignoto, di penetrare nella «mirabil necessità» che tutto anima e tutto collega, nella 'caverna' del mondo, della «artifiziiosa natura» [68]. Potrebbe essere, io credo, l'occhio del piú giovane dei 'tre filosofi' del Giorgione, fiducioso della propria forza, fisso di fronte alla caverna-*ingens sylva*, pronto a esplorarla e rappresentarla; abissi di ignoto, sì, gli si presentano dinanzi – ma nulla di inconoscibile.

Inquieta la natura, energia in ogni suo atomo, e tuttavia sempre in moto, in perenne trasformazione – dove prima era roccia, ora è mare, dove montagna pianura, dove acqua terra –, inquieto l'occhio che vuole penetrarla. Se non lo fosse, nulla avrebbe in comune con il suo oggetto e nessuna relazione potrebbe prodursi. Le forme con cui l'occhio di Leonardo comprende la natura sono quelle con cui Dio stesso crea «numero, pondere et mensura»; la sua scienza non può esser letta da chi non sia 'matematico'; e tuttavia quella «divina proporzione» che egli apprende dal grande Luca Pacioli, del quale illustrerà mirabilmente l'opera, affonda le sue radici nel *De pictura*, è parente strettissima del *De re aedificatoria*, riprende quel *pro veritate laborare* che è il motto della *Dialectica* di Valla, contemporanea delle prime, e forse piú drammatiche, opere albertiane. Verità *effettuale*, non rivelata. Verità *semper indaganda* da *philo-sophia* e *philo-logia* indissolubilmente unite, poiché l'*infinito finito* che si presenta di fronte all'inarrestabile mente che è propria del nostro esserci interrogante non potrà mai venire completamente conquistato, ridursi a un calcolo e misura definitivi. E da un tale *thaumazein*, da una tale tremenda meraviglia, si rianima anche sempre il senso religioso dell'esistere, fino ad assumere timbri apocalittici:

«nulla rimarrà sulla terra che non sia tormentato e distrutto», «o terra che cosa aspetti a spalancarti e precipitare gli uomini nella profonda apertura dei tuoi abissi?». Scienza, misura e senso tragico dell'esistenza si fondono in questi autori, nella 'catena' che essi formano; non una vaga *Stimmung*, ma una *filosofia* li accomuna, che cerca di costruire un *logos* capace di guardare al «carattere enigmatico, temibile, distruttivo, che si cala nel fondo dell'essere» [69] con il rigore e la potenza della costruzione prospettica.

Note

- * Paragrafo 4, pp. XLIX-LXVIII. Si è scelto di mantenere la notazione originale.
- 54 Il testo di Bramante è stato pubblicato da C. Pedretti nel suo importantissimo volume *Leonardo architetto*, Milano 1978.
- 55 In modo del tutto analogo si esprime Alberti nel *Prohemium al settimo libro delle Intercentales*: l'eloquenza è cosa assai varia; anche Cicerone cambia moltissimo da uno scritto all'altro e solo gli imbecilli idolatrano tutti gli scrittori del passato. La varietà degli ordini, di cui si parla nel *De re aedificatoria*, va riscontrata e applicata anche nell'oratoria. Il problema è esclusivamente sempre quello: «dicere apte et luculenter».
- 56 Gli studi che hanno aperto la strada a questa interpretazione dell'Alberti sono quelli di Garin (*Rinascite e rivoluzioni*) cui ha 'corrisposto' C. Vasoli (*Alberti e la cultura filosofica*), che ha introdotto il Convegno internazionale dedicato nel 2004 all'Alberti (*Alberti e la cultura del Quattrocento*). Le ricerche in particolare di R. Cardini (*Attualità dell'Alberti*, "Professione architetto" II [1995]; Id., *Alberti e la nascita dell'umorismo moderno*, "Schede umanistiche" I [1993]), di F. Furlan, *Studia albertiana*, Torino - Parigi 2003, di G. M. Anselmi, *Letteratura e civiltà tra Medioevo e Umanesimo*, Roma 2011, e Id., *L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento*, Roma 2013, mi sembrano proseguire e sviluppare con intelligenza e simpatia la linea di questi maestri. Fondamentali pagine sull'Alberti 'in prospettiva' bruniana in Ciliberto, *Pensare per contrari. Disincanto e utopia nel Rinascimento*, Roma 2005, 115-132, e nel saggio *Sogno, ombra, dissimulazione. Variazioni di un tema*, in Id., *L'occhio di Atteone*, Roma 2002.
- 57 Sul tema il riferimento d'obbligo è alle ricerche di M. Bachtin, *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa* [trad. it. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino 1979]; cfr. anche R. Klein, *Le rire*, in aa.vv., *L'Umanesimo e "la follia"*, Roma 1968; C. Segre, *Fuori del mondo*, Torino 1990; sul *Momus*: A. Tenenti, *Il Momus nell'opera dell'Alberti*, in Id., *Credenze, ideologie, libertinismi tra Medioevo ed Età Moderna*, Bologna 1978; S. Simoncini, *L'avventura di Momo nel Rinascimento. Il nume della critica tra Leon Battista Alberti e Giordano Bruno*, "Rinascimento" XXXVIII (1998), e il saggio introduttivo di F. Furlan all'edizione dell'opera presso Mondadori, Milano 2007. *Sulla maschera e il riso dell'Alberti*, cfr. L. Cesarini Martinelli, *Metafore teatrali in Leon Battista Alberti*, "Rinascimento" XXIX (1989). Debbo, infine, rinviare al mio saggio *Il Momus dell'Alberti*, in *Il principe invisibile*, Tournhout 2015.
- 58 Da quando nel 1418 Poggio Bracciolini inviò al Niccoli il manoscritto, ora perduto, del *De rerum natura*, il confronto con l'epicureismo lucreziano è diventato fattore imprescindibile del pensiero umanistico e rinascimentale. E ciò vale per lo stesso neoplatonismo, che con Ficino 'tradusse' la *voluptas-libertas* di Lucrezio in *divina voluptas* (già con i giovanili *Commentariola in Lucretium* e nel *De voluptate*). Anche nella definizione della 'concordia' tra platonismo e teologia cristiana potevano essere fatti rientrare motivi lucreziani, come, ad esempio, quello riguardante la non eternità o divinità del mondo (motivi, peraltro, già presenti nell'antica apologetica). Il ruolo che giocherà Lucrezio, fin nello 'stile', nel pensiero del Bruno sarà ancora più determinante. Cfr. H. Jones, *The Epicurean Tradition*, London - New York 1989 [trad. it. *La tradizione epicurea*, Genova 1999]; V. Prosperi, «Di soavi licor gli orli del vaso». *La fortuna di Lucrezio dall'Umanesimo alla Controriforma*.

- ma, Torino 2004.
- 59 Per le *Intercentales* disponiamo ora di un'eccellente edizione a cura di F. Bacchelli e L. D'Ascia, che ne hanno steso anche un'ampia e importante Introduzione, «*Delusione*» e «*Invenzione*» nelle *Intercentali di Leon Battista Alberti*, Bologna 2003.
- 60 Anche sotto questo profilo è la filosofia-pittura di Leonardo a esprimere, prima del Bruno, la posizione più radicale: il corpo, per la sua formidabile organizzazione, è *cosa divina*. Lui è il miracolo grande, e anima non è che il suo *essere-animato*. È il tema fondamentale dei grandi saggi di Valéry (in *Oeuvres*, vol. I, Paris 1957, 1153-1269) su Leonardo: per Leonardo, egli dice, «la morte viene interpretata come un disastro per l'anima», e si chiede: come esser filosofi se si è *senza mani e senza occhi*?
- 61 Intorno alla visione prospettica confluiscono i motivi simbolici, filosofici e scientifici dell'Umanesimo, a partire dalla stessa forma e dal valore che il vedere assume in Dante. Lo ha mostrato nella sua monumentale raccolta A. Parronchi, *Studi sulla dolce prospettiva*, Milano 1964, che contiene in appendice anche il *Della prospettiva* di Paolo dal Pozzo Toscanelli.
- 62 Utilissima, a questo proposito, l'antologia curata da L. Chines: *Petrarca, Lettere dell'inquietudine*, Roma 2004.
- 63 «Un genio delle origini» è il Petrarca per K. Stierle, *Francesco Petrarca*, München 2003 [trad. it. *La vita e i tempi del Petrarca*, Venezia 2007], dove lo stesso confronto con Dante (l'ascensione dantesca contrapposta al «vagando e cogitando» del Petrarca) serve a mettere in evidenza la 'modernità' di quest'ultimo. Coscienza della svolta d'epoca e tormentata impotenza a immaginarne un esito risolutivo caratterizzano l'opera del Petrarca anche per U. Dotti, *Petrarca e la scoperta della coscienza moderna*, Milano 1978.
- 64 Cfr. Vasoli, *La dialettica e la retorica dell'Umanesimo. «Invenzione» e «Metodo» nella cultura del XV e XVI secolo*, Milano 1968, cap. i: «*Antichi*» contro «*moderni*».
- 65 Saranno tutti motivi che ritroveremo in Ficino, studiati da C. Vasoli in numerosi saggi; cfr. soprattutto *Filosofia e religione nella cultura del Rinascimento*, Napoli 1988, parte I. Importante per capire la posizione niente affatto 'passatista' del Petrarca 'pensatore' è avvertire già in lui la presenza dell'idea che si farà chiara nella *docta ignorantia* di Cusano: G. Santinello, *Nicolò Cusano e Petrarca*, in Id., *Studi sull'umanesimo europeo*, Padova 1969. (Cfr. anche G. Cuzzo, *Mystice videre*, Torino 2002, cap. iii).
- 66 Tutta la letteratura sull'emblema albertiano è riportata e discussa da A. G. Cassani, *L'occhio alato. Migrazioni di un simbolo*, Torino 2014 (con un mio saggio). In generale sul simbolismo dell'occhio: W. Deonna, *Le symbolisme de l'oeil*, Oaris 1965 [trad. it. *Il simbolismo dell'occhio*, Torino 2008 (con una Introduzione di C. Ossola)].
- 67 Capitolo essenziale per intendere il 'riso' umanistico l'opera di Antonio Urceo, sul quale sarà ancora da leggere il piccolo classico di E. Raimondi, *Codro e l'Umanesimo a Bologna*, Bologna 1950 (nuova ed. con *Introduzione* di A. Emiliani, 1987). A Codro il Raimondi ha dedicato forse il suo ultimo scritto, *Il mio incontro con Codro*, in A. Urceo Codro, *Sermones I-IV*, a cura di L. Chines e A. Severi, Roma 2013. A Bologna, a partire dal magistero di Filippo Beroaldo, matura tutto un platonismo 'proverbiale', ironico e disincantato, eppure in strettissimo rapporto con quello fiorentino, la cui corrente prosegue fin nello spirito degli *Adagia* erasmiani (cfr. ora la bella monografia di A. Severi, *Filippo Beroaldo il Vecchio, un maestro per l'Europa*, Bologna 2015).
- 68 Come non rammentare il formidabile passo del codice Arundel? «... e tirato dalla mia bramata voglia, vago di vedere la gran copia delle varie e strane forme fatte dalla artificiosa natura, ragiratommi alquanto infra gli ombrosi scogli, pervenni all'entrata d'una gran caverna, dinanzi alla quale resstato allquanto stupefatto e igniorante di tal cosa, cominciai piegato le mie reni in arco, e ferma la stanca mano sopra il ginocchio, e colla destra mi feci tenebre alle abbassate e cchiuse ciglia, e spesso piegandomi in qua e illà per vedere se dentro vi dissociernessi alcuna cosa, e questo vietatommi per la grande oscurità che là entro era, e sstato allquanto, subito salse in me per contrarie cose, paura e desiderio: paura per la minacciante e oscura spilonca, desiderio per vedere se là entro fusse alcuna miracolosa cosa».
- 69 G. Guida, *Arte e natura in Machiavelli e Leonardo*, in F. Meroi (a cura di), *Con l'ali de l'intelletto. Studi di filosofia e di storia della cultura*, Firenze 2005, 28.

Raphael Ebgi

Sullo sfondo dei drammi, che hanno segnato il destino d'Europa, si muovono gli umanisti italiani; drammi di cui essi furono testimoni, quando non protagonisti, e che in ogni caso s'imposero, per grandezza, alla loro attenzione, finendo per influenzarne e fino a modellarne il pensiero. E fu così non solo per le figure che vissero tra la metà e la fine del Quattrocento, ma anche per gli uomini di cultura dei primi decenni del secolo. In proposito, un esempio significativo è rappresentato dalla lettera in cui Poggio Bracciolini (1389-1459) descrive all'amico Leonardo Bruni la pubblica discussione della causa per eresia di Girolamo da Praga, seguace del riformatore ceco Jan Hus (circa 1372-1451) [18].

Girolamo era professore di logica e teologia, maestro d'arti, ma anche elegante oratore [19], aspetto, quest'ultimo, di cui diede ampia prova nel corso del processo, in particolare allorché fu costretto, dai giudici, a replicare alle numerose imputazioni raccolte contro di lui dai suoi accusatori. Poggio, che era presente, confessa di aver trattenuto a stento la sua meraviglia di fronte al portamento dell'accusato e alla sua eloquenza: «Non ho mai visto nessuno [...] avvicinarsi di più all'eloquenza di quegli antichi che tanto ammiriamo». Terminato il lungo interrogatorio, fu concessa all'imputato la possibilità di esporre la propria apologia. Egli disse subito di sentirsi ingiustamente accusato. Ma che la storia insegnava che molti innocenti subirono tormenti, esili, e persino la morte per mano di corrotti giudici. Tra i più grandi Socrate e lo stesso Gesù. Lui era pronto a seguire il loro esempio, a subire supplizi, a cedere ai suoi nemici e alle loro accuse menzognere. La morte non lo spaventava, anzi, scrive Bracciolini, egli «pareva desiderarla». Gli furono concessi due giorni per ritrattare. Non lo fece. Seguirono allora la condanna per eresia e le fiamme. Girolamo andò al supplizio

«sereno e gioioso in volto». Il suo ultimo gesto fu quello di invitare il littore ad appiccare il fuoco davanti ai suoi occhi, non alle sue spalle. Infine, mentre le lingue del rogo si alzavano, a malapena interrotto dal fumo, intonò un inno a Dio, seguito da queste parole: «Signore, Dio Padre onnipotente, abbi pietà di me, perdona i miei peccati. Perché tu sai quanto sinceramente ho amato la tua verità!» [20]. La mente corre al Socrate citato dallo stesso Girolamo, e al canto del cigno da questi evocato nel *Fedone*, che si fa più bello nel momento in cui l'uccello sente la fine approssimarsi, perché felice di andare verso il suo dio [21]. Morte degna di un filosofo, e da vero filosofo, glossa Poggio, se ne andò il predicatore ceco.

Il tono di questa lettera risulta certo sorprendente (e sorpreso si disse apertamente il suo destinatario) [22], se solo si pone mente al fatto che tanto rammarico e compassione per le sorti di un eretico impenitente provenissero da un uomo al servizio del pontefice. Ma qui a risuonare non è la voce del segretario apostolico [23], bensì quella, più intima e autentica, del letterato «innamorato degli antichi», della loro cultura e parola – grazie a cui un uomo, diceva, si eleva al di sopra degli altri uomini [24] –, la voce dell'umanista che sentiva suo quell'ideale, si potrebbe dire socratico, di agire virtuoso e magnanimo, che conduce al disprezzo di fortuna, all'accettazione della sorte avversa e della morte. Ideale nel quale già i suoi predecessori avevano scoperto la più alta e sincera forma di *humanitas*. Si pensi, su tutti, a Petrarca (1304-1374), autentica fonte di quella vena tragica che affiora qui in Poggio, e che segnerà tanta parte della filosofia del Quattrocento, e in particolare a certe sue lettere, dove la morte si fa *res* a cui viene inchiodata la meditazione. Un confronto con la 'fine', questo, rischioso ma essenziale, scrive il poeta, perché solo facendo di essa la cosa del pensiero gli uomini potranno esorcizzare i fantasmi che la sua immagine suscita nella loro mente, e smettere così d'essere «viandanti a rovescio», appassionati del cammino, timorosi della meta. A chi 'sappia' la morte, infatti, essa apparirà quale termine delle tremende fatiche della vita e liberazione dalle sue infinite vicissitudini. Una meta a cui tutti sono destinati, ma a cui si può volare in modo consapevole

e felice, o verso cui si può essere trascinati come schiavi, in catene.

Alla luce di questo pensiero la realtà trasfigura. Le speranze di cui l'uomo colora l'esistenza si rivelano vane, vuoti i timori che la rendono triste e dolorosa; folli i 'sogni' di chi pone valore soltanto negli splendori superficiali del presente, che si angoscia e tribola per onori, ricchezze, potere (misericordia vestita di luce!), che perde corpo e anima in questo «imperscrutabile labirinto di errori». Il tempo è vortice inarrestabile, e chi si affidi a esso sarà trascinato come da impetuosa corrente, e vivrà inquieto, tormentato, invecchiando tra gemiti e lacrime. Da stolti, infatti, credere che una qualsiasi delle nostre arti possa fabbricare stabili dimore in questo giorno di burrasca che è la vita. La natura dell'uomo è vulnerata. Le sue sorti in balia della fortuna. Il suo sapere, per quanto vasto, è poca cosa, e sempre imperfetto. Vuoti i suoi ragionamenti, e incapaci di arginare l'angoscia, se non si traducono in pratica di vita virtuosa, ossia se non possiedono la forza di superare il piano degli umani accidenti, per toccare le cose nella loro realtà: «philosophandum nobis et rebus est» [25]! Ecco allora che solo il pensiero della morte, rivelando le cose del mondo per quel che esse sono *in verità*, educa l'uomo ad amare, e non a temere, l'inevitabile [26]. Soltanto in questo modo la debolezza che segna la nostra condizione terrena si converte in virtù, giacché soltanto *per* questo amore, che supera ogni misura umana, l'anima diventa capace di sfiorare – fino anzi a vedere pienamente (*visio beata*) [27] – quella sapienza che tutte le cose ha fatto: la sapienza di Dio.

È l'insegnamento di Agostino, certo, anche se verrebbe da pensare, ancora una volta, alle pagine del *Fedone* e in particolare a quel passo, che Petrarca appunta di suo pugno, in cui Socrate, dopo aver insegnato a ogni uomo a vivere ornando la propria anima di tutte le virtù, così da sconfiggere la paura degli inferi, s'incammina verso l'ingiusta morte, rispondendo senza esitare alla chiamata del destino: «iam vocat Parca» [28]!

Questo timbro tragico della riflessione sull'uomo e sulla sua condizione, per quanto declinato in forme diverse, segna la

riflessione dei grandi eredi quattrocenteschi del Petrarca. Si pensi alle pagine più cupe dell'Alberti (1404-1472), e in particolare al secondo libro del *Theogenius*, dove l'esistenza degli uomini, agitata da un'invincibile irrequietezza – che li spinge persino a «tragettarsi [...] fuori del mondo» – si risolve in sofferenza e lacrime, e mai è libera dall'ombra sinistra della morte, che accompagna ogni suo passo, e che è scura e priva di ogni annuncio celeste. O a Valla (1407-1457), al suo *Del libero arbitrio*, libello in forma di dialogo composto nel 1434, in cui egli pone l'accento sull'insana volontà di conoscere propria dell'uomo, tanto folle da pretendere d'illuminare, con la sola e ben povera luce della ragione, la notte in cui riposa la causa del volere divino, e giunge (qui la maggiore differenza con l'Alberti) a un'esaltazione di quella fede di carattere paolino, le cui benefiche radici affondano negli abissi della nostra debolezza. O ancora, per scavalcare il secolo, ai fulminanti *Ghiribizzi al Soderini* di Machiavelli (1469-1515), nei quali, con estremo disincanto, è denunciata la drammatica condizione dei mortali, costretti alla fatica di adattare la loro natura al continuo mutare dei tempi e degli ordini delle cose, mai sicuri di riuscire nella loro opera, perché «havendo li huomini prima la vista corta et non potendo poi comandare alla natura loro, ne segue che la fortuna varia et comanda ad li huomini» [29].

A esiti non dissimili era giunto anche il pensiero del celebre teorico della *dignitas hominis*, Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494). Persino lui, infatti, che aveva prima cercato risposta alla sua domanda sull'uomo, e alla «magia» della sua natura, nella letteratura classica, nelle immagini della tradizione segreta ebraica e nelle poesie di un Oriente fantastico, si ritrova, negli ultimi anni della breve vita, a fare appello alla fede e al vivere virtuoso per fronteggiare le angosce dell'esistenza terrena [30], e a riporre le speranze di futura salvezza in una preghiera che affiori dal fondo dell'anima e nelle opere di elemosina – perché «conviene che Dio disprezzi te uomo, se prima tu uomo avrai disprezzato un altro uomo» [31]. Come non avvertire, in queste parole, l'eco della voce del frate di San Marco? di quel Savonarola che prima di venire tacciato

d'essere l'Anticristo fu amico del conte, e che finì per esercitare su di lui una profonda influenza [32]? Ecco che il percorso iniziato con il rogo di Girolamo da Praga riconduce al profeta di Ferrara, nella cui figura vivono, giungono al loro apice, e infine si frantumano le tensioni di un intero secolo.

Note

- * Paragrafo III-IV, pp. 9-13. Si è scelto di mantenere la notazione originale.
- 18 L'interesse per la riforma hussita rimase vivo anche nell'ambito del più tardo Umanesimo italiano, come dimostrano le parole di ammirazione con cui Ficino, nella seconda metà del Quattrocento, esaltò la Praga 'riformata', cfr. M. Ficino, *Opera omnia*, Basel 1576, 1404 [*In dialogum quintum de Iusto, epitome*].
- 19 Le scarse notizie biografiche su Girolamo da Praga sono state raccolte e discusse da R. R. Betts, *Jerome of Prague*, "University of Birmingham Historical Journal" I (1947), 51-91.
- 20 *Ibid.*, 90.
- 21 Cfr. Platone, *Phaedo*, 84e-85a.
- 22 Nel rispondere a questa missiva, infatti, Bruni invita Poggio a essere più circospetto, trovando rischiosa quella sua aperta esaltazione dei meriti dell'eretico Girolamo, cfr. Leonardo Bruni, *Epistolarum libri VIII*, recensente L. Mehus (Firenze 1741), a cura di J. Hankins, Roma 2007, vol. I, 120 [IV, 9].
- 23 Questo il ruolo rivestito, all'epoca, da Bracciolini.
- 24 Cfr. in proposito la lettera spedita da Poggio a Guarino Veronese, da Costanza, il 15 dicembre 1416 (incipit: «Licet inter quotidianas»), in E. Garin (a cura di), *Prosatori latini del Quattrocento*, Milano - Napoli 1952, 242-243.
- 25 Petrarca, *Res Seniles. Libri I-IV*, a cura di S. Rizzo, con la collaborazione di M. Berté, Firenze 2006, 44 [I, 3, 33]: «Bisogna filosofare su di noi e sui fatti».
- 26 Cfr. *Id.*, *Le familiari*, ed. critica a cura di V. Rossi, 4 voll., Firenze 1933-42, vol. IV, a cura di U. Bosco, 83 [XXI, 12].
- 27 Cfr. C. Trottmann, *Pétrarque à la fracture de la philosophie dans le «De sui ipsius et multorum ignorantia»*, in J. Biard e F. Mariani Zini (a cura di), *Ut philosophia poesis. Questions philosophiques dans l'œuvre de Dante, Pétrarque et Boccace*, Paris 2008, 171-190.
- 28 Cfr. Platone, *Phaedo*, 115a. Sulle note del Petrarca al *Fedone* (dialogo da lui letto nella traduzione latina medievale di Enrico Aristippo), cfr. L. Minio-Paluello, *Il «Fedone» latino con note autografe del Petrarca* (Parigi, *Bibl. Naz., cod. Lat. 6567A*), "Atti dell'Accademia nazionale dei Lincei. Rendiconti classe di Scienze morali, storiche e filologiche" IV (1949), 107-113.
- 29 Oltre a quelli segnalati nella nota introduttiva al testo, altri studi fondamentali sui *Ghiribizzi* si trovano in C. Dionisotti, *Machiavellerie. Storia e fortuna di Machiavelli*, Torino 1980, 73-78; M. Ciliberto, *Pensare per contrari. Disincanto e utopia nel Rinascimento*, Roma 2005, 133-154.
- 30 Si prendano a esempio le due lettere spedite al nipote, entrambe risalenti al 1492, dove ritorna il lamento per la miseria della vita dei mortali, che non è se non affanno, travaglio e fatica. Persino i suoi piaceri si iscrivono tra i due poli della stanchezza (causata dalla loro continua ricerca) e del tormento (che sorge dalla loro inevitabile perdita). Ma empio è abbandonarsi a tale 'destino', e chi lo farà è come affidasse la vita nelle mani del diavolo, ponendola «sotto i vessilli della morte». Per far fronte a questo avversario, l'uomo deve sobbarcarsi l'arduo compito di soffrire le sofferenze del mondo, farsi da esso crocifiggere – morire al mondo – per essere così esaltato in Dio, e giungere a vivere in Lui, dove solo è vera vita. Questa misura di dolore supera però le possibilità umane e non sarebbe sopportabile se non ci si affidasse alla misericordia divina, cfr. G. Pico della Mirandola, *Epistola a Giovanfrancesco Pico*, Firenze, 15 maggio 1492 (incipit: «Discendenti tibi», in *Id.*, *Opera omnia*, Basel 1557, 340-343; *Id.*, *Allo stesso*, Ferrara, 2 luglio 1492 (incipit: «Felix es filii», *ibid.*, 344-46)).
- 31 Cfr. Pico della Mirandola, *Opera omnia*, cit., 343: «Neque enim decet ut te Deus hominem non

contemnat, qui prius homo hominem contempsisti».

³² Sui rapporti tra Pico e Savonarola cfr. G. C. Garfagnini, *Pico e Savonarola*, in P. Viti (a cura di), *Pico, Poliziano e l'Umanesimo di fine Quattrocento*, Firenze 1994, 149-157.

GHIRIBIZZI AL SODERINI*

Epistola a Giovan Battista Soderini, Perugia 13-21 settembre
1506

Nicolò Machiavelli

Ghiribizi scripti in Perugia al Soderino.

Una vostra lettera mi si presentò in pappafico; pure, dopo dieci parole la riconobbi. Et veramente io credo la frequentia di Piombino per conoscervi; et delli impedimenti vostri et di Filippo son certo, perché io so che l'uno è offeso da el poco lume et l'altro da el troppo. Gennaio non mi dà noia, pure che febraio mi regha fra le mani. Dalgomi del sospetto di Filippo, et suspeso ne attendo el fine. Fu la vostra lettera breve, et io, rileggiendo, la feci lunga. Fummi grata perché mi dette occasione ad fare quello che io dubitavo di fare, et che voi mi ricordate che io non faccia; et solo questa parte ho riconosciuta in lei senza proposito. Di che io mi maraviglarei, se la mia sorte non mi havessi mostre tante cose et sì varie, che io sono constrecto ad maraviglarmi poco o confessare non havere gustate né leggendo né praticando le actioni delli huomini et e' modi del procedere loro. Conoscho voi et la bussola della navigatione vostra; et, quando potessi essere dannata, che non può, io non la dannerei, veggendo ad che porti vi habbi guidato et di che speranza vi possa nutrire (onde io credo, non con lo spechio vostro, dove non si vede se non prudentia, ma per quello de' più, che si habbi nelle cose ad vedere el fine et non el mezo), et vedendosi con varii governi conseguire una medesima cosa et diversamente operando havere uno medesimo fine; et quello che manchava ad questa opinione, le actioni di questo pontefice et li effetti loro vi hanno adgiunto. Hannibale et Scipione, oltre alla disciplina militare, che nell'uno et nell'altro excelleva egualmente, l'uno con la crudeltà, perfidia, inreligione mantenne e' suoi exerciti uniti in Italia, et fecesi ammirare da' popoli, che, per seguirlo, si ribellavano da e' Romani; l'altro,

con la pietà, fedeltà et religione, in Spagna hebbe da quelli popoli el medesimo séguito; et l'uno et l'altro hebbe infinite vittorie. Ma, perché non si usa allegare e' Romani, Lorenzo de' Medici disarmò el popolo, per tenere Firenze; messer Giovanni Bentivogli, per tener Bologna, lo armò; e Vitelli in Castello et questo duca d'Urbino nello stato suo disfeciono le forteze, per tenere quelli stati; el conte Francesco in Milano et molti altri le edificorno nelli stati loro, per assicurarsene. Tito imperadore, quel dì che non benificava uno, credeva perdere lo stato; qualchun altro, lo crederrebbe perdere el dì che facessi piacere ad qualchuno. A molti, misurando et ponderando ogni cosa, rieschono e' disegni suoi. Questo papa, che non ha né stadera né canna in casa, ad caso conséguita, et disarmato, quello che con l'ordine et con l'armi difficilmente li doveva riuscire. Sonsi veduti o veggonsi tucti e' soprascripti, et infiniti altri che in simili materia si potrebbero allegare, adquistare regni o domarli o cascarne secondo li accidenti; et alle volte quello modo del procedere che, adquistando, era laudato, perdendo, è vituperato; et alle volte, dopo una lunga prosperità, perdendo, non se ne incolpa cosa alcuna propria, ma se ne accusa el cielo et la dispositione de' fati. Ma, donde nascha che le diverse operationi qualche volta egualmente giovino o egualmente nuochino, io non lo so, ma desiderrei bene saperlo; pure, per intendere l'opinione vostra, io userò presuntione ad dirvi la mia. Io credo che, come la Natura ha facto ad l'huomo diverso volto, così li habbi facto diverso ingegno et diversa fantasia. Da questo nascie che ciascuno secondo lo ingegno et fantasia sua si governa. Et perché da l'altro canto e' tempi sono varii et li ordini delle cose sono diversi, ad colui succedono *ad votum* e' suoi desiderii, et quello è felice che riscontra el modo del procedere suo con el tempo, et quello per opposito, è infelice che si diversifica con le sue actioni da el tempo et da l'ordine delle cose. Donde può molto bene essere che dua, diversamente operando, habbino uno medesimo fine, perché ciascuno di loro può conformarsi con el riscontro suo, perché e' sono tanti ordini di cose quanti sono provincie et stati. Ma, perché e' tempi et le cose universalmente et particolarmente si mutano spesso, et li huomini non mutono le loro fantasie né e' loro modi di procedere, accade che

uno ha un tempo buona fortuna et uno tempo trista. Et veramente, chi fussi tanto savio che conoscessi e' tempi et l'ordine delle cose et adcomodassisi ad quelle, harebbe sempre buona fortuna o e' si guarderebbe sempre da la trista, et verrebbe ad essere vero che 'l savio comandassi alle stelle et a' fati. Ma, perché di questi savi non si truova, havendo li huomini prima la vista corta, et non potendo poi comandare alla natura loro, ne segue che la Fortuna varia et comanda ad li huomini, et tiègli sotto el giogo suo. Et per verificare questa opinione, voglio che mi bastino li exempli soprascripti, sopra e' quali io la ho fondata, et così desidero che l'uno sostenga l'altro. Giova ad dare reputatione ad uno dominatore nuovo la crudeltà, perfidia et inreligione in quella provincia dove la humanità, fede et religione è lungo tempo abbondata, non altrimenti che si giovi la humanità, fede et religione dove la crudeltà, perfidia et inreligione è regnata un pezo; perché, come le cose amare perturbano el gusto, et le dolci lo stuchano, così li huomini infastidiscono del bene, et del male si dolgono. Queste cagioni, in fra le altre, apersono Italia ad Annibale et Spagna ad Scipione, et così ognuno riscontrò el tempo et le cose secondo l'ordine del procedere suo. Né in quel medesimo tempo harebbe facto tanto profitto in Italia uno simile ad Scipione né uno simile ad Annibale in Spagna, quanto l'uno et l'altro fece nella provincia sua.

* Riproduciamo qui l'edizione critica del testo pubblicata da R. Ridolfi e P. Ghiglieri, *I Ghibibizzi al Soderini*, "La bibliofilia" LXXII (1970), 52-74: 71-74. I *Ghibibizzi* sono la bozza, stesa a Perugia, di una lettera che Machiavelli forse mai spedì, destinata a Giovan Battista Soderini (1484-1528), in risposta a una missiva di quest'ultimo datata 12 settembre 1506; una nuova proposta di lettura di questa epistola, accompagnata da una diversa ipotesi di ricostruzione del testo (condotta a partire da un'analisi dell'autografo preservato nel cod. Vat. Capp. 107, cc. 219r-221r), viene proposta da C. Ginzburg, *Diventare Machiavelli. Per una nuova lettura dei «Ghibibizzi al Soderini»*, "Quaderni storici" CXXI (2006), 151-164. Per quanto riguarda invece l'ipotesi che questo abbozzo si trovi alla base delle terzine del *Capitolo di Fortuna*, che Machiavelli dedica allo stesso Soderini, cfr. M. Martelli, *I «Ghibibizzi» a Giovan Battista Soderini*, "Rinascimento" IX (1969), 147-180: 155-56. Sempre all'articolo di Martelli (nello specifico alle pp. 173-177) occorre rifarsi per la segnalazione dei luoghi paralleli tra i *Ghibibizzi* e i capitoli del *Principe* (XXV) e dei *Discorsi* (III, 8-9) dedicati alla fortuna.

ENGLISH ABSTRACT

A tragic Humanism. A presentation of the book: *Umanisti italiani, Pensiero e destino*, I Millenni Einaudi, Torino 2016

Hot off the press for the serie "I Millenni Einaudi", comes the volume *Umanisti italiani, Pensiero e destino* (Italian Humanists. Thought and destiny), edited by Raphael Ebgi with an essay by Massimo Cacciari. A rich introductory contribution (Massimo Cacciari, *Ripensare l'Umanesimo – Rethinking Humanism –*, pp. VII-CI) is followed by 8 sections with an Anthology of the writings of the fourteenth-sixteenth century humanists, including: Francesco Petrarca, Leonardo Bruni, Poggio Bracciolini, Lorenzo Valla, Leon Battista Alberti, George of Trebizond, Marsilio Ficino, Cristoforo Landino, Pico della Mirandola, Angelo Poliziano, Girolamo Savonarola, Leonardo da Vinci, Niccolò Machiavelli.

Each section is introduced by an essay on historical context and theoretical study, edited by Raphael Ebgi:

- I. Umanesimo tragico (Tragic Humanism)
- II. Vita activa. Vita contemplativa (Active Life. Contemplative Life)
- III. Filologia e filosofia (Philology and Philosophy)
- IV. Metaphysica (Metaphysics)
- V. Teologia poetica (Poetic Theology)
- VI. Hermetica (Hermeticism)
- VII. Cielo e mondo (Sky and Globe)
- VIII. Figura future (Future Figura)

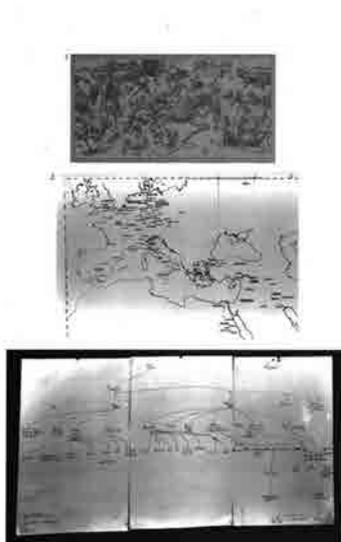
Courtesy of the authors and the publisher, we here publish a paragraph of the introductory text by Massimo Cacciari; a paragraph of the introduction *Umanesimo tragico* (Tragic Humanism) by Raphael Ebgi; and, from the same section I of the Anthology, the epistle of Niccolò Machiavelli to Pier Soderini, dated September 1506.

MNEMOSYNE ATLAS. UN INDICE COMPLETO DEI MATERIALI
Didascalie delle tavole 1-79

Seminario Mnemosyne | classicA

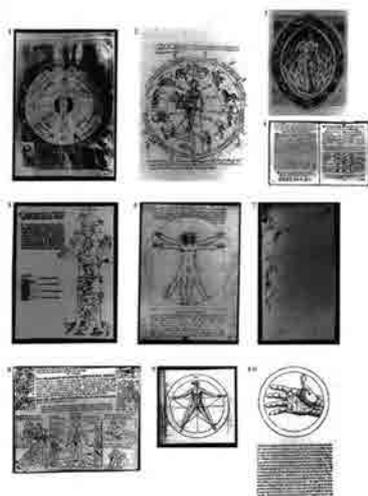
In questa pagina, un indice completo delle opere e dei materiali contenuti in tutte le tavole del Mnemosyne Atlas (versione 1929). Questo indice si propone come utile strumento per visualizzare e consultare l'elenco completo degli autori, delle opere e dei materiali presenti nell'Atlante. Qui di seguito tutte le didascalie, tavola per tavola.

TAVOLA A



1. *Raffigurazione del cielo con costellazioni*, acquaforte acquerellata su rame, Olanda 1684, Hamburg, Planetarium.
2. *La carta degli itinerari delle trasmissioni, tra Nord e Sud e tra Est e Ovest*, studiate da Aby Warburg, London, The Warburg Institute.
3. *Albero genealogico della famiglia Medici-Tornabuoni*, disegno di Aby Warburg, London, The Warburg Institute.

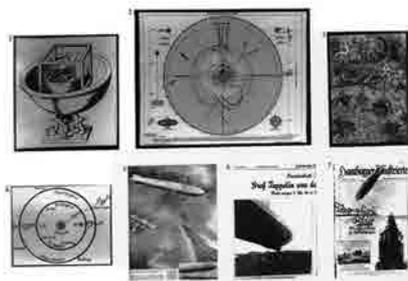
TAVOLA B



1. *L'uomo nel cerchio delle potenze cosmiche. Raffigurazione di una visione di santa Ildegarda di Bingen (XII sec.)* [didascalia della KBW], da Hildegard von Bingen, *Liber divinorum operum*, ms. 1942, inizio sec. XIII, cod. 1942, fol. 9r, Lucca, Biblioteca Governativa.
2. *Eraclè come dominatore del mondo e le corrispondenze fra le sue membra e i segni zodiacali* [didascalia della KBW], ms. gr. 2419, sec. XV, fol. 1r, Paris, Bibliothèque Nationale.
3. *Jean e Paul Limbourg, Homo zodiacalis, da Très Riches Heures du Duc de Berry*, ms. 65, post 1417, fol. 14v, Chantilly, Musée Condé.
4. *Indicazioni per i salassi, da Verbesserter Hamburger Historienkalender*, 1724.
5. *Suddivisione del corpo umano secondo i segni astrologici per eseguire salassi (manoscritto tedesco del XV secolo)* [didascalia della KBW], illustrazione dell' *Uomo zodiacale* da un manoscritto, cod. lat. misc. 19414, sec. XIII, fol. 188v, München, Bayerische Staatsbibliothek.
6. *Leonardo da Vinci, Le proporzioni del corpo umano*, disegno, 1485-1490, Venezia, Gallerie dell'Accademia.
7. *Le proporzioni ideali del corpo umano secondo Dürer* [didascalia della KBW], Hans von Kulmbach, *Studio delle proporzioni umane*, disegno a penna, 1513, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.
8. *Salassi nei momenti giusti e sbagliati e loro conseguenze (calendario, Basilea 1499)* [didascalia della KBW], illustrazione da un incunabolo di Lienhart Ysenhut (particolare), xilografia, 1499, Basel, Universitätsbibliothek.
9. *L' "uomo planetario" secondo Agrippa von Nettesheim (1510)* [didascalia della KBW], incisione da Agrippa von Nettesheim, *De occulta philosophia*, 1533 Libro II, cap. XXVII.

10. *Suddivisione della mano secondo i pianeti di Agrippa von Nettesheim (1510)* [didascalia della KBW], incisione da Agrippa von Nettesheim, *De occulta philosophia*, 1533 Libro II, cap. XXVII.

TAVOLA C



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

TAVOLA 1



1. Fegato in argilla per l'insegnamento della divinazione babilonese, London, The British Museum.

2.3.4. Tre immagini di calchi in argilla ittita-babilonesi di un fegato per divinazione con iscrizioni in accadico, I metà del XIV sec. a.C., rinvenuto nel 1907 a Boghazköi, Berlin, Staatliche Museen, Vorderasiatisches Museum.

5. Stele in alabastro con il ritratto del re Assurnasirpal II, IX sec. a.C., London, The British Museum.

6. *Il re babilonese prega una divinità astrale* [didascalia della KBW], rilievo con il re Meli-Sipak II (re della dinastia dei Cassiti; ca. 1204-1190 a.C.) che presenta sua figlia alla dea della luna Nanâ, bassorilievo su una pietra di confine (kudurru) da Susa, XII sec. a.C., Paris, Musée du Louvre.

7.8. *Dalle pratiche astrologiche orientali alla rinascita delle antiche forme* [didascalia della KBW], pannello di una mostra organizzata da Aby Warburg nel 1926-27 nella KBW, London, The Warburg Institute.

9.10. *Stele babilonese con costellazioni* [didascalia della KBW], "Kudurru" del re Marduk-Zakir-Schumi I (851-828 a.C.), Paris, Musée du Louvre:
 - su un lato: raffigurazione a bassorilievo della costellazione delle Pleiadi e di diverse divinità babilonesi, tra cui Ka-Di, la divinità della giustizia, e Baba, la divinità della salute (rappresentata da un uccello);
 - sull'altro lato: il re babilonese consegna a uno scriba del tempio un documento relativo a una donazione. La scena è contornata da dèi (da sinistra: Nusku, dio del fuoco; Ea, dio

dell'acqua; Nabu, dio della saggezza; Marduk, dio di Babilonia; sopra a essi: Adad, dio del temporale; Shukamuna, dio delle battaglie).

TAVOLA 2



1. *Il sole che sorge scaccia le stelle raffigurate come fanciulli. A sinistra, la dea della luna a cavallo* [didascalia della KBW], riproduzione della fascia esterna di un cratere attico a figure rosse, cosiddetto "cratere Blacas", proveniente dalla Puglia, 420 a.C., London, The British Museum.

2. Rappresentazione del cielo secondo Tolomeo, copie da un manoscritto antico, cod. Vat. graec. 1291, sec. IX, emisfero meridionale, fol. 4v, Roma, Biblioteca Vaticana.

3. *Antico globo con la rappresentazione dei miti trasposti in cielo* [didascalia della KBW], globo del cosiddetto *Atlante Farnese*, calco in gesso dalla copia marmorea romana, Napoli, Museo Archeologico Nazionale.

4. Il cosiddetto *Atlante Farnese*, copia romana in marmo da un originale del II sec. a.C., 50-25 a.C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale.

5. Rappresentazione del cielo secondo Tolomeo, copie da un manoscritto antico, cod. Vat. graec. 1291, sec. IX, emisfero settentrionale, fol. 2v, Roma, Biblioteca Vaticana.

6. *Il mito di Perseo sul globo celeste greco. Perseo, Andromeda, il mostro marino, Cefeo e Cassiopea* [didascalia della KBW], acquaforte su rame da una proiezione stereografica del globo celeste del cosiddetto *Atlante Farnese*, da R. Bentley, *M. Manilii Astronomicon*, London 1739.

7. *Sole (Helios) e Luna (Selene) sorgenti* (pittura vascolare greca del sec. V) [didascalia della KBW], coperchio di una pisside a figure rosse proveniente da Atene, 430 a.C., Berlin, Staatliche Museen, Antikenabteilung.

8. Sarcofago romano con Muse, 160-170 d.C., *Le nove Muse* (fronte), Paris, Musée du Louvre.

9. *Il mito della liberazione di Andromeda dal mostro da parte di Perseo nel firmamento greco*

(copia del IX sec. da un originale antico) [didascalia della KBW], illustrazioni dal manoscritto di Arato (cosiddetto "Manoscritto tedesco" o "Arato di Leida"), cod. Voss. lat. quart. 79, sec. IX, *Andromeda*, fol. 30v, Leiden, Bibliotheek der Rijksuniversiteit.

10. *Il mito della liberazione di Andromeda dal mostro da parte di Perseo nel firmamento greco* (copia del IX sec. da un originale antico) [didascalia della KBW], illustrazioni dal manoscritto di Arato (cosiddetto "Manoscritto tedesco" o "Arato di Leida"), cod. Voss. lat. quart. 79, sec. IX, *Ketos*, fol. 66v, Leiden, Bibliotheek der Rijksuniversiteit.

11. Sarcofago romano con Muse, 160-170 d.C., *Poeta (Omero) e Musa* (lato destro), Paris, Musée du Louvre.

12. Sarcofago romano con Muse, 160-170 d.C., *Poeta e Musa (Socrate, Diotima)* (lato sinistro), Paris, Musée du Louvre.

13. *Il mito della liberazione di Andromeda dal mostro da parte di Perseo nel firmamento greco* (copia del IX sec. da un originale antico) [didascalia della KBW], illustrazioni dal manoscritto di Arato (cosiddetto "Manoscritto tedesco" o "Arato di Leida"), cod. Voss. lat. quart. 79, sec. IX, *Perseo*, fol. 40v, Leiden, Bibliotheek der Rijksuniversiteit.

14. *Il mito della liberazione di Andromeda dal mostro da parte di Perseo nel firmamento greco* (copia del IX sec. da un originale antico) [didascalia della KBW], illustrazioni dal manoscritto di Arato (cosiddetto "Manoscritto tedesco" o "Arato di Leida"), cod. Voss. lat. quart. 79, sec. IX, *Equus (Pegaso)*, fol. 32v, Leiden, Bibliotheek der Rijksuniversiteit.

15. *Il mito della liberazione di Andromeda dal mostro da parte di Perseo nel firmamento greco* (copia del IX sec. da un originale antico) [didascalia della KBW], illustrazioni dal manoscritto di Arato (cosiddetto "Manoscritto tedesco" o "Arato di Leida"), cod. Voss. lat. quart. 79, sec. IX, *Cassiopea, madre di Andromeda* fol. 28v, Leiden, Bibliotheek der Rijksuniversiteit.

16. *Il mito della liberazione di Andromeda dal mostro da parte di Perseo nel firmamento greco* (copia del IX sec. da un originale antico) [didascalia della KBW], illustrazioni dal manoscritto di Arato (cosiddetto "Manoscritto tedesco" o "Arato di Leida"), cod. Voss. lat. quart. 79, sec. IX, *Cefeo, padre di Andromeda* fol. 26v, Leiden, Bibliotheek der Rijksuniversiteit.

17. *Il dio Sole emerge dal mare (vaso greco del sec. VI)* [didascalia della KBW], disegno che riproduce una lekythos attica a figure nere, 510 a.C., Atene, Museo Nazionale.

TAVOLA 3



1. *Tutela Panthea* (divinità gallo-romana), nella mano sinistra una doppia cornucopia con i busti di *Diana e Apollo*; sulla faccia anteriore delle sue ali i *Dioscuri*; in alto, allineati lungo una falce di luna, le sette divinità dei giorni della settimana (*Saturno, Sole, Luna, Marte, Mercurio, Giove, Venere*), statuetta di argento fine del II sec. d.C., rinvenuta a Mâcon, Francia, London, The British Museum.
2. Tavola astrologica con Zodiaco e Decani, raffigurazione della cosiddetta *Tavola Bianchini*, frammento marmoreo, tardo egizio, sec. II d.C., Paris, Musée du Louvre.
3. *Diana di Efeso*, statua in bronzo e alabastro, 120-140 d.C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale.
4. Particolare della *Diana di Efeso*, statua in bronzo e alabastro, 120-140 d.C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale.
5. *Zeus di Heliopolis*, riproduzione di un bassorilievo votivo, fine del II sec. d.C., rinvenuto a Nîmes nel 1752, Avignon, Musée Calvet.
6. *Zodiaco circolare di Dendera - costellazione degli astri a 10° (decani) - i dodici segni zodiacali coi pianeti (secondo la dottrina dell'ascendente). Costellazioni di stelle fisse degli egiziani* [didascalia della KBW], illustrazione della raffigurazione sul soffitto del tempio di Hathor a Dendera, bassorilievo in pietra arenaria di età tolemaico-romana, Paris, Musée du Louvre.
7. *Divinità dell'antico Oriente di età romana (Jupiter Dolichenus)*, sulla veste: i sette pianeti [didascalia della KBW], Jupiter Heliopolitanus, statuetta in bronzo, II-III sec. d.C., Paris, Musée du Louvre.
8. *Zodiaco rettangolare da Dendera. Nella fascia superiore la raffigurazione dei dodici segni*

astrologici con le stelle fisse degli egiziani ('paranatellonta') e i pianeti. Nella fascia inferiore le divinità dei Decani [didascalia della KBW], bassorilievo del pronaos del tempio di Dendera campata verso sud, 14-37 d.C., Egitto.

9. *Zodiaco rettangolare da Dendera. Nella fascia superiore la raffigurazione dei dodici segni astrologici con le stelle fisse degli egiziani ('paranatellonta') e i pianeti. Nella fascia inferiore le divinità dei Decani [didascalia della KBW], bassorilievo del pronaos del tempio di Dendera campata verso nord, 14-37 d.C., Egitto.*

TAVOLA 4



1. *Arianna dormiente*, scultura da un sarcofago, copia romana da originale greco del 150 a.C., marmo, 150 d.C. ca., Roma, Musei Vaticani, Galleria delle Statue.
2. *Gigantomachia*, rilievo del basamento del sarcofago con *Arianna dormiente*, copia romana da originale greco, marmo, 180-200 d.C. ca., Roma, Musei Vaticani, Galleria delle Statue.
3. *Giudizio di Paride*, frammento di bassorilievo in marmo (da un sarcofago?) da Villa Ludovisi, 130-140 d.C., Roma, Museo Nazionale.
4. Villa Doria Pamphili, Roma, veduta aerea, 1929.
5. *Giudizio di Paride*, bassorilievo romano su sarcofago, sec. II d.C., Roma, Villa Medici.
6. Cherubino Alberti, *Il Nilo*, acquaforte, da una scultura romana del 130-140 d.C., copia di una statua del Templum Pacis, eretto tra il 71 e il 75 d.C. Roma (Vaticano, Museo Pio Clementino, Braccio Nuovo), 1576, London, The British Museum.
7. *Caduta di Fetonte*, disegno del rilievo di una gemma intagliata antica (Firenze, Galleria degli Uffizi), da un sarcofago romano del 170 d.C. ca., sec. XVI, Firenze, Museo Nazionale.
8. *Storia di Fetonte*, disegni da bassorilievi su sarcofago romano del 290-300 d.C., Paris, Musée du Louvre.
9. *Storia di Fetonte*, disegni da bassorilievi su un sarcofago romano del 330 a.C. ca. (Roma, Villa Borghese) con la *Caduta di Fetonte*, *Sole e Luna*, e da un frammento del bassorilievo su sarcofago romano probabilmente lavorato in base allo stesso modello, con *Cavallo che si impenna*, Roma, Palazzo Canuccini.
10. *Storia di Fetonte*, disegno e raffigurazione in *grisaille* da bassorilievo di un sarcofago romano del 190-200 d.C. ca. (lati maggiori nel Pantheon a Roma, lati minori a Ince Blundell Hall, Lancashire); disegno della parte centrale di un coperchio di sarcofago del 160-

- 170 d.C. ca. (Roma, Musei Vaticani, Museo Chiaramonti); disegno del lato anteriore di un sarcofago romano del 200-300 d.C., Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek.
11. *Storia di Fetonte*, disegni da un sarcofago romano (Firenze, Galleria degli Uffizi): *Caduta di Fetonte* (fronte); *I due Dioscuri* (lati minori); *Corse nel circo* (lato posteriore).
12. 13. *Giudizio di Paride*, disegni del bassorilievo romano di Villa Medici, *Codex Corbugensis*, fol. 58, 1550-55, Coburg, Kupferstichkabinett der Kunstsammlungen der Veste Coburg, Hz 2 (da: C. Robert "Die antiken Sarkophagreliefs", vol. III, 1, Berlin 1897).
14. Immagini dei rilievi con scene mitologiche dalla base dell'Ara Casali, ex voto di Tito Claudio Faventino, 200 d.C. ca., *Helios sul carro solare, Venere e Marte vengono legati da Efesto* (lato anteriore), Roma, Musei Vaticani, Atrio del Torso.
15. Immagini dei rilievi con scene mitologiche dalla base dell'Ara Casali, ex voto di Tito Claudio Faventino, 200 d.C. ca., *Marte e Silvia, i pastori, Tevere, la lupa* (lato posteriore), Roma, Musei Vaticani, Atrio del Torso.
15. Immagini dei rilievi con scene mitologiche dalla base dell'Ara Casali, ex voto di Tito Claudio Faventino, 200 d.C. ca., *Giudizio di Paride, Scene di battaglia a Troia* (lato minore sinistro), Roma, Musei Vaticani, Atrio del Torso.
17. Immagini dei rilievi con scene mitologiche dalla base dell'Ara Casali, ex voto di Tito Claudio Faventino, 200 d.C. ca., *Ettore trascinato da Achille intorno alle mura di Troia; Solennità funebri per Ettore* (lato minore destro), Roma, Musei Vaticani, Atrio del Torso.
18. *Le fatiche di Eracle*, bassorilievo romano in marmo, II sec. d.C., Roma, Musei Vaticani, Gabinetto delle Maschere.
19. *Giudizio di Paride*, disegno del bassorilievo romano da Villa Ludovisi.
20. *Ratto di Deianira*, contraffazione di un mosaico romano, sec. XIX (?), Madrid, Museo Arqueológico.
21. *Giudizio di Paride*, disegni da bassorilievo sul sarcofago romano di Villa Doria Pamphili a Roma del 150-175 d.C., *Codex Corbugensis*, fol. 59, 1550-55, Coburg, Kupferstichkabinett der Kunstsammlungen der Veste Coburg, Hz 2 (da: C. Robert "Die antiken Sarkophagreliefs", vol. III, 1, Berlin 1897).
22. *Ratto delle Leucippidi*, rilievo di sarcofago romano montato con l'inserzione di tre statuette e due vasi marmorei, 150-160 d.C., Roma, Musei Vaticani, Galleria dei Candelabri.
23. *La liberazione di Prometeo da parte di Ercole e Castore*, disegno del bassorilievo sul lato posteriore di uno specchio etrusco.
24. *La liberazione di Prometeo da parte di Ercole e Castore*, bassorilievo sul lato posteriore di uno specchio etrusco, fine V sec. a.C., Paris, Musée du Louvre.

TAVOLA 5



1. *Cibele*, bassorilievo rupestre del tempio della *Magna Mater* sul monte Sipylos ad *Magnesia* (oggi Manisa, Lidia).
2. Giulio Bonasone, *Giasone e Medea*, acquaforte su rame dal rilievo di un sarcofago romano, sec. XVI.
3. *Ratto di Proserpina*, marmo, frammento di un sarcofago romano, 140-150 d.C., Roma, Musei Vaticani, Galleria delle Statue.
4. *Figlia di Niobe*, dal gruppo scultoreo dei *Niobidi*, marmo, copia romana da originale greco, IV-I sec. a.C., Firenze, Galleria degli Uffizi.
5. *Figlia di Niobe*, cosiddetta *Psyche*, dal gruppo scultoreo dei *Niobidi*, marmo, copia romana da originale greco, IV-I sec. a.C., Firenze, Galleria degli Uffizi.
6. *Figlia di Niobe*, cosiddetta *Amazzone Colonna*, marmo, rimaneggiamento romano di un originale greco, II sec. a.C., Roma, Palazzo Colonna.
7. *Storia di Medea*, marmo, rilievo di un sarcofago romano, ca. 150 d.C., Berlin, Staatliche Museen, Antikesammlung.
8. *Alcesti morente*, disegno (dettaglio de *La morte di Alcesti*, [cfr. fig. 10], da sarcofago romano perduto, già Cannes, Villa di Faustina, 160-170 d.C.), *Codex Coburgensis*, fol. 44, 1550-55, Coburg, Kupferstichkabinett der Kunstsammlungen der Veste Coburg, Hz 2 (da: C. Robert "Die antiken Sarkophagreliefs", vol. III, 1, Berlin 1897, tav. 6, ill. 27).
9. *Morte di Alcesti*, disegno, da bassorilievo su sarcofago romano di Villa Albani, 150-175 d.C.
10. *La morte di Alcesti*, disegno, da sarcofago romano perduto, già Cannes Villa Faustina, 160-170 d.C., *Codex Coburgensis*, fol. 44, 1550-55, Coburg, Kupferstichkabinett der Kunstsammlungen der Veste Coburg, Hz 2 (da: C. Robert "Die antiken Sarkophagreliefs", vol.

III, 1, Berlin 1897, tav. 6, ill. 22).

11. *Medea prima dell'assassinio dei figli*, affresco, da Pompei, Casa dei Dioscuri, 62-79 d.C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale.

12. *Morte di Penteo*, affresco, 45-79 d.C., Pompei, Casa dei Vettii.

13. Riproduzione grafica di *La morte di Alceste*, [cfr. fig. 10], disegno da sarcofago romano perduto, già Cannes, Villa Faustina, 160-170 d.C., *Codex Coburgensis*, fol. 44, 1550-55, Coburg, Kupferstichkabinett der Kunstsammlungen der Veste Coburg, Hz 2 (da C. Robert "Die antiken Sarkophagreliefs", vol. III, 1, Berlin 1897, tav. 6, ill. 22).

14. *Storia di Protesilao e Laodamia*, marmo, bassorilievo su sarcofago romano del 170 d.C., Roma, Musei Vaticani, Galleria dei Candelabri.

15. *Medea prima dell'assassinio dei figli*, pittura parietale, da Ercolano, 45-79 d.C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale.

16. *Morte di Orfeo*, frammento di una *kylix* attica, 470-460 a.C., Atene, Museo Archeologico Nazionale (da Aby Warburg, *Dürer und die italienische Antike*, Hamburg 1905, tav. 1a).

17. *Morte di Orfeo, stamnos* attica a figure rosse, cosiddetto "Vaso da Nola", 450-425 a.C., Paris, Musée du Louvre (da: Aby Warburg, *Dürer und die italienische Antike*, Hamburg 1905, tav. 1b).

17a. *Morte di Orfeo, stamnos* attica a figure rosse, cosiddetto "Vaso da Chiusi", 450-425 a.C., disperso, già collezione Emil Braun (da Aby Warburg, *Dürer und die italienische Antike*, Hamburg 1905, tav. 1c).

18. Jacopo del Sellaio, *Orfeo ed Euridice*, pittura su cassone, 1471, Rotterdam, Museum Boijmans (da Aby Warburg, *Dürer und die italienische Antike*, Hamburg 1905, tav. 1d).

19. *Morte di Meleagro*, disegno, dal bassorilievo su sarcofago romano di Villa Albani, 170 d.C., *Codex Coburgensis*, fol. 99, 1550-55, Coburg, Kupferstichkabinett der Kunstsammlungen der Veste Coburg, Hz 2 (da C. Robert "Die antiken Sarkophagreliefs", vol. III, 1, Berlin 1897, tav. 96, ill. 278).

20. *Meleagro morente viene portato a casa*, disegno dal bassorilievo su sarcofago romano perduto, già di Palazzo Barberini, 180-190 d.C., *Codex Coburgensis*, fol. 124, 1550-55, Coburg, Kupferstichkabinett der Kunstsammlungen der Veste Coburg, Hz 2 (da C. Robert "Die antiken Sarkophagreliefs", vol. III, 1, Berlin 1897, tav. 96, ill. 287).

21. *Alceste morente*, marmo, bassorilievo sul sarcofago di Gaius Junius Euhodus e di Metilia, 160-170 d.C., Roma, Museo Chiaramonti.

22. *Licurgo vince una menade*, cratere a volute, marmo, 30-20 a.C., Roma, Musei Vaticani, Gallerie dei Candelabri.

23. *Pedagogo*, dal gruppo scultoreo dei *Niobidi*, marmo, copia romana da originale greco, IV-I sec. a.C., Firenze, Galleria degli Uffizi.

24. *Mirra fuggente*, pittura parietale, da Tor Marancia, III sec. d.C., Roma, Musei Vaticani, Sala delle Nozze Aldobrandini.

25. *Morte di Penteo*, frammento di bassorilievo romano su sarcofago, 170-190 d.C., Roma, Palazzo Giustiniani.

26. *Le menadi uccidono Penteo*, disegno, dal coperchio del sarcofago di Tito Camureno Myron del 150-160 d.C., Pisa, Camposanto (da O. Jahn, "Pentheus und die Mainaden", Kiel 1841, tav. 3b).

27. *Ratto di Proserpina*, bassorilievo su sarcofago romano, 200-220 d.C., Roma, Musei Vaticani, Sala delle Muse.

TAVOLA 6



1. *Sacrificio di Polissena*, disegno della fascia esterna di un'anfora attica del 560 a.C. ca., London, The British Museum.
2. *Sacrificio di Polissena*, sarcofago etrusco in pietra, 300 a.C., Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo.
3. *Laocoonte e i suoi figli assaliti dai serpenti*, disegno di pittura parietale da Pompei, Casa di Laocoonte, III stile, 30 a.C.- 62 d.C. ca., Napoli, Museo Nazionale.
4. *Conclamatio*, bassorilievo veneziano, inizio del sec. XVI, Paris, Musée du Louvre.
5. *Danza rituale funeraria*, particolare di una pittura parietale da Ruvo, seconda metà del sec. IV a.C., Napoli, Museo Nazionale.
6. *Aiace e Cassandra*, bassorilievo ellenistico, fine sec. IV a.C., Roma, Villa Borghese.
7. *Menade danzante*, bassorilievo neoattico da un originale di Kallimachos della fine V sec. a.C., fine sec. II a.C., Roma, Museo dei Conservatori.
8. *Gruppo di Laocoonte*, gruppo marmoreo di Athanadoros, Hagesandros e Polydoros, scuola rodia, sec. II a.C.-I d.C. (?) Roma, Musei Vaticani.
9. *Culto di Iside*, il sacerdote presenta il vaso con acqua santa tra file di persone che cantano, pittura parietale da Ercolano, 50-75 d.C. ca., Napoli, Museo Nazionale.
10. *Menadi danzanti*, altare sepolcrale di Vibia Pytia, Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek.
11. *Achille e Daidamia a Skyros*, disegno da un sarcofago romano, Bedfordshire, Woburn Abbey.
12. *Achille e Daidamia a Skyros*, disegno da un sarcofago romano, Bedfordshire, Woburn Abbey (da *Aby Warburg, Sandro Botticellis "Geburt der Venus" und "Frühling"*, Straßburg

1892, ill. 4).

13. *Achille e Daidamia a Skyros*, affresco della lunetta dell'Ipogeo dei Fratelli, seconda metà II sec. d.C.-prima metà III sec. d.C., Palmira.

14. *La vestale Claudia Quinta accoglie l'imbarcazione di Cibele a Roma*, altare marmoreo romano, 40-60 d.C., Roma, Musei Capitolini.

15. *Laocoonte*, illustrazione da un manoscritto virgiliano, sec. IV-V d.C., Cod. Vat. lat. 3225, fol. 18v, Roma, Biblioteca Vaticana.

16. *Culto di Iside*, mentre sull'altare arde un sacrificio, un sacerdote mascherato esegue fuori del tempio una danza rituale, accompagnato dai canti dei fedeli, pittura parietale da Ercolano, 45-79 d.C. ca., Napoli, Museo Nazionale.

TAVOLA 7



1. *Quadriga al galoppo con auriga incoronata da Nike*, rovescio di decadracma siracusana, Arethusa, 400-390 a.C., Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles.
2. Arco di Costantino, facciata sud, ultimato nel 315 d.C., Roma.
3. Arco di Costantino, *Traiano in guerra contro i Daci*, bassorilievo in marmo probabilmente dal fregio quadripartito del foro di Traiano, 113 d.C. ca., rilievo di passaggio, Roma.
4. Arco di Costantino, *Traiano incoronato dalla Vittoria; Battaglia tra Romani e Daci*, bassorilievo in marmo probabilmente dal fregio quadripartito del foro di Traiano, 113 d.C. ca., rilievo di passaggio, Roma.
5. Arco di Tito, bassorilievo in marmo, post 81 d.C., *Corteo trionfale*, lato nord, *Bottino di guerra*, lato sud, Roma.
6. Arco di Costantino, *Luna sul carro*, medaglione a bassorilievo, marmo, 312-315 d.C., lato ovest, Roma.
7. Arco di Costantino, prospetto laterale ovest, Roma.
8. Arco di Costantino, *Battaglia dei Daci*, medaglione a bassorilievo, marmo, 312-315 d.C., lato ovest, Roma.
9. *Venere trasportata da Zefiro (Eros?)*, pittura parietale da Pompei, Casa del Naviglio, IV stile, 62 d.C.-79 d.C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale.
10. *Gemma Augustea*, sardonica, 10 d.C. ca., Wien, Kunsthistorisches Museum.
11. *Minerva Victrix*, scultura, 80-120 d.C., Ostia, Museo ostiense.
12. *Apoteosi della Sabina*, bassorilievo romano in marmo dal cosiddetto Arco di Portogallo, originariamente nel Campo di Marte, 140 d.C. ca., Roma, Palazzo dei Conservatori.
13. *Apoteosi di Antonino Pio e Faustina*, bassorilievo in marmo dallo zoccolo della colonna

- di Antonino Pio, dal Campo di Marte, 160-170 d.C., Roma, Vaticano, Cortile della Pigna.
14. *Elevazione sullo scudo e incoronazione di Davide (Salomone?)*, manoscritto della Bibbia bizantina, sec. X, cod. Vat. Regin. grec. 1, fol. 285v, Roma, Biblioteca Vaticana.
15. Andrea Appiani, *Apoteosi di Napoleone*, innalzamento sullo scudo, affresco su soffitto, ☒ 1808, Milano, Palazzo Reale, Sala del trono, distrutto durante la seconda guerra mondiale.
16. *I Romani presso una colonia di Daci, Battaglia tra Romani e Daci*, disegni delle scene XXV e XXVI della Colonna Traiana.
17. Scene dalla Colonna Traiana, disegno della bottega del Ghirlandaio, 1490 ca., Codex Escorialensis, 28-II-12, fol. 63, Escorial, Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo el Real.
18. *Gemma Tiberiana (Grand Camée de France)*, sardonica, 50 d.C. ca., Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles.
19. *Personificazione di Treviri* dal cosiddetto "Cronografo del 354", disegno da Hermann o Peter Vischer, 1500-1510, cod. 3416, fol. 5, Wien, Nationalbibliothek.
20. Monete tardoromane degli imperatori Valentiniano II, Eugenio, Onorio, Teodosio I (253-260 d.C.).
21. Monete tardoromane dell'imperatore Valente (364-378 d.C.).

TAVOLA 8



1. *Il sole sorgente nello splendore dei raggi viene ammirato da sei satiri*, disegno della decorazione di un cratere a figure rosse del 380-360 a.C. da Sommavilla Sabina, argilla cotta, Parma, Museo Nazionale di antichità.

1a. *Sol (Aion?), Tellus e le quattro stagioni*, mosaico romano di Sassoferato, III sec. d.C., München, Staatliche Antikensammlung Glyptothek.

2. *Malachbel-Saturno col capo coperto e la falce*, rilievo da un altare del dio solare Malachbel a Palmira, 40-70 d.C., Roma, Musei Capitolini.

3. *Nascita del figlio del Sole da un cipresso adornato di benda culturale*, rilievo da un altare del dio solare Malachbel a Palmira, 40-70 d.C., Roma, Musei Capitolini.

4. *Helios*, falera greca, 300 a.C. ca., London, The British Museum.

5. *Busto del dio Sole adolescente su un'aquila*, rilievo da un altare del dio solare Malachbel a Palmira, 40-70 d.C., Roma, Musei Capitolini.

6. *Il dio solare incoronato dalla Vittoria monta su un carro trainato da grifi*, rilievo da un altare del dio solare Malachbel a Palmira, 40-70 d.C., Roma, Musei Capitolini.

7. Illustrazioni con scene della storia di Fetonte nei dipinti della Domus Aurea, 64-68 d.C., Roma.

8. Illustrazioni con scene della storia di Fetonte dai rilievi di un edificio romano sotto Villa Farnesina, 20 d.C. ca., Roma, Museo Nazionale.

9. *Eliodromo come sole sorgente nel cerchio dello zodiaco (o Nascita di Mitra)*, bassorilievo romano, III sec. a.C., Trier, Rheinisches Landesmuseum.

10. *Ercole e Onfale*, nella cornice Fatiche di Ercole, bassorilievo in marmo, 140 d.C., Napoli, Museo Nazionale.

11. *La nascita di Mithra/Crono/Fane dall'uovo cosmico*, metà del sec. XVI, disegno a penna di un rilievo romano della prima metà del sec. II d.C., Modena, Galleria Estense.
12. *Busto infantile* (Mitra fanciullo?), I sec. d.C.
13. *Fetonte chiede a Elio il carro del sole (lato posteriore)*, lastra con bassorilievi da un mitreo a Dieburg, fine sec. II d.C., Dieburg (Hessen), Kreis und Stadtmuseum.
14. *Mithra come arciere a cavallo (lato anteriore)*, lastra con bassorilievi da un mitreo a Dieburg, fine sec. II d.C., Dieburg (Hessen), Kreis und Stadtmuseum.
15. Mitreo sotto la chiesa di S. Clemente, sec. III d.C., veduta dell'interno, Roma.
16. *Scena di iniziazione mitraica* dalle pitture parietali di S. Maria di Capua Vetere, Caserta, mitreo sec. II d.C. *Iniziazione*. Il miste (l'iniziando) è inginocchiato con le braccia incrociate sul petto; il sacerdote in piedi dietro di lui con una corta tunica bianca ha posto la sua gamba sinistra sulla gamba sinistra del miste; dinanzi a loro un sacerdote in tunica e mantello rosso indica con un bastone un oggetto rotondo vicino alle ginocchia del miste.
- 16a. *Scena di iniziazione mitraica* dalle pitture parietali di S. Maria di Capua Vetere, Caserta, mitreo sec. II d.C. *La prova del fuoco*. Il miste è inginocchiato a destra con le mani sotto il mento, il sacerdote, biancovestito posa le mani sulle sue spalle; dinanzi a loro s'avanza un sacerdote in tunica rossa, ampio mantello dello stesso colore e con un elmo, che sembra dirigere verso il miste una fiaccola.
17. "Mitreo delle Sette Porte", seconda metà sec. II d.C., Ostia, veduta aerea della città antica, 1929, Ostia antica.
18. "Mitreo delle Sette Porte", seconda metà sec. II d.C., *Pugnale*, raffigurazione nel mosaico pavimentale, 1929, Ostia antica.
19. "Mitreo delle Sette Porte", seconda metà sec. II d.C., *Il dio-pianeta Marte*, mosaico parietale, 1929, Ostia antica.
20. Mitreo sotto la chiesa di S. Clemente, sec. III d.C., *Tauroctonia*, rilievo dell'altare, Roma.
21. *Scena di iniziazione mitraica* dalle pitture parietali di S. Maria di Capua Vetere, Caserta, mitreo sec. II d.C. *Mors voluntaria*. Il miste giace prono, nudo, col viso rivolto al suolo, le braccia protese, circondato da quattro oggetti disposti in quadrato; a sinistra una persona in piedi con la mano destra protesa, a destra una persona con mantello rosso.
22. *Scena di iniziazione mitraica* dalle pitture parietali di S. Maria di Capua Vetere, *Mithra uccide il toro*, Caserta, mitreo sec. II d.C.
23. "Mitreo delle Sette Porte", seconda metà sec. II d.C., Veduta dell'interno del mitreo, 1929, Ostia antica.
24. *Mithra uccide il toro*, rilievo in pietra arenaria rossa da Neuenheim (Heidelberg), 200 d.C. ca., Karlsruhe, Badisches Landesmuseum.
25. *Nike uccide il toro*, rilievo campano in terracotta, I sec. a.C., Roma, Museo Nazionale Romano.
26. *Scena di iniziazione mitraica* dalle pitture parietali di S. Maria di Capua Vetere, Caserta, mitreo sec. II d.C. Luna auriga, nella mano destra tiene le redini, nella sinistra la frusta, un poco a destra di essa si riconoscono i contorni di una figura in piedi con copricapo rosso, tunica e sandali.
27. "Mitreo delle Sette Porte", seconda metà sec. II d.C., *Segno zodiacale del Capricorno*, mosaico parietale, 1929, Ostia antica.
28. *Sacrificio del toro di Mithra (sotto la grotta celeste di pietra)*, bassorilievo sec. II-III d.C., Roma, Palazzo dei Conservatori.
29. Mitreo sotto la chiesa di S. Clemente, sec. III d.C., *Cautopates* pastore vestito alla persiana con fiaccola abbassata, rilievo dell'altare, Roma.

TAVOLA 20



1. *I mestieri dei figli dei pianeti secondo la concezione araba*, (manoscritto del XV sec., Oxford) [didascalia della KBW], miniature dal manoscritto arabo *Kitab al-Bulhan*, inizio sec. XV, ms. Bodl. Or. 133, foll. 25v-26r, Oxford, Bodleian Library. Nella colonna di destra, sul lato esterno, le raffigurazioni delle sette divinità planetarie; nelle serie orizzontali di immagini a sinistra degli dèi, raffigurazione delle professioni pertinenti a ciascuno di loro.

Saturno: fabbro, minatore, calderaio; venditore di pece, facchino, scavatore di miniere, conciatore.

Giove: giudice, mercante, predicatore; monaco, giudice del mercato, calzolaio, venditore.

Marte: boia, macellaio, vetraio; maniscalco, cuoco, portalanterna, domatore di leoni.

Sole: dominatore, principe, orafo; orefice, fabbricante di scudi, tessitore di seta, cambiavalute.

Venere: liutista, arpista, flautista; ballerino, suonatore di tamburello, suonatore di timpano, tamburino.

Mercurio: pittore, sarto, falegname, scrivano tessitore, droghiere, messaggero.

Luna: imbiancatore, pescatore, pastore; cardatore, barcaiolo, cammelliere, seminatore.

2. *Il famoso astrologo orientale Abu Ma'sar (morto nell'850) in trono* (da un manoscritto arabo del XV sec., Oxford) [didascalia della KBW], miniatura dal manoscritto arabo *Kitab al-Bulhan*, già attribuito erroneamente a Abu Ma'sar, 1399, ms. Bodl. Or. 133 fol. 34r, Oxford, Bodleian Library.

3. *Geografia astrologica: il "clima" (la campagna) del pianeta Saturno* (da un manoscritto arabo del XV sec., Oxford) [didascalia della KBW], miniature dal manoscritto arabo *Kitab al-Bulhan*, inizio sec. XV, ms. Bodl. Or. 133, fol. 41r, 40v, Oxford, Bodleian Library.

4. *Perseo secondo la percezione araba, con il capo del demone Gul (manoscritto del XIII sec., Parigi)* [didascalia della KBW], miniatura da una copia del *Kitab suwar al-Kawakib*, catalogo delle stelle fisse, scritto da Abdarrahman as-Sufi nel sec. X, 1437, Cod. Ms. Arab. 5036, fol. 68r, Paris, Bibliothèque Nationale.
5. *Segni zodiacali*, illustrazioni dal manoscritto *Meraviglie della creazione* di Al-Qazwini, presumibilmente Tabriz o Baghdad, 1388 d.C., cod. Suppl. pers. 332, 27r, 28v, Paris, Bibliothèque Nationale.
6. *Segni zodiacali*, illustrazioni dal manoscritto *Meraviglie della creazione* di Al-Qazwini, presumibilmente Tabriz o Baghdad, 1388 d.C., Cod. Suppl. pers. 332, 27r, 28v, Paris, Bibliothèque Nationale.
7. *Olocausto alle stelle (da un manoscritto arabo del XV sec.)* [didascalia della KBW], miniatura dal manoscritto arabo *Kitab al-Bulhan*, inizio sec. XV, ms. Bodl. Or. 133, fol. 29r, Oxford, Bodleian Library.

TAVOLA 21



1. *I sette pianeti secondo la concezione dell'Oriente medioevale: la Luna maschio, Giove col libro, Venere suonatrice di liuto, Marte guerriero, Mercurio scrivano e Saturno dal viso nero con pala* (da un manoscritto arabo del [XV] sec.) [didascalia della KBW], illustrazioni dal manoscritto *Meraviglie della creazione* di Al-Qazwini, sec. XV: Sole, fol. 35r; Luna, fol. 33r; Giove, fol. 37r; Venere, fol. 34v; Marte, fol. 36v; Mercurio, fol. 34r; Saturno, fol. 37r, Washington, Freer Gallery of Art.

2. *I sette pianeti secondo la concezione dell'Oriente medioevale: la Luna maschio, Giove col libro, Venere suonatrice di liuto, Marte guerriero, Mercurio scrivano e Saturno dal viso nero con pala* (da un manoscritto arabo del [XV] sec.) [didascalia della KBW], illustrazioni dal manoscritto *Meraviglie della creazione* di Al-Qazwini, sec. XV: Sole, fol. 35r; Luna, fol. 33r; Giove, fol. 37r; Venere, fol. 34v; Marte, fol. 36v; Mercurio, fol. 34r; Saturno, fol. 37r, Washington, Freer Gallery of Art.

3. *Segno zodiacale del Folle, sopra il Sole con casa in Leone. Nella fascia inferiore: Marte, Giove, Saturno, ciascuno come dominatore di 10° del segno zodiacale* (da un manoscritto arabo del XV sec., Oxford) [didascalia della KBW], miniatura dal manoscritto arabo *Kitab al-Bulhan*, già attribuito erroneamente a Abu Ma'sar, inizio sec. XV, ms. Bodl. Or. 133, fol. 9r, Oxford, Bodleian Library.

4. *Decani (dominatori di 10° del segno zodiacale per ciascuno) dell'Ariete, dal manoscritto latino di magia del XV sec. "Picatrix", (Cracovia, Bibl. Univ.)* [didascalia della KBW], manoscritto latino *Picatrix*, sec. XV, *Picatrix Lat. Cod. 793* [DD III.36], fol. 180r, Cracovia,

Biblioteca Jaghellonica.

5. *Quadrati magici e pianeti dal libro di magia araba Picatrix* [didascalia della KBW], da *Picatrix*, a cura di H. Ritter, M. Plessner e E. Jaffé (già "Studien der Bibliothek Warburg" 12, 1925) Berlin 1933.

6. *Il segno zodiacale dell'Ariete, su di esso Marte con casa in Ariete. Nella fascia inferiore: Venere, Sole e Marte, ciascuno come dominatore di 10° del segno zodiacale* [didascalia della KBW], miniatura dal manoscritto arabo *Kitab al-Bulhan*, già attribuito erroneamente a Abu Ma'sar, inizio sec. XV, ms. Bodl. Or. 133, fol. 2v, Oxford, Bodleian Library.

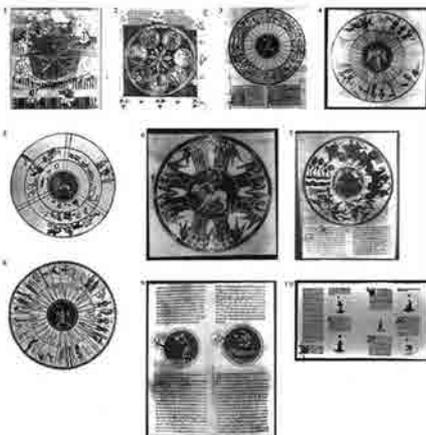
7. *Le costellazioni di Perseo e dell'Auriga*, illustrazioni dal manoscritto *Meraviglie della creazione* di Al-Qazwini, manoscritto arabo, sec. XIV-XV, Egitto o Siria, Arab. Cod. mixt. 331, fol. 19r, Wien, Österreichische Nationalbibliothek.

8. *Vergine con immagini dei decani*, miniatura da un manoscritto spagnolo del sec. XIV, Reg. Lat. 1283, fol. 9v, Roma, Biblioteca Vaticana.

9. *Campana neoassira*, bronzo, sec. VIII-VII a.C., rinvenuta ad Assur (Iraq), Berlin, Staatliche Museen, Vorderasiatisches Museum.

10. *Rappresentazione del Pianeta Saturno come demone dalla testa di leone a cavallo di un grifone in una versione latina del libro arabo di magia "Picatrix" – demone dalla testa di leone con lancia, antica Babilonia* [didascalia della KBW], *Giove in una miniatura da un manoscritto latino di Picatrix*, sec. XV, *Picatrix Lat. Cod. 793, [DD III. 36] fol. 190r*, Cracovia, Biblioteca Jaghellonica.

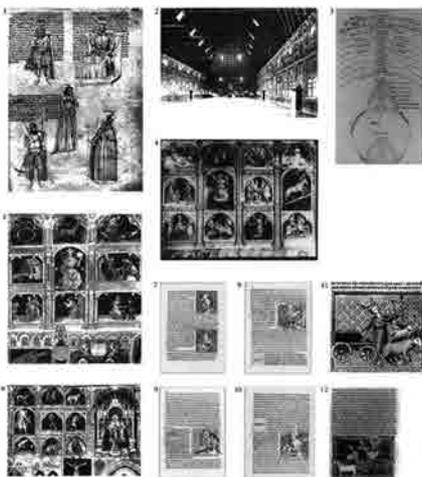
TAVOLA 22



1. *Gioco di dadi dei pianeti, Spagna, sec. XIII* [didascalia della KBW], scacchiera del gioco dei pianeti dal *Libro de Acedrex*, manoscritto appartenuto ad Alfonso il Savio di Castiglia, 1283, T. I. 6, fol. 97v, Escorial, Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo el Real.
2. *I pianeti dei giorni della settimana (tabula per saber quals planeta renha en quascuna hora quascu dels iorns de la setmana)*, miniatura da Matfre Ermengaud de Béziers, *Breviari d'amor*, manoscritto in provenzale e latino, Francia meridionale, metà del sec. XIV, Cod. 2583, fol. 51v, Wien, Österreichische Nationalbibliothek.
3. Miniatura da un manoscritto spagnolo del Picatrix del XIV sec., *La Luna a cavallo di una lepre, I 28 settori indicano le 28 stazioni della luna. In ogni stazione, le professioni astrologicamente corrispondenti a essa* [didascalia della KBW], 'paranattellonta' (astri che sorgono insieme) della luna, Roma, Biblioteca Vaticana, Cod. Vat. Reg. lat. 1283, fol. 23v.
4. Miniatura da un manoscritto spagnolo del Picatrix del XIV sec., *Vergine con le immagini dei decani* [didascalia della KBW], Roma, Biblioteca Vaticana, Cod. Vat. Reg. lat. 1283, fol. 5v.
5. Miniatura da un manoscritto spagnolo del Picatrix del XIV sec., *Le costellazioni che sorgono contemporaneamente con il segno zodiacale del Leone secondo gli indiani (1), secondo i persiani, gli egiziani e i caldei (2) e secondo Tolomeo (3)* [didascalia della KBW], Roma, Biblioteca Vaticana, Cod. Vat. Reg. lat. 1283, fol. 10v.
6. Miniatura da un manoscritto spagnolo del Picatrix del XIV sec., *Il pianeta Marte e i suoi spiriti angelici* [didascalia della KBW], Roma, Biblioteca Vaticana, Cod. Vat. Reg. lat. 1283, fol. 29r.
7. Miniatura da un manoscritto spagnolo del Picatrix del XIV sec., *Il cielo del pianeta Marte*

- [didascalia della KBW], Roma, Biblioteca Vaticana, Cod. Vat. Reg. lat. 1283, fol. 28v.
8. Miniatura da un manoscritto spagnolo del Picatrix del XIV sec., *Il segno zodiacale dello Scorpione e 30 costellazioni fantastiche coordinate ai suoi 30 gradi come base per i pronostici relativi a ciascun giorno del mese* [didascalia della KBW], Asclepio nel segno dello Scorpione, Roma, Biblioteca Vaticana, Cod. Vat. Reg. lat. 1283, fol. 7v.
9. Miniatura da un manoscritto spagnolo del Picatrix del XIV sec., *Pregghiera e sacrificio al pianeta Mercurio (che cavalca un pavone) nei segni dell'Ariete e del Toro* [didascalia della KBW], Roma, Biblioteca Vaticana, Cod. Vat. Reg. lat. 1283, fol. 31v.
10. *Immagini degli astri dei 10 gradi (decani) da incidere in pietre magiche (manoscritto del XIII sec.)* [didascalia della KBW], spiegazione illustrata dei rapporti tra pietre e stelle e dell'utilità medica che ne risulta, dal *Libro delle pietre (Lapidario)* di Alfonso il Savio di Castiglia, Toledo 1250-1276, Ms. h. I. 15, fol. 94v e fol. 15r, Escorial, Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo el Real.

TAVOLA 23



1. *I pianeti orientali in veste cristiana medioevale: Saturno guerriero, Giove giudice, Venere nobildonna, Marte guerriero e Mercurio vescovo (Michael Scotus, XIII sec.)* [didascalia della KBW], da Michael Scotus, *Liber Introductorius*, 1228, manoscritto padovano del 1340 ca., Cod. lat. 10268, fol. 85r, München, Bayerische Staatsbibliothek.
2. *Il Salone di Padova: 82 metri di lunghezza, 27 metri di larghezza. Il più grande spazio dedicato all'astrologia nell'età moderna. Alle pareti oltre 300 dipinti murali astrologici (sec. XIV)* [didascalia della KBW], Padova, Palazzo della Ragione, veduta dell'interno.
3. *Nella Divina Commedia, il purgatorio sopra la terra. Su di esso, le dieci sfere celesti [con] le rispettive scienze, virtù ecc.* [didascalia della KBW], illustrazione schematica della descrizione dantesca del mondo nella Divina Commedia, London, The Warburg Institute.
4. *Salone di Padova, pittura murale. Nella fascia superiore: costellazioni fantastiche, tra esse l'Ariete, il relativo mese di Marte (che suona il doppio corno) e i figli del pianeta dell'Ariete, Marte (sec. XIV)* [didascalia della KBW], Niccolò Miretto, Stefano da Ferrara, 1425-1440, affreschi, Padova, Palazzo della Ragione.
5. *Salone di Padova, pittura murale. Nella fascia superiore: costellazioni fantastiche, tra esse il pianeta Giove in aspetto di re e i suoi "figli" (professioni), sec. XIV* [didascalia della KBW], Niccolò Miretto, Stefano da Ferrara, 1425-1440, affreschi, Padova, Palazzo della Ragione.
6. *Salone di Padova, pittura murale. Nella fascia superiore: costellazioni fantastiche, tra esse l'Acquario e i suoi "figli" (professioni), sec. XIV* [didascalia della KBW], Niccolò Miretto, Stefano da Ferrara, 1425-1440, affreschi, Padova, Palazzo della Ragione.
7. *Miniature da un manoscritto di Re Venceslao IV di Boemia del Liber Introductorius di Michael Scotus, Venere (come bella vergine con fiori) e Mercurio (come uomo del libro),*

- Praga 1392-1394, Cod. Vindob. 2352, fol. 28v, Wien, Österreichische Nationalbibliothek.
8. Miniature da un manoscritto di Re Venceslao IV di Boemia del *Liber Introductorius* di Michael Scotus, *Marte*, Praga 1392-1394, Cod. Vindob. 2352, fol. 28r, Wien, Österreichische Nationalbibliothek.
9. Miniature da un manoscritto di Re Venceslao IV di Boemia del *Liber Introductorius* di Michael Scotus, *Saturno* (in veste di guerriero medievale), Praga 1392-1394, Cod. Vindob. 2352, fol. 27r, Wien, Österreichische Nationalbibliothek.
10. Miniature da un manoscritto di Re Venceslao IV di Boemia del *Liber Introductorius* di Michael Scotus, *Giove* (come giudice in veste da giurista), Praga 1392-1394, Cod. Vindob. 2352, fol. 27v, Wien, Österreichische Nationalbibliothek.
11. Miniature da un manoscritto di Re Venceslao IV di Boemia del *Liber Introductorius* di Michael Scotus, *Luna*, Praga 1392-1394, Cod. Vindob. 2352, fol. 31v, Wien, Österreichische Nationalbibliothek.
12. Miniature da un manoscritto di Re Venceslao IV di Boemia del *Liber Introductorius* di Michael Scotus, *Sole*, Praga 1392-1394, Cod. Vindob. 2352, fol. 29r, Wien, Österreichische Nationalbibliothek.

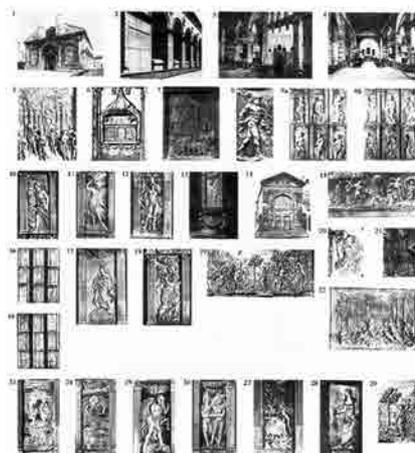
TAVOLA 24



1. *I figli di Giove*, Kalendarisches Hausbuch del Maestro Joseph, nel monastero Güterstein nei pressi di Ulm, 1475 ca., Tübingen, Universitätsbibliothek, Cod. M. d. 2, fol. 268r.
2. *Domenica (Leone, Sole)*, *I figli del Sole: figure in preghiera e in combattimento*, Calendario xilografico di Konrad Roesner, *De Francia Orientali*, Padova 1445, Kassel, Landesbibliothek, Ms. Astron. 1. 2°, fol. 56v
3. *I figli della Luna*, Kalendarisches Hausbuch del Maestro Joseph, nel monastero Güterstein nei pressi di Ulm, 1475 ca., Tübingen, Universitätsbibliothek, Cod. M. d. 2, fol. 272r
4. *Lunedì (Luna, Cancro)*, *I figli della Luna: mulino ad acqua, pesca, cerusico*, Calendario xilografico di Konrad Roesner, *De Francia Orientali*, Padova 1445, Kassel, Landesbibliothek, Ms. Astron. 1. 2°, fol. 50r
5. *I figli del Pianeta Mercurio*, Kalendarisches Hausbuch del Maestro Joseph, nel monastero Güterstein nei pressi di Ulm, 1475 ca., Tübingen, Universitätsbibliothek, Cod. M. d. 2, fol. 271r
6. *Giovedì (Giove, Pesci, Sagittario)*, *I figli del pianeta Giove: tribunale, caccia*, Calendario xilografico di Konrad Roesner, *De Francia Orientali*, Padova 1445, Kassel, Landesbibliothek, Ms. Astron. 1. 2°, fol. 60v
7. *I figli del Pianeta Venere*, Kalendarisches Hausbuch del Maestro Joseph, nel monastero Güterstein nei pressi di Ulm, 1475 ca., Tübingen, Universitätsbibliothek, Cod. M. d. 2, fol. 270r
8. *Mercoledì (Mercurio, Gemelli, Vergine)*, *I figli del pianeta Mercurio: pittore, organaio, orafo, scultore, scrivano*, Calendario xilografico di Konrad Roesner, *De Francia Orientali*, Padova 1445, Kassel, Landesbibliothek, Ms. Astron. 1. 2°, fol. 52r
9. *Martedì (Marte, Scorpione, Ariete)*, *I figli del pianeta Marte: guerrieri*, Calendario xilogra-

- fico di Konrad Roesner, De Francia Orientali, Padova 1445, Kassel, Landesbibliothek, Ms. Astron. 1. 2°, fol. 58v
10. *Venerdì (Venere, Bilancia, Toro), I figli del pianeta Venere: coppie danzanti, suonatori*, Calendario xilografico di Konrad Roesner, De Francia Orientali, Padova 1445, Kassel, Landesbibliothek, Ms. Astron. 1. 2°, fol. 54r
11. *Sabato (Saturno, Acquario, Capricorno), I figli del pianeta Saturno: agricoltura, gioco d'azzardo, forca*, Calendario xilografico di Konrad Roesner, De Francia Orientali, Padova 1445, Kassel, Landesbibliothek, Ms. Astron. 1. 2°, fol. 62v
12. *I figli della Luna*, Mittelalterlichen Hausbuch, 1470 ca., Schloß Wolfegg, Waldburg-Wolfegg Sammlung, fol. 17r
13. *I figli del pianeta Marte*, Mittelalterlichen Hausbuch, 1470 ca., Schloß Wolfegg, Waldburg-Wolfegg Sammlung, fol. 13r Mittelalterlichen
14. *I figli del pianeta Mercurio*, Mittelalterlichen Hausbuch, 1470 ca., Schloß Wolfegg, Waldburg-Wolfegg Sammlung, fol. 16r
15. *I figli del pianeta Giove*, Mittelalterlichen Hausbuch, 1470 ca., Schloß Wolfegg, Waldburg-Wolfegg Sammlung, fol. 12r/p>
16. *I figli del pianeta Venere*, Mittelalterlichen Hausbuch, 1470 ca., Schloß Wolfegg, Waldburg-Wolfegg Sammlung, fol. 15r
17. *I figli del pianeta Saturno*, Mittelalterlichen Hausbuch, 1470 ca., Schloß Wolfegg, Waldburg-Wolfegg Sammlung, fol. 11r
18. *Il Sole con libro, scettro e Leone*, xilografia acquerellate da un libro dei sette pianeti dell'area del Reno superiore, 1430-1440, London, The British Library, C 1765, fol. 4
19. *I figli del pianeta Marte*, xilografia acquerellate da un libro dei sette pianeti dell'area del Reno superiore, 1430-1440, London, The British Library, C 1765, fol. 3
20. *I figli del Sole*, xilografia acquerellate da un libro dei sette pianeti dell'area del Reno superiore, 1430-1440, London, The British Library, C 1765, fol. 4
21. *Il pianeta Venere con specchio quadrangolare, Bilancia e Toro*, xilografia acquerellate da un libro dei sette pianeti dell'area del Reno superiore, 1430-1440, London, The British Library, C 1765, fol. 5
22. *I figli del pianeta Mercurio*, da un libro xilografico olandese, 1440-1460 ca., Zürich, Stadtbibliothek, Papierhandschrift, Ms. C 101, fol. 13v
23. *I figli del Sole*, xilografia acquerellata da un libro xilografico di Heidelberg<
24. *I figli della Luna*, Guy Marchant, Le Compost et Kalendrier des Bergers, Paris 1493
25. *I figli del pianeta Marte*, Guy Marchant, Le Compost et Kalendrier des Bergers, Paris 1493
26. *I figli del pianeta Mercurio*, Guy Marchant, Le Compost et Kalendrier des Bergers, Paris 1493
27. *I figli del pianeta Giove*, Guy Marchant, Le Compost et Kalendrier des Bergers, Paris 1493
28. *I figli del pianeta Venere*, Guy Marchant, Le Compost et Kalendrier des Bergers, Paris 1493<
29. *I figli del pianeta Saturno*, Guy Marchant, Le Compost et Kalendrier des Bergers, Paris 1493
30. *Venere, Mercurio, Luna e il loro influsso sui rispettivi giorni della settimana*, Guy Marchant, Le Compost et Kalendrier des Bergers, Paris 1493
31. *Paride rapisce Elena*, disegno a penna acquarellato, sec. XV
32. *Saturno, Giove, Marte, il Sole e il loro influsso sui rispettivi giorni della settimana*, Guy Marchant, Le Compost et Kalendrier des Bergers, Paris 1493

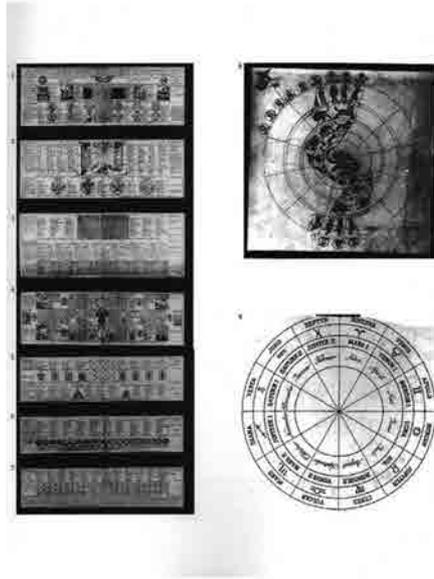
TAVOLA 25



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

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

TAVOLA 26

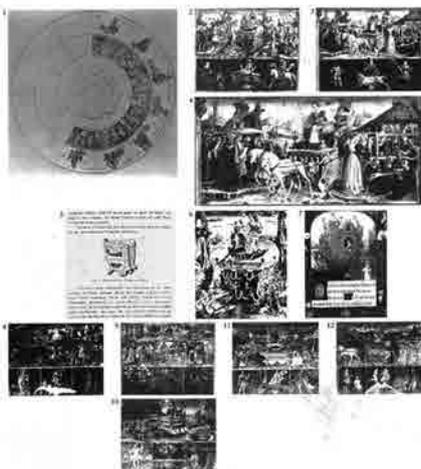


1-7 Pagine illustrate da Johannes Theodorus de Bry e Matthäus Merian (?), *Calendarium naturale magicum perpetuum*, incisioni in folio, erronea attribuzione a Tycho Brahe, Francoforte (?) 1620, London, The British Library

8. Schema della tavola astrologica per la divinazione con Zodiaco e Decani, cosiddetta *Tabula Bianchini*, lastra marmorea frammentaria, Egitto, sec. II d.C., Paris, Musée du Louvre

9. Schema della sfera sinottica con i reggenti dei mesi secondo il poeta latino Manilio (30 d.C.) e gli astrologi greci, da: Aby Warburg, *Italienische Kunst und internationale astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara*, [1912] 1922

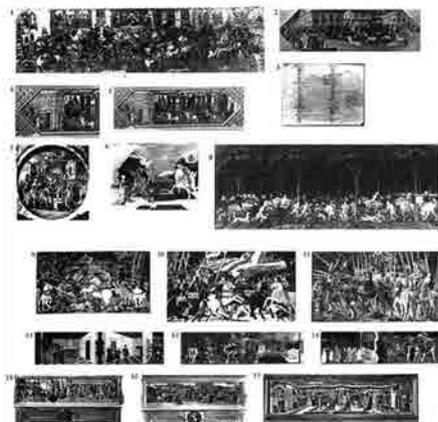
TAVOLA 27



1. Mary Hertz, *Illustrazione schematica degli affreschi astrologici di Ferrara*, disegno, pubblicato in Aby Warburg, *Italianische Kunst und internationale astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara*, 1912, Londra, The Warburg Institute [Schema delle pitture nel Palazzo Schifanoia a Ferrara: 1. Divinità romane come reggenti dei mesi 2. Segni zodiacali e dominatori dei decani di 10° secondo la dottrina indiana 3. Attività mensili della corte e del popolo (didascalia della KBW)]
2. Francesco del Cossa, *Il Cielo di Aprile con il trionfo di Venere e i decani del mese*, affresco, 1469-1470, Ferrara, Palazzo Schifanoia, Sala dei Mesi
3. Francesco del Cossa, *Il Cielo di Marzo con il trionfo di Minerva e i decani del mese*, affresco, 1469-1470, Ferrara, Palazzo Schifanoia, Sala dei Mesi
4. Francesco del Cossa, *Il Cielo di Marzo con il trionfo di Minerva e i suoi 'figli'*, particolare, affresco, 1469-1470, Ferrara, Palazzo Schifanoia, Sala dei Mesi
5. Modello in argilla di un trono proveniente da Tirinto, illustrazione tratta da Wolfgang Reichel, *Über vorhellenische Götterkulte*, Wien 1897, p. 7, ill. 2
6. Francesco del Cossa, *Il Cielo di Aprile: Marte incatenato davanti a Venere*, particolare, affresco, 1469-1470, Ferrara, Palazzo Schifanoia, Sala dei Mesi
7. Maestro di Maria di Borgogna, *Il cavaliere del cigno e una dama*, manoscritto miniato olandese, sec. XV, München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Gall. 19 fol. 1r
8. Maestro ferrarese, *Il Cielo di Agosto con il trionfo di Cerere e i decani del mese*, affresco, 1470 ca., Ferrara, Palazzo Schifanoia, Sala dei Mesi
9. Cerchia di Francesco del Cossa, *Il Cielo di Luglio con il trionfo di Giove e Cibele e i decani del mese*, affresco, 1470 ca., Ferrara, Palazzo Schifanoia, Sala dei Mesi

10. Ercole de' Roberti (attr.), *Il Cielo di Settembre con il trionfo di Vulcano e i decani del mese*, affresco, 1470 ca., Ferrara, Palazzo Schifanoia, Sala dei Mesi
11. Maestro "degli occhi spalancati" (attr.), *Il Cielo di Giugno con il trionfo di Mercurio e i decani del mese*, affresco, 1470 ca., Ferrara, Palazzo Schifanoia, Sala dei Mesi
12. Cerchia di Francesco del Cossa, *Il Cielo di Maggio con il trionfo di Apollo e i decani del mese*, affresco, 1470 ca., Ferrara, Palazzo Schifanoia, Sala dei Mesi

TAVOLA 28-29



1. Maestro del torneo di Santa Croce, *Torneo in Piazza Santa Croce a Firenze*, “*Farben Schlüssel zu Dello Delli’s Tournier*” [appuntamento manoscritto di Warburg], cassone, Firenze, 1439, New Haven, Yale University, Jarves-Collection
2. Rossello di Jacopo Franchi, *Palio a Firenze*, cassone, Firenze, 1417 ca., Cleveland, Museum of Art
3. Pagina dal libro delle consegne della bottega produttrice di cassoni di Apollonio di Giovanni, Firenze 1446-1463, Ms. Magliabechiano XXXVII, Cod. 305, Firenze, Biblioteca Nazionale
4. Palio di S. Giovanni, *Venditori di triaca* (particolare), cassone, inizio sec. XV, Firenze, Museo Nazionale del Bargello
5. Palio di S. Giovanni, cassone (insieme), inizio sec. XV, Firenze, Museo Nazionale del Bargello
6. Agostino da Mozzanega (?), *Venditori di medicine* (triacca), affresco, 1528 ca., Mantova, Palazzo del Te, Camera dei Venti
7. Paolo Uccello, *San Giorgio e il drago*, olio su tela, 1455 ca., London, National Gallery
8. Paolo Uccello, *La caccia notturna*, tempera su tavola (cassone?), 1460 ca., Oxford, Ashmolean Museum
9. Paolo Uccello, *La battaglia di San Romano*, da Palazzo Medici, tempera su tavola, 1445-1460, Firenze, Galleria degli Uffizi
10. Paolo Uccello, *La battaglia di San Romano* (parte sinistra), da Palazzo Medici, tempera su tavola, 1445-1460, London, National Gallery
11. Paolo Uccello, *La battaglia di San Romano* (parte destra), da Palazzo Medici, tempera

su tavola, 1445-1460, Paris, Musée du Louvre

12. Paolo Uccello, *Il miracolo dell'ostia profanata*, scene dipinte su una predella d'altare, tempera su tavola, 1467-1469, Urbino, Galleria Nazionale: Banco dei pegni. *Scoperta dell'ostia profanata*

13. Paolo Uccello, *Il miracolo dell'ostia profanata*, scene dipinte su una predella d'altare, tempera su tavola, 1467-1469, Urbino, Galleria Nazionale (Autodafé della famiglia giudea; Fanciulla cristiana in punto di morte)

14. Paolo Uccello, *Il miracolo dell'ostia profanata*, scene dipinte su una predella d'altare, tempera su tavola, 1467-1469, Urbino, Galleria Nazionale (Processione eucaristica; Fanciulla cristiana salvata)

15. *Il ratto delle Sabine*, cassone fiorentino, 1465. Leeds, Sammlung des Earl of Harewood, Harewood House

16. *La pace dei Romani con i Sabini*, cassone fiorentino, 1465, Leeds, Sammlung des Earl of Harewood, Harewood House

17. Maestro del Cassone Adimari (Francesco di Antonio o Giovanni di Ser Giovanni detto Lo Scheggia), *Festeggiamenti di nozze*, già considerate le nozze Adimari, cassone, 1450-1460, Firenze, Accademia

TAVOLA 30



1. Pisanello, *Medaglia di Giovanni VIII Paleologo* (*recto*: profilo dell'imperatore; *verso*: l'imperatore a cavallo nei pressi di una croce), 1438 ca.
2. Johann Anton Ramboux, riproduzione da Piero della Francesca, *Battaglia dell'imperatore bizantino Eraclio contro il re persiano Cosroe II*, affresco, ultimato nel 1466, Arezzo, S. Francesco, acquerello, 1843, Düsseldorf, Accademia
3. Johann Anton Ramboux, riproduzione da Piero della Francesca, *Battaglia di Costantino contro Massenzio*, affresco, ultimato nel 1466, Arezzo, S. Francesco, acquerello, 1843, Düsseldorf, Accademia
4. Piero della Francesca, *Sogno di Costantino*, affresco, ultimato nel 1466, Arezzo, S. Francesco
5. Benozzo Gozzoli, *Viaggio dei Magi*, affresco, 1459-1461, Firenze, Cappella di Palazzo Medici-Riccardi
6. Benozzo Gozzoli, *Giovanni VIII Paleologo in veste di uno dei re magi*, affresco (particolare), 1459-1461, Firenze, Cappella di Palazzo Medici-Riccardi
7. Antoniazio Romano, *Ritrovamento e riconquista della croce*, affresco, 1492 ca., Roma, S. Croce in Gerusalemme

TAVOLA 31



1. Jan van Eyck, *Ritratto di Giovanni Arnolfini*, olio su tavola, 1438 ca., Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie
- 2a.b. Hans Memling, *Altare del giudizio universale*, sportelli con i ritratti di Angelo Tani e Caterina Tanagli, olio su tavola, 1466-1473, Danzig, Muzeum Pomorskie, già Marienkirche
3. Jan van Eyck, *I coniugi Arnolfini*, olio su tavola, 1434, London, National Gallery
4. Hugo van der Goes, *Ritratto di Tommaso Portinari con i figli e un santo*, Altare Portinari (sportello sinistro), olio su tavola, 1476-1478, Firenze, Galleria degli Uffizi
5. Hugo van der Goes, *Ritratto di Maria Baroncetti con la figlia e una Santa*, Altare Portinari (sportello destro), olio su tavola, 1476-1478, Firenze, Galleria degli Uffizi
6. Hugo van der Goes, *L'adorazione dei pastori*, Altare Portinari (pala centrale), olio su tavola, 1476-1478, Firenze, Galleria degli Uffizi
7. Rogier van der Weyden, *La sepoltura di Cristo*, olio su tavola, 1450 ca., Firenze, Galleria degli Uffizi
8. Rogier van der Weyden, *Deposizione dalla croce*, parte mediana di un altare della chiesa di Notre-Dame-hors-les-Murs a Leuven, olio su tavola, 1430-1435, Madrid, Museo del Prado
9. *L'amore consegna al desiderio il cuore di Renato d'Angiò*, miniatura da Barthélemy d'Eyck detto Maestro di René (attribuito), *Le Livre du Cœur d'Amours Espris di Renato d'Angiò*, manoscritto, 1457 ca., Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vindob. 2597, fol. 2
10. *Il cavalier Cœur legge l'iscrizione sulla fontana della Fortuna*, miniatura da Barthélemy d'Eyck detto Maestro di René (attribuito), *Le Livre du Cœur d'Amours Espris di Renato d'Angiò*, manoscritto, 1457 ca., Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vindob. 2597, fol. 12v

11. Colantonio, *Scena dalla vita di S. Vincenzo Ferrer*, pannello da un polittico, Napoli, San Pietro Martire, Napoli, Museo di Capodimonte
12. Colantonio, *San Girolamo nello studio*, olio su tavola, 1444-1445, Napoli, Museo di Capodimonte
13. Hans Memling, *Altare del giudizio universale*, trittico, olio su tavola, 1466-1473, Danzig, Muzeum Pomorskie, già Marienkirche
14. Petrus Christus (Jan van Eyck?), *San Girolamo nello studio*, tempera e olio su tavola (forse appartenente alla collezione di Lorenzo de' Medici), Detroit, Institute of Fine Arts

TAVOLA 32



1. Scene di caccia e di battaglia della vita di corte, coppie all'aperto, cornice in avorio di una scacchiera, area franco-fiamminga (particolare), seconda metà del sec. XV, Firenze, Museo Nazionale del Bargello
2. *Incipiunt Distinctiones Orbium Tam Celestium Quam Elementorum* [titolo nell'immagine], danza moresca in una miniatura da Michael Scotus, *Liber Particularis*, manoscritto, 1438, Breslau, Universitätsbibliothek, F 21, fol. 146v
3. Scacchiera veneziana con cornice d'avorio franco-fiamminga (insieme), Firenze, Museo Nazionale del Bargello
4. *Venditore ambulante addormentato e scimmie che rubano la mercanzia*, acquaforte fiorentina su rame, 1470-1490 ca., London, The British Museum
5. Maestro dei cartigli (o delle banderuole), *La lotta per i pantaloni*, acquaforte su rame, area tedesca, 1460 ca., Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett
6. Israhel van Meckenem, *Danza moresca*, motivo ornamentale, acquaforte su rame, seconda metà del sec. XV, Wien, Albertina
7. *Danza moresca*, disegno dal manoscritto *De Saint Pierre de la Capel*, 1460 ca., Bruxelles, Bibliothèque Royale, Ms. 932-3, fol. 168
8. Israhel van Meckenem *Danza moresca*, acquaforte su rame, 1490 ca., London, The British Museum
9. *Danza moresca*, figure danzanti sulla facciata di una casa a Bussoleno, Val di Susa, Piemonte, Italia
10. *Venditore e scimmie*, decorazione su calici smaltati, sec. XV, New York, The Cloisters
11. *La lotta per i pantaloni*, cassetta norvegese in legno, Berlin, Staatliche Museen, Museum Europäischer Kulturen

12. Albrecht Dürer, *Danza delle scimmie*, disegno a penna, 1523, Basilea, Kunstsammlung
13. *Voi figli di Venere vi credete tutti bravi e furbi, ma qui sette donne si azzuffano per un paio di calzoni* [testo nell'immagine], cosiddetta "lotta per i pantaloni", acquaforte su rame, Germania, sec. XVII, München, Graphische Sammlung
14. Bottega di Francesco del Cossa, *Due immagini di Danzatori di moresca*, punta d'argento, 1470 ca., Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto di disegni e stampe
15. Hans Leinberger (attribuito), *Danza intorno a "Frau Welt"*, acquaforte su rame, primo terzo del sec. XVI, Wien, Albertina
16. *Banchetto del pavone*, raffigurazione dell'eroe che riceve dalla regina un pavone arrostito come segno d'amore, miniatura dal cosiddetto "Manoscritto Hugu Scheppel", 1455-1472, Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek, Cod. 12 in scrinio, fol. 13v
17. Francesco del Cossa (attribuito), *Danzatori di moresca*, punta d'argento, 1470 ca., Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto di disegni e stampe
18. Francesco del Cossa (attribuito), *Danzatori di moresca*, punta d'argento, 1470 ca., Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto di disegni e stampe
19. *La guerra per la gonna di una donna; Lotta per i pantaloni* [titolo nell'immagine], xilografia tedesca, colorata a mano
20. Erasmus Grasser, *Danzatore di moresca*, legno dipinto, 1480, München, Stadtmuseum
21. Erasmus Grasser, *Danzatore di moresca*, legno dipinto, 1480, München, Stadtmuseum
22. Maestro di Maria di Borgogna (attribuzione), *Allegoria, Venere o Vanitas* (fanciulla nuda su un pavone), disegno in punta d'argento, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett
23. *Uomo che danza di fronte a una statuetta di Venere*, immagine del mese di aprile copia di un'illustrazione dal cosiddetto "Cronografo del 354", penna in tinta seppia, inizio del sec. XVI, Wien, Nationalbibliothek, Cod. 3416 fol. 5
24. Daniel Hopfer, *Danza moresca (venditori di salsicce e ballerini del Carnevale)*, primo terzo del sec. XVI, Hanover, New Hampshire/USA, Dartmouth College
25. *Trionfo del Carnevale*, dipinto di area olandese, sec. XVI
26. Hieronymus Bosch (copia), *La lotta tra il Carnevale e la Quaresima*, 1925, Amsterdam, Rijksmuseum

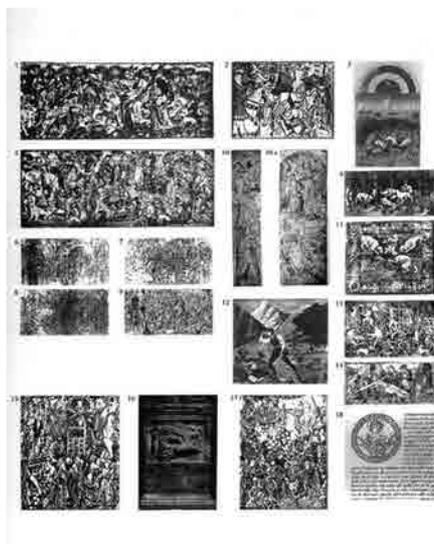
TAVOLA 33



1. *Apollo*, xilografia, illustrazione da *Ovid moralisé* di Pierre Bersuire, Bruges, Colard Mansion, 1484, fol. 9r
2. *Caduta di Fetonte*, miniatura da un *Ovid moralisé*, manoscritto francese, inizi del sec. XV, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 50692, fol. 11v
3. *Giunone sul carro*, miniatura da un *Ovid moralisé*, manoscritto francese, inizi del sec. XV, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 50692, fol. 10
4. *Fetonte sul carro del Sole*, miniatura da un *Ovid moralisé*, manoscritto, inizi del sec. XV, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 50692, fol. 17
5. *Circe*, miniatura da *Livre des Femmes nobles et renommées* da Boccaccio, manoscritto, inizi del sec. XV, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. fr. 598, fol. 54.v
6. *Ecuba*, miniatura da *Livre des Femmes nobles et renommées* di Boccaccio, manoscritto francese, inizi del sec. XV, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. fr. 598, fol. 47v
7. *Penelope*, miniatura da *Livre des Femmes nobles et renommées* da Boccaccio, manoscritto francese, inizi del sec. XV, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. fr. 598, fol. 58
8. *Teseo e il toro di Maratona*, miniatura da *Des Cas des nobles hommes et femmes* da Boccaccio, manoscritto francese, 1409-1410, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. 5193, fol. 24r
9. *Ratto di Deianira*, miniatura da *Ovide Metamorphoses*, manoscritto della Francia settentrionale, 1360 ca., Lion, Bibliothèque de la Ville, Ms. 742, fol. 153v
10. *Morte di Orfeo*, miniatura da *Ovide Metamorphoses*, manoscritto, 1360 ca., Lion, Bibliothèque de la Ville, Ms. 742, fol. 178v
11. *Orfeo*, miniatura da *Epistre d'Othea* di Christine de Pizan, manoscritto, 1405-1410, London, The British Library, Cod. Ms. Harley 4431, fol. 125v

12. *Giudizio di Paride*, miniatura da *Epistre d'Othea* di Christine de Pizan, manoscritto, 1405-1410, London, The British Library, Cod. Ms. Harley 4431, fol. 125v
13. *Paride e Elena*, miniatura da *Epistre d'Othea* di Christine de Pizan, manoscritto, 1405-1410, London, The British Library, Cod. Ms. Harley 4431, fol. 129r
- 14a *Apollo e Dafne*, miniatura da *Epistre d'Othea* di Christine de Pizan, manoscritto, 1460 ca., Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, Ms. 74 G 2714a, fol. 83v
- 14b *Mercurio porge a Paride il pomo d'oro*, miniatura da *Epistre d'Othea* di Christine de Pizan, manoscritto, 1460 ca., Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, Ms. 74 G 2714a, fol. 63r
15. *Giudizio di Paride*, miniatura da *Epistre d'Othea* di Christine de Pizan, manoscritto, 1460 ca., Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, Ms. 74 G 2714a, fol. 63r
16. *Giunone e Cibele*, disegno a penna da *Libellus de Imaginibus Deorum* di Alberico, Verona, 1400 ca., Roma, Biblioteca Vaticana, Cod. Vat. Reg. Lat. 1290, fol. 3v
17. *Venere e Mercurio*, disegno a penna da *Libellus de Imaginibus Deorum* di Alberico, Verona, 1400 ca., Roma, Biblioteca Vaticana, Cod. Vat. Reg. Lat. 1290, fol. 2r
18. *Paride approda con i Troiani a Citera e incontra Elena nel tempio di Venere e Paride rapisce Elena, i Troiani saccheggiano il tempio*, disegno a penna su pergamena da *Historia destructionis Troiae* di Guido Da Columna, manoscritto, 1370 ca., Milano, Biblioteca Ambrosiana, Ms. H. 86 sup., fol. 24r
19. *Iside in trono, sullo sfondo Iside e la salma di Api e Filomela porta a Tereo la testa di Iti*, disegno a penna acquarellato da un manoscritto francese del *Des Cas des nobles femmes et hommes* di Boccaccio, 1480 ca., London, The British Library, Ms. Harley 621, fol. 4r
20. *Saturno, Cibele, Giove, Apollo e altri dei*, disegno a penna da un manoscritto con il commento di Remigio di Auxerre a Marziano Capella, 1100 ca., München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 14271, fol. 11r
21. *Viaggio aereo di Alessandro Magno*, decorazione pavimentale (particolare), 1166, Otranto, Cattedrale
22. *Uomo a cavallo di un animale fantastico*, capitello, sec. XII, Bologna, S. Pietro, Porta Maggiore

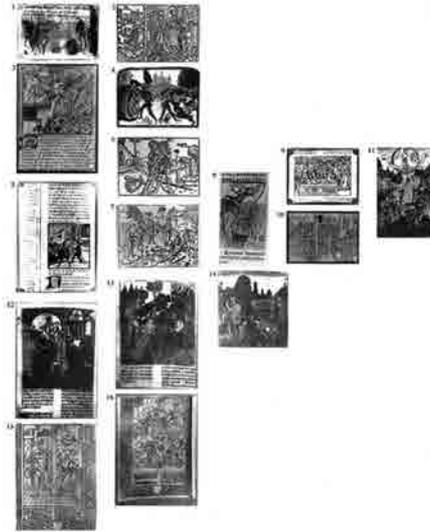
TAVOLA 34



1. *Caccia all'orso e al cinghiale*, arazzo dalla serie degli arazzi a soggetto venatorio del Devonshire, Tournai, 1425-1450 ca., London, Victoria and Albert Museum
2. *Cavalieri*, frammento di arazzo, Tournai, 1450 ca., Saumur, da Notre Dame de Nantilly
3. *Caccia al cervo nella foresta di Vincennes*, illustrazione del mese di dicembre, miniatura da Barthélemy d'Eyck detto Maestro di René, *Très Riches Heures de Jean de Berry*, 1440 ca., Chantilly, Musée Condé, Ms. 65, fol 12v.
4. *Scena di caccia col falcone*, arazzo dalla serie degli arazzi a soggetto venatorio del Devonshire, Tournai, 1425-1450, London, Victoria and Albert Museum
5. *Caccia al cinghiale*, miniatura da un Libro d'Ore fiammingo, sec. XV (?)
6. *La distruzione di Troia; l'invio di Antenore in Grecia; il giudizio di Paride*, da Pasquier e Jean Grenier, *Storie della Guerra di Troia*, cartoni per arazzo, Tournai 1475 ca., Paris, Musée du Louvre
7. *La quarta battaglia della guerra troiana: cattura del re Toante; nella camera della bellezza*, da Pasquier e Jean Grenier, *Storie della guerra di Troia*, cartoni per arazzo, Tournai 1475 ca., Paris, Musée du Louvre
8. *La caduta di Troia*, da Pasquier e Jean Grenier, *Storie della guerra di Troia*, cartoni per arazzo, Tournai 1475 ca., Paris, Musée du Louvre
9. *L'arrivo di Penthesilea; amazzonomachia; Pirro viene cinto con la spada; Pirro in battaglia*, da Pasquier e Jean Grenier, *Storie della guerra di Troia*, cartoni per arazzo, Tournai 1475 ca., Paris, Musée du Louvre
10. *Dodicesima battaglia: morte di Palamede; rifiuto di Achille; Ettore saluta Andromaca; Ettore viene armato; entrata di Ettore in battaglia*, da Pasquier e Jean Grenier, *Storie della*

- guerra di Troia*, cartoni per arazzo, Tournai 1475 ca., Paris, Musée du Louvre
11. *Caccia al cinghiale*, arazzo fiammingo, sec. XV-XVI (?)
 12. *Narciso*, Maestro del giudizio di Paride, dipinto su cassone, seconda metà del sec. XV, Wien, Lanckoronski Sammlung
 13. *Contadini al lavoro*, arazzo delle Fiandre, sec. XV, Paris, Musée des Arts Decoratifs
 14. *Deposizione*, arazzo da un cartone di Cosmè Tura, 1475 ca., Köln, Sig. Neven-Dumont
 15. *Ascesa al cielo di Alessandro Magno*, arazzo borgognone, sec. XV [didascalia della KBW], arazzo fiammingo, 1459 ca., Roma, Palazzo Doria-Pamphili (ora: Genova, Palazzo del Principe)
 16. *Raffigurazione orientale tardoantica del dio del sole Malachbel* [didascalia della KBW], rilievo con il dio Sole, incoronato dalla Vittoria, che si innalza su un carro trainato da grifi, altare del dio solare Malachbel da Palmira, 40-70 d.C., Roma, Musei Capitolini
 17. *Discesa di Alessandro Magno al fondo del mare*, arazzo borgognone, sec. XV [didascalia della KBW], arazzo fiammingo, 1459 ca., Roma, Palazzo Doria-Pamphili (ora: Genova, Palazzo del Principe)
 18. Medaglione con busto di Apollo, illustrazione da Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, xilografia, Venezia (Aldo Manuzio) 1499, p. 94

TAVOLA 35



1. *Teseo combatte contro i centauri alle nozze di Piritoo e Ippodamia (o Ratto di Elena?)*, miniatura da un manoscritto francese (?)
2. *Giasone*, Illustrazione (xilografia) da Raoul Lefèvre, *Les fais at provesses du chevalier Jason*, Lion, Guillaume LeRoy, 1486-87, fol. a 7v
3. *Teseo combatte contro i centauri alle nozze di Piritoo e Ippodamia (o Ercole e i centauri?)*, miniatura da Raoul Lefèvre, *Histoire de Troye*, 1464, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. fr. 59, fol. 146v
4. *Ercole combatte contro i mostri negli inferi*, miniatura da Jean Miélots, versione di *Le Livre d'Othéa à Hector de Troyes* di Christine de Pizan, manoscritto, 1461, Bruxelles, Bibliothèque Royale, Ms. 9392, fol. 6v
5. *Ratto di Elena*, miniatura da un manoscritto francese (?)
6. *Ercole (?)*, Illustrazione (xilografia) da Raoul Lefèvre, *Les fais at provesses du chevalier Jason*, Lion, Guillaume LeRoy, 1486-87, fol. a ii v
7. *Il giudizio di Paride*, illustrazione (xilografia) da *Historie van Troje*, Haarlem, Bellaert, 1485
8. *Venere e le Grazie*, illustrazione (xilografia acquerellata) da *Ovid moralisé* di Pierre Bersuire, Bruges, Colart Mansion, 1484, fol. 13v
9. *Sacrificio di Polissena sulla tomba di Achille*, illustrazione (xilografia) da Jacques Milet, *L'Histoire de la destruction de Troye la Grant*, Paris, 1498, Res. YF34, Paris, Bibliothèque Nationale, fol. E iv
10. *Rapimento di Elena*, illustrazione (xilografia) da Jacques Milet, *L'Histoire de la destruction de Troye la Grant*, Paris 1498, Res. YF34, Paris, Bibliothèque Nationale, fol. 8r

11. *I figli del Sole*, xilografia colorata su foglio singolo da un libro xilografico dei Paesi Bassi meridionali con testi manoscritti, 1480-1500 ca., Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett
12. *Ratto di Elena*, illustrazioni (xilografia acquerellata) da *Ovid moralisé* di Pierre Bersuire, Bruges, Colart Mansion, 1484, fol. 290r
13. *Ratto di Proserpina*, illustrazione (xilografia acquerellata) da *Ovid moralisé* di Pierre Bersuire, Bruges, Colart Mansion, 1484, fol. 137r
14. *Pirro (Morte di Orfeo?)*, illustrazione (xilografia acquerellata) da *Ovid moralisé* di Pierre Bersuire, Bruges, Colart Mansion, 1484, fol. 265v
15. *Ratto di Elena*, miniatura da *Ovid moralisé*, Bible des Poètes, Paris, Antoine Vérard, 1493, fol. 166r
16. *Ratto di Proserpina*, miniatura da *Ovid moralisé*, Bible des Poètes, Paris, Antoine Vérard, 1493, fol. 74v

TAVOLA 36



1. Miniature delle "Nozze di Pesaro" dalle illustrazioni di Nicolò d'Antonio degli Agli, *Le admirande magnificentie et stupidissimi apparati delle felice nozze, celebrate da illustre signor di Pesaro, Costantino Sforza, per Madonna Camille [...]*, Firenze 1475, realizzate per Federico da Montefeltro nel 1480, Cod. Vat. Urb. lat. 899, Roma, Biblioteca Vaticana
2. Nave, *Ad uno quarto di meglio appresso la terra incontro li prefati signori sposi circa IX mercadanti et borghesiani di Pesaro: li qualli veneronno in una nave* [didascalia nell'immagine], fol. 7r
3. *Triumphus Pudicitiae, ... et era alto el carro circa 18 piedi, et in cima era una donna vestita tuta de argente cum una palma d'oro in mano che representava la Pudicicia...* [didascalia nell'immagine], fol. 8v
4. Fontana, *Era in piazza a man dextra una bellissima fontana a sei facie cum vasi et cornixe, in una di le qualle facie erano scripti de lettere antiche questi dui versi videlicet: INSOLITAS POPULO TELLUS NUNC PARTITUR UNDAS VINAQUE CELESTI CONCITA CONIUGIO* [didascalia nell'immagine], fol. 11r
5. Orfeo, fol. 64v
6. Erato, *Era una vergene formosissima vestita... el qualle teneva una rama de mirto ligato al collo suo cum uno cingulo d'oro chiamato Ceston [...]* [didascalia nell'immagine], fol. 59r
7. *Zucaro a ciascuno* [didascalia nell'immagine], *Poi fo portato le credencie in tavola: et dato cortelini et tovaglioli et chresciole et fette, ovvero biscoti cum zucaro a ciascuno* [nell'immagine], fol. 54r
8. Castore e Polluce, *Erano portati dicti insegni da doi bellissimi gioveni vestiti de bianco et coperti tuti de stelle d'oro cum capelgiare d'oro et stuilati d'oro, li qualli representano Castor*

- et Pollux* [didascalia nell'immagine], fol. 56r
9. Hymeneo, *Era un giovane formoso cum una careglia d'oro et uno corona di rose [...]* [didascalia nell'immagine], fol. 56v
10. Perseo, *Era uno homo de meza et. ma formosissimo cum una celata antiqua dorata in testa [...]* [didascalia nell'immagine], fol. 60v
11. Iris, *Era una vergene Iris la qual have el volto et capilli, la vesta sino a meza gambe de tri colori. Cio oro, azuro, et rosso [...]* [didascalia nell'immagine], fol. 61v
12. Ebe, fol. 66r Luna, fol. 68r
13. Tazia, fol. 69v
14. Tritone, fol. 71r
15. Licaste, fol. 72v/p>
16. Romolo, fol. 74r
17. Aretusa, fol. 76r
18. Sileno, fol. 77v
19. *Influsso de Fortuna* [didascalia nell'immagine], fol. 79v
20. *Monte de Cortexiani* [didascalia nell'immagine], fol. 84v
21. Leone, [...] *che si fosse stato uno vero leone [...] faceva cose incredibile ad farse da uno homo vestito de una pelle di leone* [didascalia nell'immagine], fol. 85r
22. Regina di Saba, *Regina Ebraea* [didascalia nell'immagine], fol. 88r
23. *Monte delli Ebrei* [didascalia nell'immagine], fol. 91r
24. Luna, Mercurio, fol. 97r
25. Venere, Sole, fol. 98v
26. Marte, Giove, fol. 99r
27. Saturno, fol. 99v
28. L'Etiope, fol. 106v
29. Parnaso, con Astronomia, Retorica e Grammatica. *Mons Elicon* [didascalia nell'immagine], fol. 110v
30. Machina pirotecnica. *Girandola [...] dal mezo di questa rota pendeva una spera celeste col suo zodiaco et cerchi [...]* [didascalia nell'immagine], fol. 112v
31. *Triumphus Amoris* [didascalia nell'immagine], fol. 114r
32. *Triumphus Famae* [didascalia nell'immagine], fol. 119r

TAVOLA 37



1. *Trionfo di Dioniso*, disegno tardo medioevale da un sarcofago neoattico da Ercolano, 30-40 d.C., Napoli, Museo Nazionale
2. *Satiri*, disegno tardo medioevale da un sarcofago neoattico da Ercolano, 30-40 d.C., Napoli, Museo Nazionale
3. *Menadi*, disegno tardo medioevale da un sarcofago neoattico da Ercolano, 30-40 d.C., Napoli, Museo Nazionale
4. Gaudenzio Ferrari, *Cristo nel palazzo di Pilato*, affresco, 1507-1513, Varallo, S. Maria delle Grazie
5. Jacopo Bellini, *Flagellazione di Cristo*, disegno a penna dall'Album di schizzi parigino, 1430-1450, fol. 8r, Paris, Musée du Louvre
6. Pisanello (attribuzione), *Centauro galoppante*, disegno da sarcofago antico, 1440 ca., Paris, Musée du Louvre, Département des Artes Graphiques
7. Pisanello, *Menadi*, disegno da un bassorilievo antico su sarcofago bacchico, Oxford, University Museum
8. Pisanello (o Gentile da Fabriano), copie da pezzi antichi: figura femminile in fuga; figura inginocchiata; figura maschile che brandisce un'arma; disegno a penna, Paris, Musée du Louvre, Département des Artes Graphiques
9. Andrea Mantegna (?), *Ercole e l'Idra*, acquaforte su rame, 1500 ca., London, The British Museum
10. Andrea Mantegna, *Ercole e Anteo*, acquaforte su rame, 1500 ca
11. Antonio Pollaiuolo, *Ercole e l'Idra*, olio su tavola, 1460-1470, Firenze, Galleria degli Uffizi

12. Antonio Pollaiuolo, *Ercole e Anteo*, olio su tavola, 1460-1470, Firenze, Galleria degli Uffizi
13. Antonio Pollaiuolo, *Giovane guerriero con "fatiche di Ercole" sulla corazza*, imitazione del bronzo in terracotta dipinta, 1475-1480 ca., Firenze, Museo Nazionale del Bargello
14. Scuola di Mantegna, *Ercole e Anteo*, acquaforte su rame, 1510 ca.
15. Giovanni Antonio da Brescia (da Mantegna), *Ercole e Anteo*, acquaforte su rame, 1497 ca.
16. Antonio Pollaiuolo, *Le fatiche di Ercole*, affresco, seconda metà del sec. XV, Roma, Palazzo Venezia
17. Giovanni Boccati, *Madonna e angeli*, seconda metà del sec. XV, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria
18. Antonio Pollaiuolo, *Studio per un monumento equestre di Francesco Sforza*, disegno a penna sfumato, 1485 ca., München, Staatliche Graphische Sammlungen
19. Andrea Mantegna, *Fauno in lotta con un serpente*, disegno a penna, 1480-1485, London, The British Museum, Department of Prints and Drawings
20. Antonio Pollaiuolo, *Danzatori nudi*, affresco, 1465-1475, Firenze, Villa Gallina
21. Jacopo Bellini (o Pisanello), *Ratto di Deianira*, dipinto, 1460 ca., London, Agnew Collection
- 21a. Cosiddetto "Maestro del giudizio di Paride", *Ratto di Elena*, cassone, 1450-70, Praha, Rudolfinum
- 22 Giovanni Boccati, *Scena di battaglia (particolare)*, da *Madonna e angeli*, seconda metà del sec. XV, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria
- 23 Vittore Carpaccio, *La presentazione della Vergine al tempio*, 1505-1506, Milano, Pinacoteca di Brera
- 24 Scuola di Fra' Angelico (Benozzo Gozzoli?), *Ratto di Elena*, seconda metà del sec. XV, London, National Gallery
- 25 Lorenzo Costa, *San Gerolamo*, dipinto su tavola, 1485 ca., Bologna, San Petronio, Cappella de' Castelli
- 26 Liberale da Verona (attribuzione), *Ratto di Elena*, cassone, 1470 ca., Avignone, Musée du Petit Palais
- 27 Antonio Pollaiuolo, *Ratto di Deianira*, tempera e olio su tela (riportato da una tavola), 1460-1480, New Haven (Conn.), Yale University Art Gallery
- 28 Cosiddetto "Maestro del giudizio di Paride", *Ratto di Elena*, cassone, 1450-1470, Wien, Sammlung Lanckoronski

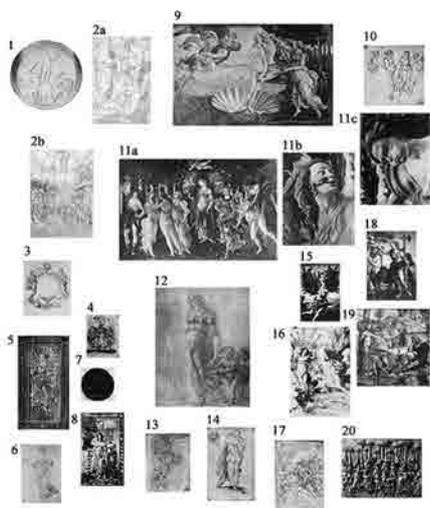
TAVOLA 38

1. Cerchia di Giovanni di Paolo, *Un giovane porge a una donna il suo cuore ardente, sulla sua veste l'impresa di un albero verdeggiante*, particolare della decorazione di una cassetta di fidanzamento (capsella), Firenze, sec. XV (già Wien, A. Figdor Sammlung)
2. Lorenzo di Credi (attribuzione), *Noli me tangere* (didascalia nell'immagine), ritratto di donna, dipinto 1485-90, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie
3. Cerchia del Verrocchio, *Busto in argilla di Lorenzo de' Medici*, 1466 ca., Boston, Museum of Fine Arts
4. Stefano Ricci (da Antonio Pollaiuolo?), *Busto di Lorenzo de' Medici*, presumibilmente tratto dalla sua maschera mortuaria nel 1492, terracotta, 1825, Oxford, Ashmolean Museum, Fortnum Collection
5. *Cacciatore di orsi*, acquaforte fiorentina su rame, 1465-1480, London, Rothschild Col-

lection

6. *Donna che ruba il cuore di un uomo legato a un albero*, acquaforte fiorentina su rame, 1465-1480, London, The British Museum
7. *Busto grottesco di un suonatore di liuto*, acquaforte fiorentina su rame, 1465-1480, London, The British Museum
8. *Punizione di Eros*, pittura parietale dalla Casa dell'Amore punito a Pompei, 14-37 d.C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale
9. *Punizione di Amore*, acquaforte fiorentina su rame, 1465-1480 ca.
10. *Scene venatorie*, acquaforte fiorentina su rame, 1460 ca., London, The British Museum
11. Bertoldo di Giovanni, *Banchetto di Nastagio nella pineta*, raffigurazione da Boccaccio, Decamerone, V nov. 8, cassone (per le nozze Pucci-Bini?), 1483 ca. Philadelphia, John Johnson Collection
12. Luca Signorelli, *Trionfo della castità*, Amore disarmato e legato, affresco intelato da Palazzo Petruccini a Siena, 1509 ca., London, National Gallery
13. *Una spedizione di caccia s'imbatta in un gruppo di selvaggi*, acquaforte fiorentina su rame, 1465-80 ca., London, The British Museum
14. *Gioco con lo stemma dei Medici* (giovane coppia), acquaforte fiorentina su rame, seconda metà del sec. XV, Harvard (Mass.), Fogg Art Museum
15. *Coppia che danza alla musica del cembalo*, acquaforte fiorentina su rame, 1465-1480, London, The British Museum
16. *Il sole come uno dei sette pianeti e i suoi figli*, acquaforte fiorentina su rame dal cosiddetto Calendario Baldini, 1460 ca., London, The British Museum
17. Baccio Baldini (attribuito), *Giasone e Medea*, acquaforte su rame, 1465-1480 ca., London, The British Museum
18. Maso Finiguerra (attribuito), *Teseo e Arianna a Creta*, acquaforte fiorentina su rame dalla cosiddetta Cronaca fiorentina figurata, 1475 ca., London, The British Museum, Department of Prints and Drawings
19. Maso Finiguerra (attribuito), *Labirinto di Dedalo*, acquaforte fiorentina su rame dalla cosiddetta Cronaca fiorentina figurata, 1475 ca., London, The British Museum, Department of Prints and Drawings
20. Maso Finiguerra (attribuito), *Ratto di Elena*, acquaforte fiorentina su rame dalla cosiddetta Cronaca fiorentina figurata, 1475 ca., London, The British Museum, Department of Prints and Drawings
21. Sandro Botticelli, illustrazione per la Divina Commedia di Dante, Purgatorio, canto XXX, disegno a penna su pergamena, 1482 ca., Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett
22. Baccio Baldini (attribuito), *Trionfo d'Amore*, dal testo di Petrarca, acquaforte fiorentina su rame, 1460-1470
23. Baccio Baldini (attribuito), *Lotta e danza dei pantaloni*, acquaforte fiorentina su rame, 1465 ca., München, Graphische Sammlung
24. Monogrammista S.E., *Derisione della Quaresima*, danza moresca, acquaforte fiorentina su rame, 1475-1490

TAVOLA 39



1. Scuola di Donatello, attribuito a Bertoldo di Giovanni, *Icaro e Dedalo*, tondo in marmo, 1465, Firenze, Palazzo Medici-Riccardi, cortile
- 2a. *I figli del Pianeta Venere*, acquaforte su rame, dal cosiddetto Calendario Baldini, prima edizione, 1460 ca.
- 2b. *I figli del Pianeta Venere*, acquaforte su rame, dal cosiddetto Calendario Baldini, seconda edizione, 1465
3. *Lorenzo de' Medici e Lucrezia Donati*, "Amor vuol fe", acquaforte su rame, 1465-1480, Paris, Bibliothèque Nationale
4. *La casta Pallade come dea protettrice nella giostra amorosa di Giuliano* [didascalia della KBW], impresa di Giuliano de' Medici, Firenze, ultimo quarto del XV sec.
5. *Pallade*, tarsia, 1476, Urbino, Palazzo Ducale
6. Scuola di Botticelli, *Pallade Atena*, disegno a penna, Firenze, Uffizi
7. Francesco Laurana, *Donna con elmo e ramo d'ulivo (Minerva Pacifera)*, medaglia del re Renato D'Angiò e Giovanna Laval, rovescio, 1463-64
8. Da Botticelli, *Pallade Atena*, da un arazzo prodotto nel 1491 per il conte Guy de Baudreuil, Favelles, collezione Vicomte de Baudreuil
9. Sandro Botticelli, *Nascita di Venere*, tempera su tela 1482-1485, Firenze, Uffizi
10. Cerchia di Botticelli, *Achille a Sciro scoperto da Ulisse*, disegno a penna da un sarcofago romano, 250-260 d.C. circa (attualmente nell'abbazia di Woburn, Bradfordshire), Chantilly, Musée Condé
- 11a. Sandro Botticelli, *Primavera* (secondo Warburg *Il regno di Venere*), tempera su tavola, 1477-1482, Firenze, Uffizi

- 11b. Sandro Botticelli, *Chloris*, particolare della figura 11a
- 11c. Sandro Botticelli, *Zefiro*, particolare della figura 11a
12. Sandro Botticelli, *Ninfa di Acheloo* (Allegoria di *Abundantia*), disegno, 1470-1480, London, British Museum, Department of Prints and Drawings
13. Bernardino Pinturicchio, *Figura femminile con cornucopia* (*Abundantia*), disegno a penna, 1490 ca, Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.
14. Bernardo Buontalenti, *La Fortuna*, disegno, 1589, London, Collezione Oppenheimer
15. Antonio Pollaiuolo, *Apollo e Dafne*, tempera su tavola, 1472-1473, London, National Gallery
16. Attribuito a Giovanni Pietro Birago, *Apollo e Dafne*, miniatura da manoscritto, ultimo terzo del XV sec., Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek
17. Hans von Kulmbach, *Apollo e Dafne*, xilografia da *Quattor libri amorum*, 1502, Nürnberg
18. Sandro Botticelli, *Pallade e il centauro*, tempera su tavola, 1482, Firenze, Uffizi
19. Bernardino Luini, *Apollo e Dafne* (*Storie di Mirra?*), affresco frammentario da Villa Pelucca presso Monza, 1520-1523, Milano, Pinacoteca di Brera
20. Andrea Riccio, *Uomini famosi nei Campi Elisi*, bassorilievo bronzeo dal monumento funebre Della Torre, 1520 ca, Paris, Musée du Louvre

TAVOLA 40



1. Maso di Bartolomeo, *Trionfo d'Amore*, tondo in marmo (da una gemma antica), 1452, Firenze, cortile del Palazzo Medici-Riccardi
2. Maso di Bartolomeo, *Centauro*, tondo in marmo da una gemma antica, 1452, Firenze, cortile del Palazzo Medici-Riccardi
3. Baldassarre Peruzzi, *Scene mitologiche (dalle Metamorfosi di Ovidio): Le fatiche di Ercole*, affresco, 1510-1518, Roma, Villa Farnesina, Sala del Fregio
4. Baldassarre Peruzzi, *Scene mitologiche (dalle Metamorfosi di Ovidio): Aurora e Cefalo*, affresco, 1510-1518, Roma, Villa Farnesina, Sala del Fregio
5. Baldassarre Peruzzi, *Scene mitologiche (dalle Metamorfosi di Ovidio): Apollo e Dafne*, affresco, 1510-1518, Roma, Villa Farnesina, Sala del Fregio
6. Baldassarre Peruzzi, *Scene mitologiche (dalle Metamorfosi di Ovidio): Morte di Meleagro*, affresco, 1510-1518, Roma, Villa Farnesina, Sala del Fregio
7. Baldassarre Peruzzi, *Scene mitologiche (dalle Metamorfosi di Ovidio): Orfeo ed Euridice*, affresco, 1510-1518, Roma, Villa Farnesina, Sala del Fregio
8. Guido Reni, *La strage degli innocenti*, 1611, dipinto su tela, Bologna, Pinacoteca Nazionale
9. Matteo Balducci, *Trionfo di Bacco e Arianna*, cassone, prima metà del sec. XVI, Gubbio, Pinacoteca del Palazzo dei Consoli
10. Baldassarre Peruzzi, *Scene mitologiche (dalle Metamorfosi di Ovidio): La caccia al cinghiale di Meleagro*, affresco, 1510-1518, Roma, Villa Farnesina, Sala del Fregio
11. Baldassarre Peruzzi, *Scene mitologiche (dalle Metamorfosi di Ovidio): Diana, morte di Atteone*, affresco, 1510-1518, Roma, Villa Farnesina, Sala del Fregio

12. Baldassarre Peruzzi, *Scene mitologiche (dalle Metamorfosi di Ovidio): Ratto di Europa, Danae, Giove e Semele*, affresco, 1510-1518, Roma, Villa Farnesina, Sala del Fregio
13. Baldassarre Peruzzi, *Scene mitologiche (dalle Metamorfosi di Ovidio): Bacco e Arianna*, affresco, 1510-1518, Roma, Villa Farnesina, Sala del Fregio
14. Baldassarre Peruzzi, *Scene mitologiche (dalle Metamorfosi di Ovidio): Ercole e Mercurio, Mercurio con il gregge di Apollo, Ratto di Europa*, affresco, 1510-1518, Roma, Villa Farnesina, Sala del Fregio
15. Bernart Picart, *La strage degli innocenti*, incisione da Barhold Heinrich Brockes, Ver-
teutschter Bethlemitischer Kindermord des Ritter Marino, Tübingen 1739
16. *Trionfo di Bacco, Trionfo di Arianna*, acquaforte su rame da Botticelli, 1480-1490, London, The British Museum
17. *Trionfo di Bacco, Trionfo di Arianna*, acquaforte su rame da Botticelli, 1480-1490, London, The British Museum
18. Marcantonio Raimondi o Marco Dente (da Baccio Bandinelli), *La strage degli innocenti*, acquaforte su rame, 1520 ca.
19. *Fuga in Egitto e strage degli innocenti*, xilografia dalle illustrazione di un testo, Brescia 1921
20. Bartolomeo Bellano, *Giudizio di Salomone*, bassorilievo in bronzo, 1484-1488, Padova, Basilica di Sant'Antonio
21. Marcantonio Raimondi (da Raffaello), *Strage degli innocenti*, acquaforte su rame, sec. XVI, Roma, Palazzo Barberini, Galleria Nazionale d'Arte Antica
22. Nicolas Poussin, *La peste ad Ashdod*, olio su tela, 1630, Paris, Musée du Louvre

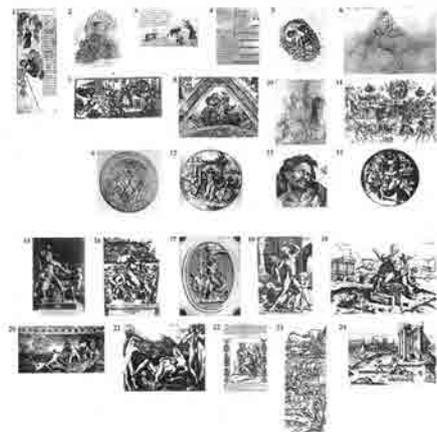
TAVOLA 41



1. Nicolò di Giacomo di Nascimbene, detto Nicolò da Bologna, *Medea*, iniziale D da un manoscritto delle *Tragoediae* di Seneca, fine del sec. XIV, Innsbruck, Universitätsbibliothek, Cod. 87, c.120r
2. *Scene dalla storia di Medea: Eeta dinanzi alla salma di suo figlio Apsirto (o Oineo di fronte alla salma del figlio Meleagro); Giasone e Medea in fuga*, manoscritto, metà del sec. XV, London, The British Library, Ms. Harley, 1766, fol. 31v
3. Agostino di Duccio, *Miracoli di San Bernardino*, bassorilievo, 1457-1461, Perugia, Chiesa di San Bernardino, portale
4. *Scene dalla storia di Medea: Creusa tra le fiamme; Medea uccide i suoi figli*, manoscritto, metà del sec. XV, London, The British Library, Ms. Harley, 1766, fol. 33r
5. Bottega di Michele da Verona, *Orfeo incanta gli animali*, dipinto, fine sec. XV-inizi XVI, Krakau, Schloss Wawel, collezione Lanckoronski (già Wien)
6. Andrea del Castagno, *Davide con la testa di Golia*, dipinto su scudo di cuoio, 1450 ca., Washington, The National Gallery of Art
7. Maso Finiguerra (attribuito), *Pirro sacrifica Polissena sulla tomba del padre*, disegno a penna dalla cosiddetta *Cronaca fiorentina figurata*, 1460-1470, London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, fol. 38r
8. Maestro ferrarese, *Morte di Orfeo*, acquaforte su rame, 1465 ca., Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett
9. Gianfrancesco Caroto, *Ercole come "vitiourum dominator"*, rovescio della medaglia di Bonifazio Paleologo II, Marchese di Monferrato, 1517-1518
10. Mastro Giorgio (Giorgio Andreoli), *Caritas*, piatto in ceramica faentina da un'incisione di Marcantonio Raimondi da Raffaello, 1520, Firenze, Museo Bardini

11. Georg Pencz, *Cristo chiama a sé i bambini*, acquaforte su rame, 1548 ca.
12. *Scene dalla storia di Medea*, xilografia, da Ovidio, *Metamorfosi*, Venezia (Nicolaus Moresius) 1586, libro 7, p. 135
13. Jacopo del Sellaio, *Orfeo ed Euridice*, cassone, post 1471, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen
14. Antonio Pollaiuolo, *Scene di lotta (Ercole e Caco)*, disegno a penna da un sarcofago del Camposanto di Pisa del II sec. d.C., 1471 ca., Torino, Biblioteca Nazionale
15. Orfeo, miniatura del 1480 da un'illustrazione di Nicolò d'Antonio degli Agli, *Le ammirande magnificentie et stupidissimi apparati delle felici nozze, celebrate dall'illustre signor di Pesaro, Costantino Sforza per madonna Camille d'Aragona*, Firenze 1475, Roma, Biblioteca Vaticana, Cod. Vat. Urb. lat. 899, fol. 64v
16. Baldassarre Peruzzi, *Morte di Orfeo*, affresco, 1509-1510, Roma, Villa Farnesina, Sala del Fregio
17. Filippino Lippi (attribuito), *Due streghe intorno al fuoco magico nel tripode*, disegno a penna, 1495-1502, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi
18. Ercole de' Roberti, *La moglie di Asdrubale accompagna i figli nel tempio in fiamme* (noto prima del 1930 come *Medea e i suoi figli*), dipinto, 1480-1490 ca., Washington, National Gallery of Art
19. Luca Signorelli, *Flagellazione di Cristo*, dipinto, 1480-81, Milano, Pinacoteca di Brera
20. Ercole de' Roberti, *Cristo sale al Golgota*, dipinto dalla predella dell'Altare Maggiore di San Giovanni in Monte a Bologna, 1482-1486, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister
21. Albrecht Altdorfer, *Sabba delle streghe*, disegno a penna, 1506, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques
22. 23. *Ecate (o Prudentia)*, statuette in bronzo da Padova, 1500 ca., Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung

TAVOLA 41A



1. Morte di Laocoonte, miniatura da un manoscritto virgiliano, 1470 ca., Roma, Biblioteca Vaticana, Cod. Vat. Lat. 2761, fol. 15r
2. Morte di Laocoonte, illustrazione da un codice miscellaneo, nei foll. 54-99 una storia della distruzione di Troia (*Excidium Troiae*), 1275 o inizio sec. XIV, Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 881, fol. 59r
3. Sacrificio di Laocoonte, miniatura da un manoscritto virgiliano, 1470 ca., Roma, Biblioteca Vaticana, Cod. Vat. Lat. 2761, fol. 15r
4. Laocoonte, iniziale P miniata dalle *Epistulae canonicae septem* Francese, prima metà del sec. XII, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 1055, theol. 453, fol. 11v
5. Antonio Pisanello (attribuito), Testa di uomo barbuto, probabile disegno preparatorio per l'affresco di San Giorgio e la principessa in S. Anastasia a Verona, 1435 ca., Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques
6. Antonio Pisanello, Centauro con fanciulla, disegno, 1435 ca., Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques
7. Apollonio di Giovanni, Serpenti attraversano il mare, Morte di Laocoonte, miniatura da un manoscritto dell'Eneide, secondo terzo del sec XV, Firenze, Biblioteca Riccardiana, cod. 492, fol. 77v
8. Filippino Lippi, Adamo Patriarca, affresco, 1494-1495, Firenze, Chiesa di S. Maria Novella, Cappella Strozzi
9. Morte di Laocoonte, cosiddetto Scudo tondo di Milano, ferro a sbalzo, sec. XVI, Paris, Musée du Louvre
10. Filippino Lippi, Morte di Laocoonte, disegno, 1490-1495, Firenze, Gabinetto Disegni e

Stampe degli Uffizi

11. Baccio Baldini (attribuito), Conversione di Paolo, acquaforte su rame, 1460-1470
12. Morte di Laocoonte, piatto in ceramica di Faenza, sec. XVI, Berlin, Staatliche Museen, Kunstgewerbemuseum
13. Filippino Lippi, Adamo Patriarca, particolare della testa, affresco, 1494-1495, Firenze, Chiesa di S. Maria Novella, Cappella Strozzi
14. Morte di Laocoonte, piatto in ceramica di Gubbio, 1540 ca., Berlin, Staatliche Museen, Kunstgewerbemuseum
15. Morte di Laocoonte, bronzetto copia dal gruppo statuario antico, sec. XVI, Venezia, Galleria Franchetti alla Ca' d'Oro
16. Marco Dente, Morte di Laocoonte, acquaforte su rame, 1520 ca.
17. Morte di Laocoonte, riproduzione grafica di una pietra intagliata, dal rovescio di una gemma del sec. XVI, dal gruppo del Laocoonte in Vaticano, Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles, 1895
18. Hans Brosamer, Morte di Laocoonte, acquaforte su rame, 1538
19. Marco Dente, Morte di Laocoonte, acquaforte su rame, dal gruppo statuario antico, 1520 ca.
20. Giulio Romano, Morte di Laocoonte, affresco, 1538 ca., Mantova, Palazzo Te, Sala di Troia
21. El Greco, Morte di Laocoonte, dipinto, 1610 ca., Washington, The National Gallery of Art
22. Laocoonte come metafora del Dolore, illustrazione da Cesare Ripa, Iconologia ovvero descrizione di diverse immagini cavate dall'antichità, e di propria invenzione, 1603, p. 102
23. Morte di Laocoonte, xilografia da Publi Vergilii Maronis Opera, Strasburgo (Johan Grüniger) 1502, fol. 162v
24. Jean de Gourmont, Laocoonte, acquaforte su rame, 1550 ca., Paris, Bibliothèque Nationale

TAVOLA 42



1. Donatello, Sant'Antonio guarisce un giovane iracondo, bassorilievo in bronzo, 1446-1448, Padova, Basilica di Sant' Antonio, altare maggiore
2. Girolamo Pennacchi (Girolamo da Treviso il Giovane), Sant'Antonio guarisce un giovane iracondo, grisaille, 1525, Bologna, Chiesa di S. Petronio, Cappella di Sant'Antonio
3. Donatello, La sepoltura di Cristo, bassorilievo in pietra calcarea, 1447-1450, Padova, Basilica di Sant'Antonio
4. Andrea del Verrocchio, Scena di compianto per la morte di Francesca Tornabuoni, bassorilievo in marmo, 1477 ca., Firenze, Museo Nazionale del Bargello
5. Cosmè Tura, Pietà, lunetta del Polittico Roverella in San Giorgio a Ferrara, 1474, Paris, Musée du Louvre
6. Andrea del Verrocchio, Scena di compianto per la morte di Francesca Tornabuoni, bassorilievo in marmo, 1477 ca., Firenze, Museo Nazionale del Bargello
7. Luca Signorelli, Compianto sul Cristo morto, affresco in grisaille sullo sfondo di una Pietà, 1500-1502, Duomo di Orvieto, Cappella di S. Brizio
8. Bertoldo di Giovanni, Compianto sul Cristo morto, bassorilievo in bronzo, 1460-1465, Firenze, Museo Nazionale del Bargello
9. Bertoldo di Giovanni, Crocifissione, bassorilievo in bronzo, 1485-1490, Firenze, Museo Nazionale del Bargello
10. Andrea Mantegna, Deposizione di Cristo, acquaforte su rame, inizi del 1470, Wien, Albertina
11. Putti che si azzuffano, bassorilievo in bronzo, sec. XV, Firenze, Museo Nazionale del Bargello

12. Giuliano da Sangallo (attribuzione), Morte di Meleagro, particolare del bassorilievo sulla tomba di Francesco Sassetti, ultimo terzo del sec. XV, Firenze, Chiesa di Santa Trinita, Cappella Sassetti
13. Raffaello, Deposizione di Cristo, disegno a penna per il dipinto della Galleria Borghese (Roma), 1507 ca., London, The British Museum, Department of Prints and Drawings
14. Giovanni Bandini da Donatello (Roma, San Pietro), Compianto sul Cristo morto, disegno a penna, metà del XVI sec., Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe
15. Donatello, Deposizione dalla croce, bassorilievo in bronzo, 1460 ca., Firenze, Chiesa di San Lorenzo, primo pulpito
16. Donatello, Seppellimento del corpo di Cristo, bassorilievo in bronzo, 1460 ca., Firenze, Chiesa di San Lorenzo, primo pulpito
17. Andrea Riccio, La malattia del medico Girolamo della Torre con Apollo e le tre Grazie, rilievo in bronzo del monumento tombale Della Torre, 1516-21, Paris, Musée du Louvre
18. Vittore Carpaccio, Compianto su Cristo morto, dipinto, 1505 ca., Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie

TAVOLA 43



1. Domenico Ghirlandaio, *Nera Corsi Sassetti*, affresco, 1479-1486, Firenze, Chiesa di Santa Trinita, Cappella Sassetti
2. Domenico Ghirlandaio, *Francesco Sassetti*, affresco, 1479-1486, Firenze, Chiesa di Santa Trinita, Cappella Sassetti
3. Mary Hertz, disegno con la rappresentazione schematica dell'assetto decorativo della cappella Sassetti in Santa Trinita a Firenze, London, The Warburg Institute
4. Mary Hertz, disegno con la rappresentazione schematica dell'assetto decorativo della cappella Sassetti in Santa Trinita a Firenze, London, The Warburg Institute
5. Mary Hertz, disegno con la rappresentazione schematica dell'assetto decorativo della cappella Sassetti in Santa Trinita a Firenze, London, The Warburg Institute
6. Giotto, *Approvazione della regola francescana da parte del papa Onorio III*, affresco, 1325, Firenze, Chiesa di Santa Croce, Cappella Bardi
7. Domenico Ghirlandaio, *Approvazione della regola francescana da parte del papa Onorio III*, affresco, 1479-1486, Firenze, Chiesa di Santa Trinita, Cappella Sassetti
8. Domenico Ghirlandaio, *Approvazione della regola francescana da parte del papa Onorio III: ritratti di Luigi Pulci e Matteo Franco* (particolare), affresco, 1479-1486, Firenze, Chiesa di Santa Trinita, Cappella Sassetti
9. Domenico Ghirlandaio, *Approvazione della regola francescana da parte del papa Onorio III: ritratti di Piero e Giovanni de' Medici* (particolare), affresco, 1479-1486, Firenze, Chiesa di Santa Trinita, Cappella Sassetti
10. Domenico Ghirlandaio, *Approvazione della regola francescana da parte del papa Onorio III: ritratti di Angelo Poliziano e Giuliano de' Medici* (particolare), affresco, 1479-1486, Fi-

renze, Chiesa di Santa Trinita, Cappella Sassetti

11. Domenico Ghirlandaio, *Approvazione della regola francescana da parte del papa Onorio III, ritratti di Lorenzo de' Medici e Francesco Sassetti* (particolare), affresco, 1479-1486, Firenze, Chiesa di Santa Trinita, Cappella Sassetti

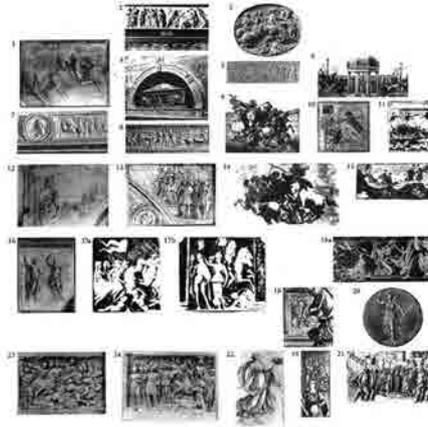
12. Domenico Ghirlandaio, *Adorazione dei pastori*, dipinto, 1485, Firenze, Chiesa di Santa Trinita, Cappella Sassetti, Pala d'Altare

13. Benedetto Ghirlandaio, *Adorazione del bambino*, dipinto, 1485-1493, Aigueperse (Auvergne), Nôtre Dame, Altare

14. Domenico Ghirlandaio, *San Gerolamo*, affresco, 1480, Firenze, Ognissanti

15. Sandro Botticelli, *Sant'Agostino nella sua cella*, affresco, 1480, Firenze, Ognissanti

TAVOLA 44



1. Domenico Ghirlandaio, *Decursio* (da una moneta imperiale romana), affreschi in grisaille sui monumenti funebri di Francesco Sassetti e Nera Corsi Sassetti, 1479-1486, Firenze, Chiesa di Santa Trinita, Cappella Sassetti
2. Andrea del Verrocchio, *Scena di compianto per la morte di Francesca Tornabuoni*, bassorilievo, 1477 ca., Firenze, Museo Nazionale del Bargello
3. *Caduta di Fetonte*, gemma intagliata da un sarcofago romano del 170 d.C. ca., Firenze, Galleria degli Uffizi, inizio del sec. XVI, Museo Archeologico Nazionale
4. Giuliano da Sangallo (attribuzione), *Sepolcro di Francesco Sassetti*, affresco, 1486, Firenze, Santa Trinita, Cappella Sassetti
5. Caduta di Fetonte, disegno da un sarcofago romano del 170 d.C. ca., Firenze, Galleria degli Uffizi da Carl Robert, *Die antiken Sarkophagreliefs*, Berlin 1919, vol III, 3, tav. CXII, ill. 342
6. Bottega del Ghirlandaio, *Giasone e Medea*, olio su tavola, 1486, Paris, Musée des Arts Décoratifs
7. Giuliano da Sangallo (attribuzione), *Sepolcro di Francesco Sassetti: Medaglione-ritratto di Francesco Sassetti*, fregio inferiore sullo zoccolo, affresco, 1486, Firenze, Chiesa di Santa Trinita, Cappella Sassetti
8. Giuliano da Sangallo (attribuzione), *Sepolcro di Francesco Sassetti: Rappresentazione della morte e del compianto*, dal Sarcofago di Meleagro, Firenze, Palazzo Montalvo, fregio inferiore, affresco, 1486, Firenze, Chiesa di Santa Trinita, Cappella Sassetti
9. *Battaglia di Anghiari*, incisione su rame di W. Hanssonlier da una copia di Lorenzo Zacchia (sec. XVI) dell'affresco di Leonardo Da Vinci, 1503-1505, Firenze, Palazzo Vecchio,

- Sala del Consiglio, 1870 ca., riproduzione capovolta lateralmente da The Burlington Magazine, 55 ottobre 1929, p. 186, tav. II/B
10. *Iride e Turno nel bosco di Pilumno*, miniatura dal Vergilius Romanus, Libro I, fine del sec. V d.C., Cod. Vat. lat. 3867, fol. 74v, Roma, Biblioteca Vaticana
11. *Le navi troiane nella tempesta*, miniatura dal Vergilius Romanus, Libro I, fine del sec. V d.C., Cod. Vat. lat. 3867, fol. 77r, Roma, Biblioteca Vaticana
12. Domenico Ghirlandaio, *Imperatore sulla quadriga*, affreschi in grisaille sui monumenti funebri di Francesco Sassetti e Nera Corsi Sassetti, 1479-1486, Firenze, Chiesa di Santa Trinita, Cappella Sassetti
13. Domenico Ghirlandaio, *Adlocutio*, affreschi in grisaille sui monumenti funebri di Francesco Sassetti e Nera Corsi Sassetti, 1479-1486, Firenze, Chiesa di Santa Trinita, Cappella Sassetti:
14. *Battaglia di Anghiari*, copia di Pedro Machuca (?) dell'affresco di Leonardo, 1503-1505, Firenze, Palazzo Vecchio, Sala del Consiglio, Firenze, Galleria degli Uffizi, da The Burlington Magazine, 55 ottobre 1929, p. 183 tav. I
15. Apollonio di Giovanni, *Venere chiama a sé Enea e Acate*, miniatura dal Codex Vergiliano, 1450 ca., Firenze, Biblioteca Riccardiana, cod. 492, fol. 97r
- 15.a Apollonio di Giovanni, *Nettuno sorge dalle acque. Enea a Cartagine*, tempera all'uovo, cassone, 1460-1465, New Haven, Yale University Art Gallery
16. Domenico Ghirlandaio, *Condottieri in trattative*, affreschi in grisaille sui monumenti funebri di Francesco Sassetti e Nera Corsi Sassetti, 1479-1486, Firenze, Chiesa di Santa Trinita, Cappella Sassetti
- 17a. Domenico Ghirlandaio, *Scena di battaglia*, affreschi in grisaille da Zaccaria nel tempio, 1485 - 1490, Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella, Cappella del coro
- 17b. Domenico Ghirlandaio, *Adlocutio*, affreschi in grisaille da Zaccaria nel tempio, 1485 - 1490, Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella, Cappella del coro
18. Domenico Ghirlandaio (attribuito), *Tritoni*, dipinto in grisaille, dettaglio dallo sfondo di Giuditta col capo di Oloferne, 1489, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie
19. Domenico Ghirlandaio (attribuito), *Scena di combattimento*, dipinto in grisaille, dettaglio dallo sfondo di Giuditta col capo di Oloferne, 1489, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie
20. Niccolò Fiorentino (?), *Venus Virgo*, rovescio della medaglia per Giovanna Tornabuoni, 1486 ca.
21. Bottega del Ghirlandaio, *Fuga dei Daci davanti ai Romani*, particolare dalla Colonna Traiana, disegno a penna sfumato da un album di schizzi, ca. 1490, Escorial, Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo el Real, Cod. Escorialensis 28-II-12, fol. 63
22. Bottega del Ghirlandaio, *Ragazza con piatto di frutta*, disegno a penna sfumato da un album di schizzi, 1490 ca., Escorial, Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo el Real, Cod. Escorialensis 28-II-12, fol. 51v
23. *Traiano in battaglia contro i Daci*, rilievo dal Grande Fregio di Traiano, 113 d.C., rimaneggiato e riutilizzato come rilievo di passaggio nell'Arco di Costantino, 312-315 d.C., Roma
24. *Traiano incoronato dalla Vittoria (Adventus) e Battaglia tra Romani e Daci*, rilievo dal Grande Fregio di Traiano, 113 d.C., rimaneggiato e riutilizzato come rilievo di passaggio nell'Arco di Costantino, 312-315 d.C., Roma

TAVOLA 45



1. Domenico Ghirlandaio, *La presentazione della Vergine al tempio*, affresco, 1485-1490, Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni
2. 3. Bertoldo di Giovanni, *Scene di battaglia*, bassorilievo in bronzo, 1485-1490, Firenze, Museo Nazionale del Bargello
4. Domenico Ghirlandaio, *Banchetto di Erode*, affresco, 1485-1490, Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni
5. Bartolomeo di Giovanni, *La pace dei Romani con i Sabini*, dipinto, ultimo terzo del sec. XV, Roma, Galleria Colonna
6. Domenico Ghirlandaio, *Martirio di San Pietro*, affresco, 1485-1490, Firenze, Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni
7. Giovanni Bellini, *Il sangue del Redentore*, sullo sfondo un parapetto con scene di sacrificio pagano en grisaille, dipinto, 1460, London, National Gallery
8. Domenico Ghirlandaio, *La nascita di San Giovanni Battista*, affresco, 1485-1490, Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni
9. Domenico Ghirlandaio, *La Strage degli Innocenti*, affresco, 1485-1490, Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni
10. Domenico Ghirlandaio, *Bruto, Muzio Scevola e Camillo*, affresco, 1481-1485, Firenze, Palazzo Vecchio, Sala dei Gigli
11. Matteo di Giovanni, *La Strage degli Innocenti*, dipinto, 1491 ca., Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte
12. Domenico Ghirlandaio, *Un angelo annuncia a Zaccaria la nascita di suo figlio Giovanni*, affresco, 1485-1490, Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni
13. Domenico Ghirlandaio, *Un angelo annuncia a Zaccaria la nascita di suo figlio Giovanni*,

- affresco, 1485-1490, Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni
14. Domenico Ghirlandaio, *Un angelo annuncia a Zaccaria la nascita di suo figlio Giovanni*, disegno preparatorio per l'affresco a Firenze, Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni, Wien, Graphische Sammlung Albertina
15. Jacopo e Tommaso Rodari, *Presentazione al tempio con rilievo di Ercole (?) sull'altare*, bassorilievo, 1491-1509, Como, Duomo, lunetta del portale nord
16. Davide e Benedetto Ghirlandaio (su disegno di Domenico Ghirlandaio), *Resurrezione*, dipinto, post 1494, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie
- 17a. Davide e Benedetto Ghirlandaio (su disegno di Domenico Ghirlandaio), *Testa di una guardia del sepolcro in fuga, particolare dalla Resurrezione*, dipinto, post 1494, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie
- 17b. Bottega di Domenico Ghirlandaio, *Teste di due Daci in fuga davanti ai Romani*, da un bassorilievo della Colonna Traiana, particolare di un disegno a penna sfumato da un album di schizzi, 1490 ca., Escorial, Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo el Real, Cod. Escorialensis 28-II-12, fol. 63
18. Bottega del Ghirlandaio, *Fuga dei Daci davanti ai Romani*, da un bassorilievo della Colonna Traiana, disegno a penna sfumato da un album di schizzi, 1490 ca., Escorial, Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo el Real, Cod. Escorialensis 28-II-12, fol. 63
19. Maso di Bartolorneo, *Un prigioniero viene condotto dinanzi all'imperatore*, tondo in marmo dal modello di una gemma antica, 1452, Firenze, Palazzo Medici-Riccardi, cortile
20. Marcantonio Raimondi (da Raffaello), *La peste frigia (Il Morbetto)*, acquaforte su rame, 1520 ca.
21. Bertoldo di Giovanni, *Profilo di Maometto II*, dalla Medaglia di Maometto II (recto), 1482
22. Bertoldo di Giovanni, *Il sultano Maometto II guidato dal dio della guerra Marte porta in trionfo dietro di sé tre terre conquistate (Grecia, Trebisonda e Asia)*, dalla Medaglia di Maometto II (verso), 1482
23. Lorenzo Zacchia, *La Battaglia di Anghiari*, incisione su rame da una copia dell'affresco di Leonardo da Vinci, 1503-1508, Firenze, Palazzo Vecchio, Sala del Consiglio, 1558

TAVOLA 46



1. Trono e scena di omaggio, piastra dell'elmo del re longobardo Agilulfo, bassorilievo, VII sec., Firenze, Museo Nazionale del Bargello
2. Filippo Lippi, Madonna col bambino; sullo sfondo, Scene della vita di Sant'Anna: nascita di Giovanni il Battista (con canefora), cosiddetto Tondo Bartolini, dipinto, 1452 ca., Firenze, Palazzo Pitti
3. Domenico Ghirlandaio, Nascita di San Giovanni Battista, affresco, 1486, Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni
4. Annunciazione; Visitazione; Nascita di Cristo e Annuncio ai pastori, bassorilievo in avorio, sec. VII, Bologna, Museo Civico
5. La Sibilla eritrea, bassorilievo, 1259-1283, Sessa Aurunca, Cattedrale, pulpito
6. Jean Fouquet, Nascita di Giovanni Battista, miniatura dal Libro d'Ore di Etienne Chevalier, 1460 ca., ms. 71, Chantilly, Musée Condé
7. Bottega del Ghirlandaio, Portatrice di frutta, copia del dettaglio della canefora dalla Nascita di San Giovanni Battista, Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni, Pisa, Museo Civico
8. Pagine miniate dalle Istorie in rima di Lucrezia Tornabuoni: Ester s'inginocchia dinanzi ad Assuero, post 1469, ms. cl. VII, 338, fol 57v, Firenze, Biblioteca Nazionale
9. Pagine miniate dalle Istorie in rima di Lucrezia Tornabuoni: Tobia e l'Angelo, post 1469, ms. cl. VII, 338, fol 89v, Firenze, Biblioteca Nazionale
10. Pagine miniate dalle Istorie in rima di Lucrezia Tornabuoni: Giuditta e Oloferne, post 1469, ms. cl. VII, 338, fol 28r, Firenze, Biblioteca Nazionale
11. Pagine miniate dalle Istorie in rima di Lucrezia Tornabuoni: Cristo e San Giovanni

- Battista, post 1469, ms. cl. VII, 338, fol 1r, Firenze, Biblioteca Nazionale
12. Pagine miniate dalle Istorie in rima di Lucrezia Tornabuoni: Susanna e i vecchi-
ni, post 1469, ms. cl. VII, 338, fol 81r, Firenze, Biblioteca Nazionale
13. Domenico Ghirlandaio, Ritratto di Giovanna Tornabuoni, dipinto, 1488, Madrid, Col-
lezione Thyssen-Bornemisza
14. Niccolò Fiorentino (attribuzione), Medaglia per Giovanna Tornabuoni: ritratto di pro-
filo (recto); Venus Virgo (verso), 1486 ca.
15. Giuliano da Sangallo, Figura femminile in movimento, disegno, inizi del sec. XVI (Fi-
renze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe
- 16a. Cartolina di un bassorilievo romano con Portatrice murato in un pilastro, Verona,
Cattedrale di San Zeno, cripta; sul verso della cartolina postale, una nota di Warburg del
3 luglio 1929: "Immortel Paganisme – est – tu – mort – on le dit"
- 16b. Cartolina con Portatrice, particolare del bassorilievo romano murato in un pilastro,
Verona, Cattedrale di San Zeno, cripta; sul verso della cartolina continua l'epigramma di
Warburg: "Mais Pan se mocque sont bas – et la Victoire en rit. Die Eilsieglinde"
17. Maestro delle Tavole Barberini, Presentazione della Vergine al tempio, dipinto, 1465-
1470, Boston, Museum of Fine Arts
18. Sandro Botticelli, Portatrice, particolare dalla Tentazione di Cristo, affresco, 1481-1482,
Roma, Vaticano, Cappella Sistina
19. Domenico Ghirlandaio, La visitazione, affresco, 1485-1490, Firenze, Chiesa di Santa
Maria Novella, Cappella Tornabuoni
20. Donna che porta l'acqua, disegno dall'Incendio di Borgo di Raffaello, sec. XVII, Firen-
ze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi
21. Niccolò Tribolo, Fuga di Lot e la moglie da Sodoma, le figlie di Lot portano una brocca
e un cesto, bassorilievo, 1525 ca., Bologna, Chiesa di San Petronio, Portale
22. Alfonso Lombardi, Nascita di Esau e di Giacobbe, con fanciulla che porta una brocca,
bassorilievo, 1525 ca., Bologna, Chiesa di San Petronio, Portale
23. Sandro Botticelli, Giovane uomo (Lorenzo Tornabuoni?) accompagnato dinanzi alle
arti liberali riunite, affresco da Villa Lemmi presso Firenze, 1485-1490, Paris, Musée du
Louvre
24. Contadina a Settignano, fotografia scattata da Aby Warburg, 1900 ca., London, The
Warburg Institute
25. Sandro Botticelli, Venere e le tre Grazie portano un omaggio a una giovane signora
(Giovanna Albizzi Tornabuoni?), affresco da Villa Lemmi presso Firenze, 1485-1490, Paris,
Musée du Louvre
26. Agostino Veneziano, forse da Raffaello, Donna che porta un vaso sulla testa, acqua-
forte su rame, 1528

TAVOLA 47



1. *Cristo, Ecclesia e apostoli*, disegno da un bassorilievo su un sarcofago del sec. IV d.C. riutilizzato per la tomba di Sant'Egidio, Perugia, Chiesa di San Bernardino.
2. *Ritorno di Gesù dai suoi genitori*, riproduzione di un'illustrazione da Gregorio Nazianzeno, *Omellie*, manoscritto del sec. IX, Paris, Bibliothèque Nationale, ms. gr. 510, fol. 165r.
3. Scuola di Giotto, *Fuga in Egitto*, affresco, 1330 ca., Assisi, San Francesco, Basilica inferiore.
4. Simone Martini, *Il ritorno di Gesù dai genitori*, tempera su legno, 1342, Liverpool, Walker Art Gallery.
5. *Gesù tra i dottori*, miniatura dal cosiddetto "Queen Mary's Psalter", 1310-1330 ca., London, The British Library, Royal Ms. B VII, fol. 150v.
6. Maestro di Tolentino (o della Cappella di S. Nicola), *Gesù tra i Dottori, Maria e Giuseppe lasciano il tempio con Gesù*, affresco, 1340-1348, Tolentino, Chiesa di S. Nicola.
7. Bartolomeo Bellano, *Giudizio di Salomone* (particolare), bassorilievo in bronzo, 1484-1488, Padova, Chiesa di Sant'Antonio.
- 8a-8b. *Gesù tra i Dottori. Il ritorno della sacra famiglia dall'Egitto*, bassorilievi dallo zoccolo della facciata ovest della Cattedrale di Amiens, 1220-1230, Portale di Maria, Cattedrale di Amiens.
9. Agostino di Duccio (attribuzione), *Il congedo di Cristo dalla madre* (?), bassorilievo, 1473 ca., New York, Metropolitan Museum of Art.
10. Francesco Botticini, *Tobia e l'Arcangelo Raffaele con giovane donatore* (figlio del committente Raffaello Doni), tempera su legno, 1495 ca., Firenze, Santa Maria del Fiore, Sacrestia vecchia.

11. Giulio Campagnola, *Tobia e l'angelo Raffaele*, acquaforte su rame, 1500 ca.
12. Guercino, *Tobia e l'angelo Raffaele*, olio su rame, 1624-1626, Roma, Galleria Colonna.
13. Tobia e l'angelo, stampa da Giorgio Nicodemi, *I legni incisi dei Musei Bresciani*, Brescia 1921, p. 32.
14. Jacopo del Sellaio, *Scene dalle vite dei santi. Tobia e l'angelo* (a destra), cassone, seconda metà del sec. XV, Göttingen, Universitätsmuseum.
15. Francesco Botticini, *Tobia e i tre Arcangeli*, tempera su tavola, 1467, Firenze, Galleria degli Uffizi.
16. Donatello, *Salomè dinanzi al banchetto di Erode*, bassorilievo in bronzo, 1423-1427, Siena, Battistero, fonte battesimale.
17. Donatello, *Salomè danza per Erode*, bassorilievo in marmo, 1435 ca., Lille, Musée des Beaux-Arts.
18. Filippo Lippi, *Salomè danza per Erode*, affresco, 1464 ca., Prato, Duomo, parete sud del coro.
19. Antonio Pollaiuolo (autore del disegno), *Erodiade riceve il capo di S. Giovanni Battista*, paliotto d'altare con ciclo delle Storie del Battista, 1470 ca., Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.
20. *Giuditta con la testa di Oloferne*, disegno di anonimo.
21. Donatello, *Giuditta e Oloferne*, bronzo, 1446-1460, Firenze, Piazza della Signoria.
- 22a. *Giuditta con la testa di Oloferne*, acquaforte fiorentina su rame, 1465 ca., London, The British Museum.
- 22b. *Due soldati reggono uno scudo con la personificazione della Speranza*, acquaforte fiorentina su rame, 1465 ca., London, The British Museum.
23. Sandro Botticelli, *Giuditta torna dall'accampamento con il capo di Oloferne*, tempera su tavola, parte di un dittico, dipinto, 1470 ca., Firenze, Galleria degli Uffizi.
24. Sandro Botticelli, *Giuditta con la testa di Oloferne*, tempera su tavola, 1497-1500 ca., Amsterdam, Rijksmuseum.
- 25a. Scuola del Ghirlandaio, *Giuditta con la testa di Oloferne*, olio su tavola, 1489, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.
- 25b. Scuola del Ghirlandaio, *Giuditta con la testa di Oloferne*, particolare, olio su tavola, 1489, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.
26. Pianta e prospetto di una fontana con *Sansone uccide un Filisteo* di Giambologna, disegno a penna, 1601 ca., Firenze

TAVOLA 48



1. *Ruota della Fortuna*, miniatura, in Christine de Pisan, *L'Epistre d'Othéa à Hector de Troyes*, fol. 129r, 1405-1410, London, The British Library, ms. Harley 4431
2. Hans Holbein il Giovane, "Stultis fortuna favet": la dea della Fortuna getta in grembo allo stolto un sacco di monete d'oro, disegno a penna, in *Elogio della follia* di Erasmo di Rotterdam, tav. 63, 1515, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett
3. Bernardo Rossellino (su progetto di Leon Battista Alberti), Palazzo Rucellai, facciata, 1446-1451, Firenze
4. *Isis pelagia*, disegno, da una moneta dell'imperatore Adriano, II sec. d.C.
5. *Fortuna con la vela*, disegno, da medaglia di "Alexander Caynus, dottore utriusque juris e amante delle belle arti" (1556-1570), produzione di ambito milanese (motto "Optandum navigatio")
6. *Kairos (Occasio)*, bassorilievo, pulpito, sec. XI, Venezia, Torcello, Cattedrale di Santa Maria Assunta
7. *La ruota della Fortuna*, miniatura, in *Liber de consolatione philosophiae* di Boezio, fol. 11r, ambito francese, sec. XIII, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 2642
8. *La ruota della Fortuna*, miniatura, in *Imagines secundum diverses doctores*, fol. 239v, 1424, Roma, Biblioteca Vaticana, Cod. Palat. 1066 (nell'immagine "Fortuna que est temporalium mutabilis solet sic depingi: ymago ceca, quia ex inproviso accidit et recedit vel quia hominem cecum reddit")
9. *Bernardo Rucellai e Nannina de' Medici sulla nave della Fortuna*, acquaforte su rame, Firenze, 1466 ca., Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett
10. Bernhard Strigel, *L'Imperatore Massimiliano I e la sua famiglia*, dipinto, 1515, Wien,

Kunsthistorisches Museum

11. *Kairos (Occasio)*, medaglia di Pier Maria Rossi conte di San Secondo, rovescio, Parma, seconda metà del sec. XVI (motto: "Aut te capiam aut moriar")
12. Albrecht Dürer, *Nemesis (La grande Fortuna)*, acquaforte su rame, 1502-1503
13. Giovan Battista Bonini, *Kairos (Occasio)*, medaglia per il matematico e architetto Camillo Agrippa, rovescio, 1580 ca. (motto: "Velis nolisve")
14. *Profilo di Camillo Agrippa*, calco in gesso della medaglia di Giovan Battista Bonini per Camillo Agrippa, recto [cfr. fig. 13]
15. *Ruota della Fortuna*, miniatura, in *Des Cas des nobles hommes et femmes* di Boccaccio, fol. 170r, manoscritto francese, 1450 ca., London, The British Library, ms. 35321
16. "Maestro delle illustrazioni di Boccaccio", *Lotta della Fortuna contro la Povertà*, in *Livre de la Ruynne des nobles hommes et femmes* di Boccaccio, c. 74, 1476, Bruges, Colard Mansion
17. *Papa Pio II (Enea Silvio Piccolomini) nel regno della Fortuna* (titolo nell'immagine), xilografia, ambito tedesco, sec. XV
18. *Ruota della Fortuna*, xilografia, *De casibus virorum illustrium* di Boccaccio, Bruges, 1483
19. Paolo Mannucci (da disegno di Bernardino Pinturicchio), *Fortuna*, tarsia marmorea, pavimento, 1504-506, Siena, Duomo
20. Nicoletto da Modena, *Fortuna*, acquaforte su rame, 1506 ca.
21. Bottega di Andrea Mantegna, *Occasio e Paenitentia* [secondo Warburg; forse *Occasio e Eruditio o Virtus*], affresco, 1500-1505, Mantova, Palazzo Ducale
22. *Fortuna*, marchio di stampa dell'editore Andreas Cratander, qui in una edizione di *Ciceroni Opera*, Basel, 1528
23. *San Giovanni a Patmos*, dipinto, ambito portoghese, XV sec. [fonte e collocazione sconosciute]
24. Francesco di Giorgio Martini, *Ippona*, disegno, 1470-1475, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi
25. *Fortuna*, incisione, Theodor De Bry, *Emblemata Nobilitatis et vulgo scitu digna singulis historiis symbola adscripta*, fol.5, Frankfurt am Mainz, 1593
26. *Fortuna*, rilievo, stemma sull'elmo di Giovanni Rucellai, 1460 ca., Firenze, Palazzo Rucellai
27. Guido Reni, *Fortuna*, dipinto, 1623, Roma, Pinacoteca Vaticana
28. Lorenzo Spirito, *Libro delle sorti*, frontespizio, Perugia, 1482
29. *Quattro illustrazioni della Fortuna*, xilografia, in *Triumpho di Fortuna* di Sigismondo Fanti Ferrarese, Venezia, 1527
30. Leonardo da Vinci, *Allegoria dei rapporti tra il re di Francia e il Papa*, disegno, 1516, Windsor, Royal Collection
31. Cornelis Anthonisz Thenissen (attr.), *Allegoria della Sfortuna*, disegno a penna, 1530 ca., London, The British Museum, Department of Prints and Drawings
32. Agnolo Bronzino, *Allegoria della Fortuna*, dipinto, 1567 ca., Firenze, Galleria degli Uffizi

TAVOLA 49



1. Andrea Mantegna, Trombettieri, stendardieri e vessilliferi, dipinto dal ciclo Trionfo di Cesare, tempera su tela, 1484-94, Hampton, Hampton Court Palace, Royal Collection
2. Cerchia di Andrea Mantegna, I senatori, acquaforte su rame da un disegno per i Trionfi di Cesare di Andrea Mantegna, 1495 ca.
3. Andrea Mantegna, Lotta degli dèi marini, acquaforte su rame, 1470 ca.
4. Andrea Mantegna e bottega, Giudizio di Salomone, grisaille, 1505-1506 ca., Paris, Musée du Louvre
5. Andrea Mantegna, L'immagine sacra della dea Cibele viene portata a Roma, grisaille, 1505-1506, London, National Gallery
6. Andrea Mantegna, Lotta degli dèi marini, acquaforte su rame, 1470 ca.
7. Andrea Mantegna, Le eroine romane Tuccia e Sofonisba, grisaille, 1505-1506, London, National Gallery
8. Andrea Mantegna, Ludovico Gonzaga e la sua corte, affresco, 1470, Mantova, Palazzo Ducale, Camera degli Sposi
9. Andrea Mantegna, I Santi Pietro e Paolo, Giovanni Evangelista e Zeno, dipinto con tondi e fregio in grisaille, 1457-1459 ca., Verona, Basilica di San Zeno, altare maggiore
10. Andrea Mantegna, Bacchanale, acquaforte su rame, 1470 - 1475 ca.
11. Andrea Mantegna, Madonna con bambino, dipinto con tondi e fregio in grisaille, 1457-1459 ca., Verona, Basilica di San Zeno, altare maggiore
12. Andrea Mantegna, I Santi Benedetto, Lorenzo, Gregorio e Giovanni Battista, dipinto con tondi e fregio in grisaille, 1457-1459 ca., Verona, Basilica di San Zeno, altare maggiore
13. Francesco Novelli, Morte di Orfeo, acquaforte su rame da un disegno proveniente dalla

cerchia di Andrea Mantegna, 1465 ca., London, The British Museum

TAVOLA 50-51



1. Maestro dei Tarocchi, *Primum mobile*, da Carte da gioco con Arti e Muse, cosiddetti Tarocchi di Mantegna, Ferrara 1465 ca.
2. Maestro dei Tarocchi, *Astrologia*, da Carte da gioco con Arti e Muse, cosiddetti Tarocchi di Mantegna, Ferrara 1465 ca.
3. Maestro dei Tarocchi, *Philosophia*, da Carte da gioco con Arti e Muse, cosiddetti Tarocchi di Mantegna, Ferrara 1465 ca.
4. Maestro dei Tarocchi, *Poesia*, da Carte da gioco con Arti e Muse, cosiddetti Tarocchi di Mantegna, Ferrara 1465 ca.
5. Maestro dei Tarocchi, *Lo(g)ica*, da Carte da gioco con Arti e Muse, cosiddetti Tarocchi di Mantegna, Ferrara 1465 ca.
6. Maestro dei Tarocchi, *Urania*, da Carte da gioco con Arti e Muse, cosiddetti Tarocchi di Mantegna, Ferrara 1465 ca.
7. Due satiri e una baccante come compagni di Dioniso, disegno da un bassorilievo su sarcofago romano del 30 a.C.-40 d.C. da un originale greco del IV sec. a.C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale
8. Maestro dei Tarocchi, *Erato*, da Carte da gioco con Arti e Muse, cosiddetti Tarocchi di Mantegna, Ferrara 1465 ca.
9. Maestro dei Tarocchi, *Cal(l)iope*, da Carte da gioco con Arti e Muse, cosiddetti Tarocchi di Mantegna, Ferrara 1465 ca.
10. Maestro dei Tarocchi, *Clio*, da Carte da gioco con Arti e Muse, cosiddetti Tarocchi di Mantegna, Ferrara 1465 ca.
11. Maestro dei Tarocchi, *Melpomene*, da Carte da gioco con Arti e Muse, cosiddetti Taroc-

chi di Mantegna, Ferrara 1465 ca.

12. Maestro dei Tarocchi, *Luna*, da Carte da gioco italiane del XV secolo con raffigurazioni delle dieci sfere astrali, Ferrara 1465 ca.

13. Maestro dei Tarocchi, *Mercurio*, da Carte da gioco italiane del XV secolo con raffigurazioni delle dieci sfere astrali, Ferrara 1465 ca.

14. Maestro dei Tarocchi, *Venere e le tre Grazie*, da Carte da gioco italiane del XV secolo con raffigurazioni delle dieci sfere astrali, Ferrara 1465 ca.

15. Maestro dei Tarocchi, *Sole*, da Carte da gioco italiane del XV secolo con raffigurazioni delle dieci sfere astrali, Ferrara 1465 ca.

16. Maestro dei Tarocchi, *Marte*, da Carte da gioco italiane del XV secolo con raffigurazioni delle dieci sfere astrali, Ferrara 1465 ca.

17. Maestro dei Tarocchi, *Giove*, da Carte da gioco italiane del XV secolo con raffigurazioni delle dieci sfere astrali, Ferrara 1465 ca.

18. Maestro dei Tarocchi, *Saturno*, da Carte da gioco italiane del XV secolo con raffigurazioni delle dieci sfere astrali, Ferrara 1465 ca.

19. Maestro dei Tarocchi, *Octava Sp(ha)era*, da Carte da gioco italiane del XV secolo con raffigurazioni delle dieci sfere astrali, Ferrara 1465 ca.

20. Maestro dei Tarocchi, *Primum mobile*, da Carte da gioco italiane del XV secolo con raffigurazioni delle dieci sfere astrali, Ferrara 1465 ca.

21. Maestro dei Tarocchi, *Prima causa*, da Carte da gioco italiane del XV secolo con raffigurazioni delle dieci sfere astrali, Ferrara 1465 ca.

22. Andrea Mantegna, *Il Parnaso, Marte e Venere*, Vulcano, Apollo e Mercurio con le Muse danzanti, dipinto, 1497 ca., Paris, Musée du Louvre

23. Andrea Mantegna, *Minerva scaccia i vizi*, dipinto, 1499-1502 ca., Paris, Musée du Louvre

24. Andrea Mantegna, *Particolare di Quattro muse danzanti*, da *Il Parnaso, Marte e Venere*, Vulcano, Apollo e Mercurio con le Muse danzanti, dipinto, 1497 ca., Paris, Musée du Louvre

25. *Le Bateleur*, da carte da gioco francesi moderne della serie dei Tarots de Marseille

26. *La Papesse*, da carte da gioco francesi moderne della serie dei Tarots de Marseille

27. *L'Emperatrice*, da carte da gioco francesi moderne della serie dei Tarots de Marseille

28. *L'Empereur*, da carte da gioco francesi moderne della serie dei Tarots de Marseille

29. *Le Pape*, da carte da gioco francesi moderne della serie dei Tarots de Marseille

30. *L'Amoureux*, da carte da gioco francesi moderne della serie dei Tarots de Marseille

31. *Le Chariot*, da carte da gioco francesi moderne della serie dei Tarots de Marseille

32. *La Justice*, da carte da gioco francesi moderne della serie dei Tarots de Marseille

33. *L'Hermite*, da carte da gioco francesi moderne della serie dei Tarots de Marseille

34. *La Roue de Fortune*, da carte da gioco francesi moderne della serie dei Tarots de Marseille

35. *Le Mond*, da carte da gioco francesi moderne della serie dei Tarots de Marseille

36. Incisione da un disegno di Mantegna per *la danza delle Muse*

TAVOLA 52

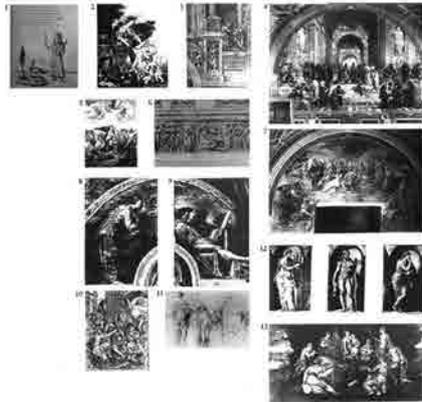


1. Lippo d'Andrea (Pseudo Ambrogio di Ballensi), *La Giustizia di Traiano*, desco da parto fiorentino, 1420-1430 ca., Firenze, Collezione Privata Conte Serristori
2. Sandro Botticelli, *La Giustizia di Traiano*, illustrazione della Divina Commedia di Dante, Purgatorio, canto X, disegno, 1492-1500, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett
3. Bottega di Apollonio di Giovanni (Maestro del torneo di Santa Croce?), *Continenza di Scipione e nozze di Aluceio e Lucrezia*, cassone, post 1463, London, Victoria and Albert Museum
4. Sandro Botticelli, *Morte di Lucrezia*, particolare di grisaille, 1497-1500, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum
5. Luca Signorelli, *Dante e Virgilio in Purgatorio*, sullo sfondo, i tre bassorilievi che adornano una parete del monte del Purgatorio, *L'annunciazione*, *La danza di Davide dinanzi all'arca dell'alleanza*, *La giustizia di Traiano*, da un'illustrazione della *Divina Commedia* di Dante, *Purgatorio*, canti X e XI, affresco in grisaille, 1500-1504, Orvieto, Duomo, cappella di San Brizio
6. Pietro Bartoli (da Giulio Romano), *La continenza di Scipione*, acquaforte su rame, seconda metà sec.XVII
7. Vincenzo Foppa (attribuito), *La Giustizia di Traiano*, disegno a penna, seconda metà del sec. XV, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett
8. Giovanni Maria da Brescia, *La Giustizia di Traiano*, acquaforte su rame, 1502
9. Girolamo d'Andrea Mocetto, *La Giustizia di Traiano*, dipinto a grisaille per un soffitto, 1500 ca., Paris, Musée Jacquemart André
10. *Continenza di Scipione*, xilografia, probabilmente da un'edizione di Livio o di Plutarco,

Venezia, 1500 ca.

11. Cerchia di Andrea Mantegna, *Trionfo dei Romani sui Daci*, dalla *Leggenda di Traiano*, bassorilievo in stucco, cassone nuziale di Paola Gonzaga, Mantova 1477, Klagenfurt, Museum Rudolfinum
12. Cerchia di Andrea Mantegna, *La Giustizia di Traiano*, dalla *Leggenda di Traiano*, bassorilievo in stucco, cassone nuziale di Paola Gonzaga, Mantova 1477, Klagenfurt, Museum Rudolfinum
13. Cerchia di Andrea Mantegna, *La Giustizia di Traiano* (particolare), dalla *Leggenda di Traiano*, bassorilievo in stucco, cassone nuziale di Paola Gonzaga, Mantova 1477, Klagenfurt, Museum Rudolfinum
14. Domenico Beccafumi, *La continenza di Scipione*, dipinto, 1525 ca., Lucca, Pinacoteca Nazionale
15. *Storia di Traiano e Ercimbaldo*, arazzo di Tournai probabilmente appartenuto ai duchi di Borgogna, 1450 ca., Bern, Historisches Museum
16. *La Giustizia di Traiano*, disegno da un arazzo di Tournai realizzato tra 1470 e 1480, Bern, Historischen Museum, da Achille Jubinal, *Les anciennes tapisseries historiées*, Paris 1838, vol. II
17. *La Giustizia di Traiano*, dipinto dal Municipio di Köln, inizio del sec. XV, Köln, Walraft-Richartz-Museum
18. Hans Sebald Beham, *La Giustizia di Traiano*, acquaforte su rame, 1537 ca.
19. Albrecht Dürer, *La Giustizia di Traiano*, disegno a penna, 1508 ca., London, The British Museum, Department of Prints and Drawings
20. Albrecht Dürer, *La continenza di Scipione*, disegno a penna (studio per una composizione), post 1521, Dresden, Sächsische Landesbibliothek
21. *La continenza di Scipione*, probabile copia da un disegno di Albrecht Dürer per il Municipio di Norimberga, disegno, 1555, Erlangen, Universitätsbibliothek

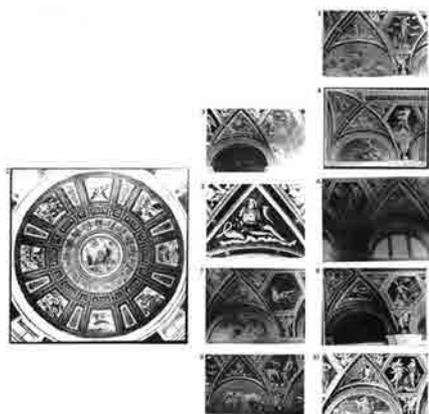
TAVOLA 53



1. Lippo d'Andrea (Pseudo Ambrogio di Ballensi), *La Giustizia di Traiano*, desco da parto fiorentino, 1420-1430 ca., Firenze, Collezione Privata Conte Serristori
2. Sandro Botticelli, *La Giustizia di Traiano*, illustrazione della Divina Commedia di Dante, Purgatorio, canto X, disegno, 1492-1500, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett
3. Bottega di Apollonio di Giovanni (Maestro del torneo di Santa Croce?), *Continenza di Scipione e nozze di Aluceio e Lucrezia*, cassone, post 1463, London, Victoria and Albert Museum
4. Sandro Botticelli, *Morte di Lucrezia*, particolare di grisaille, 1497-1500, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum
5. Luca Signorelli, *Dante e Virgilio in Purgatorio*, sullo sfondo, i tre bassorilievi che adornano una parete del monte del Purgatorio, *L'annunciazione*, *La danza di Davide dinanzi all'arca dell'alleanza*, *La giustizia di Traiano*, da un'illustrazione della *Divina Commedia* di Dante, *Purgatorio*, canti X e XI, affresco in grisaille, 1500-1504, Orvieto, Duomo, cappella di San Brizio
6. Pietro Bartoli (da Giulio Romano), *La continenza di Scipione*, acquaforte su rame, seconda metà sec.XVII
7. Vincenzo Foppa (attribuito), *La Giustizia di Traiano*, disegno a penna, seconda metà del sec. XV, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett
8. Giovanni Maria da Brescia, *La Giustizia di Traiano*, acquaforte su rame, 1502
9. Girolamo d'Andrea Mocetto, *La Giustizia di Traiano*, dipinto a grisaille per un soffitto, 1500 ca., Paris, Musée Jacquemart André
10. *Continenza di Scipione*, xilografia, probabilmente da un'edizione di Livio o di Plutarco, Venezia, 1500 ca.

11. Cerchia di Andrea Mantegna, *Trionfo dei Romani sui Daci*, dalla *Leggenda di Traiano*, bassorilievo in stucco, cassone nuziale di Paola Gonzaga, Mantova 1477, Klagenfurt, Museum Rudolfinum
12. Cerchia di Andrea Mantegna, *La Giustizia di Traiano*, dalla *Leggenda di Traiano*, bassorilievo in stucco, cassone nuziale di Paola Gonzaga, Mantova 1477, Klagenfurt, Museum Rudolfinum
13. Cerchia di Andrea Mantegna, *La Giustizia di Traiano* (particolare), dalla *Leggenda di Traiano*, bassorilievo in stucco, cassone nuziale di Paola Gonzaga, Mantova 1477, Klagenfurt, Museum Rudolfinum
14. Domenico Beccafumi, *La continenza di Scipione*, dipinto, 1525 ca., Lucca, Pinacoteca Nazionale
15. *Storia di Traiano e Ercimbaldo*, arazzo di Tournai probabilmente appartenuto ai duchi di Borgogna, 1450 ca., Bern, Historisches Museum
16. *La Giustizia di Traiano*, disegno da un arazzo di Tournai realizzato tra 1470 e 1480, Bern, Historischen Museum, da Achille Jubinal, *Les anciennes tapisseries historiées*, Paris 1838, vol. II
17. *La Giustizia di Traiano*, dipinto dal Municipio di Köln, inizio del sec. XV, Köln, Walraft-Richartz-Museum
18. Hans Sebald Beham, *La Giustizia di Traiano*, acquaforte su rame, 1537 ca.
19. Albrecht Dürer, *La Giustizia di Traiano*, disegno a penna, 1508 ca., London, The British Museum, Department of Prints and Drawings
20. Albrecht Dürer, *La continenza di Scipione*, disegno a penna (studio per una composizione), post 1521, Dresden, Sächsische Landesbibliothek
21. *La continenza di Scipione*, probabile copia da un disegno di Albrecht Dürer per il Municipio di Norimberga, disegno, 1555, Erlangen, Universitätsbibliothek

TAVOLA 54



1. Baldassarre Peruzzi, *Motivi astrologici e mitologici: Sagittario, Venere e Capricorno*, affresco, 1510-1511, Roma, Villa Farnesina, Sala di Galatea
2. Luigi della Pace (da un cartone di Raffaello), *Dio Padre e i sette Pianeti scortati dagli angeli*, mosaico, 1516, Roma, Santa Maria del Popolo, Cupola della Cappella funeraria di Agostino Chigi
3. Baldassarre Peruzzi, *Motivi astrologici e mitologici: Eridanio, Giove e il Toro*, affresco, 1510-1511, Roma, Villa Farnesina, Sala di Galatea
4. Baldassarre Peruzzi, *Motivi astrologici e mitologici: Idra, Corvo Ercole e il Leone*, affresco, 1510-1511, Roma, Villa Farnesina, Sala di Galatea
5. Baldassarre Peruzzi, *Motivi astrologici e mitologici: Eridanio* (particolare), affresco, 1510-1511, Roma, Villa Farnesina, Sala di Galatea
6. Baldassarre Peruzzi, *Motivi astrologici e mitologici: Saturno, Pesci e Pegaso*, affresco, 1510-1511, Roma, Villa Farnesina, Sala di Galatea
7. Baldassarre Peruzzi, *Motivi astrologici e mitologici: Cigno, Acquario e Ratto di Ganimede*, affresco, 1510-1511, Roma, Villa Farnesina, Sala di Galatea
8. Baldassarre Peruzzi, *Motivi astrologici e mitologici: Argo, Cancro, Ercole e l'Idra*, affresco, 1510-1511, Roma, Villa Farnesina, Sala di Galatea
9. Baldassarre Peruzzi, *Motivi astrologici e mitologici: Lira, Centauro e Apollo*, affresco, 1510-1511, Roma, Villa Farnesina, Sala di Galatea
10. Baldassarre Peruzzi, *Motivi astrologici e mitologici: Corona borealis, Luna, Vergine e caduta di Fetonte*, affresco, 1510-1511, Roma, Villa Farnesina, Sala di Galatea

TAVOLA 55



1. Giudizio di Paride, da Jacques Millet, *L'Histoire de la Destruction de Troye*, 1484, riproduzione dell'esemplare della Könlichen Bibliothek di Dresda, Marburg-Leipzig 1883, p. 28
2. Il sogno di Paride, Mercurio, "tableau vivant" per l'arrivo della principessa Giovanna la Pazza a Bruxelles nel 1496, disegno a penna acquarellato su carta, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett
3. Il giudizio di Paride, da Jean Miélots, versione dell'*Epistre d'Othea* di Christine de Pisan, 1461 Cod. Ms. 9392, fol. 80v (Bruxelles, Bibliothèque Royale), Bruxelles 1913
4. Baldassarre Peruzzi, Il giudizio di Paride, affresco, 1535 ca., Siena, Castello di Belcaro
5. Albrecht Glockenstein (da Hans Sebald Beham), Fonte dell'eterna giovinezza, xilografia (metà sinistra), 1531-1535
6. Hans Ässlinger (da Marcantonio Raimondi), Il giudizio di Paride, rilievo, 1550 (München, Bayerisches Nationalmuseum)
7. Marcantonio Raimondi (da Raffaello), Il giudizio di Paride, acquaforte su rame, 1530 ca.
8. Giulio Bonasone, Il giudizio di Paride, acquaforte su rame, 1565 ca.
9. Annibale Carracci, Paesaggio con pescatori (pendant del Paesaggio con cacciatori), olio su tela, 1587-1588, Parigi, Musée du Louvre
10. Nicolaes Berchem (da Marcantonio Raimondi), Il giudizio di Paride, dipinto, sec. XVII (Tivoli, Villa d'Este)
11. Annibale Carracci, Paesaggio con cacciatori (pendant del Paesaggio con pescatori), olio su tela, 1587-1588, Parigi, Musée du Louvre
12. Giorgione, Concerto campestre, olio su tela, 1510 ca., Paris, Musée du Louvre
13. Anton Raphael Mengs, Il giudizio di Paride, olio su tela, 1757 ca., San Pietroburgo, Ermitage

14. Edouard Manet, Déjeuner sur l'herbe, olio su tela, 1863, Paris, Musée d'Orsay
15. Edouard Manet, Paesaggio con pescatori, 1860 ca., New York, Metropolitan Museum
16. Peter Paul Rubens, Rubens e Hélène Fourment, olio su tavola, 1631 ca., München, Alte Pinakothek
17. Edouard Manet, Déjeuner sur l'herbe (particolare), olio su tela, 1863, Paris, Musée d'Orsay
18. Dio fluviale sdraiato, particolare del Giudizio di Paride di Marcantonio Raimondi (da Raffaello), acquaforte su rame, 1530 ca.

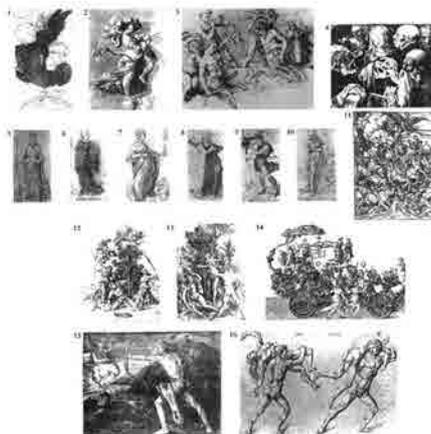
TAVOLA 56



1. *Apotheosi di Augusto*, nel registro inferiore il sollevamento della colonna con il trofeo, Gemma Augustea, sardonica, 12 d.C. ca., Wien, Kunsthistorisches Museum
2. Michelangelo, *Naasson e la sua futura moglie* (lunetta), Affresco dalla Cappella Sistina, 1536-1541 1508-1511, Roma
3. Filippino Lippi, *Il martirio di S. Filippo*, affresco, 1502, Firenze, Santa Maria Novella, Cappella Strozzi
4. Martin Schongauer, *La tentazione di Sant'Antonio*, acquaforte su rame, 1470 ca.
5. Michelangelo, *Trasporto della colonna della Flagellazione* (particolare da *Il Giudizio Universale*), affresco, 1536-1541, Roma, Vaticano, Cappella Sistina
6. Alessandro Allori, *Cristo nel Limbo*, dipinto, 1578, Roma, Galleria Colonna
7. Peter Paul Rubens, *Grande Giudizio Universale*, olio su tela, 1616 ca., München, Alte Pinakothek
8. Veduta dell'interno della cappella Sistina
9. Michelangelo, *Il Giudizio Universale*, affresco, 1536-1541, Roma, Vaticano, Cappella Sistina
10. Michelangelo, *La caduta di Fetonte*, disegno, 1533, Windsor, Royal Collection
11. Michelangelo, *La caduta di Fetonte*, disegno, 1533, London, The British Museum, Department of Prints and Drawings
12. Maestro fiorentino, *La caduta di Fetonte*, disegno, sec. XVI, vendita all'asta, München (Hanz Goltz), 29.04.1929, Nr. 152
13. Michelangelo, *La caduta di Fetonte*, disegno, 1533, Venezia, Gallerie dell'Accademia
14. Francesco Caccianiga, *La caduta di Fetonte*, particolare del soffitto della Sala di Davide,

1778, Roma, Galleria Borghese, Sala di Davide

TAVOLA 57



1. Albrecht Dürer, *Primum mobile*, disegno, 1494 ca., London, The British Museum, Department of Prints and Drawings
2. Urs Graf, *Fortuna*, disegno, 1520 ca., Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett
3. Albrecht Dürer (da Mantegna), *La guerra degli dei marini (Tritonomachia)*, 1494, Wien, Albertina
4. Albrecht Dürer, *Gesù dodicenne tra i dottori*, olio su tavola, 1506, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza
5. Albrecht Dürer, *La Retorica*, da *Disegni dalle carte italiane dei Tarocchi*, 1494-1495, London, The British Museum
6. Albrecht Dürer, *La Filosofia*, da *Disegni dalle carte italiane dei Tarocchi*, 1494-1495, London, The British Museum
7. Albrecht Dürer, *Prudenza*, da *Disegni dalle carte italiane dei Tarocchi*, 1494-1495, Paris, Musée du Louvre
8. Albrecht Dürer, *Melpomene*, da *Disegni dalle carte italiane dei Tarocchi*, 1494-1495, Paris, Musée du Louvre
9. Albrecht Dürer, *Mercurio*, da *Disegni dalle carte italiane dei Tarocchi*, 1494-1495, Paris, Musée du Louvre
10. Albrecht Dürer, *Calliope*, da *Disegni dalle carte italiane dei Tarocchi*, 1494-1495, Paris, Musée du Louvre
11. Albrecht Dürer, *I quattro cavalieri dell'Apocalisse*, xilografia, 1498 ca., Wien, Albertina
12. Albrecht Dürer, *La morte di Orfeo*, acquaforte su rame, 1494, Hamburg, Kunsthalle
13. Albrecht Dürer, *Ercole*, acquaforte su rame, 1498 ca., Wien, Albertina

14. Albrecht Dürer, particolare del Carro trionfale dell'imperatore Massimiliano I, disegno a penna acquarellato, 1518, Wien, Albertina
15. Albrecht Dürer, *Ercole in lotta contro gli uccelli del lago Stinfalo*, dipinto, 1500, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum
16. Albrecht Dürer, due coppie di figure dal *Ratto delle Sabine*, disegno, 1495, Bayonne, Musée Bonnat

TAVOLA 58



1. Volantino astrologico del medico Ulsenio contro la sifilide del 1484 [didascalia della KBW], Albrecht Dürer, malato di sifilide sotto la costellazione planetaria dell'anno 1484, volante, xilografia da un testo del medico Theodericus Ulsenius, Nürnberg (Hans Mayr) 1496
2. Albrecht Dürer, Giovane con bilancia e bastone (Sol Iustitiae), disegno, 1498, San Pietroburgo, Ermitage
3. Albrecht Dürer (attribuzione), Uomo nudo sdraiato con clava e piuma, disegno a penna, 1526-1529, Boston, Museum of Fine Arts
4. Albrecht Dürer, La sacra famiglia in un atrio a volta, xilografia, 1500-1501
5. Albrecht Dürer, Nudo femminile sdraiato, disegno, 1501, Wien, Albertina
6. Albrecht Dürer, ritratto di Kleberger. A sinistra in alto, sei pianeti nel segno del Leone. A destra, dopo l'indicazione dell'età dell'uomo ritratto, un segno astrologico segreto [didascalia della KBW], olio su tavola, 1526, Wien, Kunsthistorisches Museum
7. Albrecht Dürer, Sol Justitiae – Cristo come sole della giustizia, acquaforte su rame, 1498-1499
8. Pietra sepolcrale di un prelado, metà sec. XV, Roma, Chiostro di San Giovanni in Laterano
9. La melancolia saturnina [didascalia della KBW], Albrecht Dürer, Melencolia I, incisione su rame, 1514

TAVOLA 59



1. *Marte e Giove* da "I pianeti come dominatori dell'anno sui frontespizi degli almanacchi tedeschi per contadini tra la fine del XV e gli inizi del XVI secolo" [didascalia della KBW], xilografia, Juditium Georgii Leymbach, München 1498
2. *Giove, Sole, Venere* da "I pianeti come dominatori dell'anno sui frontespizi degli almanacchi tedeschi per contadini tra la fine del XV e gli inizi del XVI secolo" [didascalia della KBW], xilografia, Juditium annuale Doctoris Johannis Gorgwiri, 1516
3. *Venere, Mercurio* da "I pianeti come dominatori dell'anno sui frontespizi degli almanacchi tedeschi per contadini tra la fine del XV e gli inizi del XVI secolo" [didascalia della KBW], xilografia, Juditium Lipseuse per Simon Eyssenman de Dillingen (per il 1514)
4. *Venere, Marte* da "I pianeti come dominatori dell'anno sui frontespizi degli almanacchi tedeschi per contadini tra la fine del XV e gli inizi del XVI secolo" [didascalia della KBW], xilografia, Juditium Cracowiense magistri Johannis de Algowia maiori
5. *Venere, Marte* da "I pianeti come dominatori dell'anno sui frontespizi degli almanacchi tedeschi per contadini tra la fine del XV e gli inizi del XVI secolo" [didascalia della KBW], xilografia, Practica Teütsch auf 1514 durch Symon Eyssenmann von Dillingen
6. *Venere*, da "I pianeti come dominatori dell'anno sui frontespizi degli almanacchi tedeschi per contadini tra la fine del XV e gli inizi del XVI secolo" [didascalia della KBW], xilografia, Juditium Cracowiense magistri Johannis de Glogowia maiori
7. *Venere* da "I pianeti come dominatori dell'anno sui frontespizi degli almanacchi tedeschi per contadini tra la fine del XV e gli inizi del XVI secolo" [didascalia della KBW], xilografia, Practica Teutsch Christoffero Hochstetter auf 1528
8. *Marte, Venere* da "I pianeti come dominatori dell'anno sui frontespizi degli almanacchi

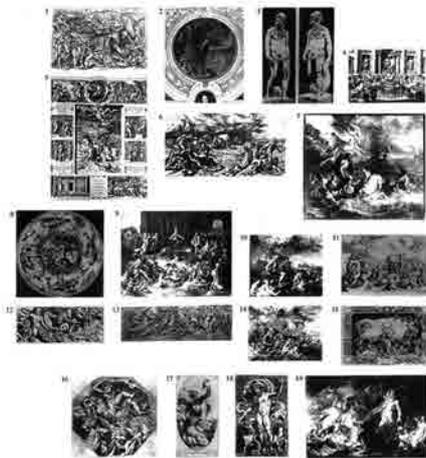
- tedeschi per contadini tra la fine del XV e gli inizi del XVI secolo” [didascalia della KBW], xilografia, *Practica Teutsch auf 1527 durch Christofferum Hochstetter, Nürnberg*
9. *Saturno, Giove* da “I pianeti come dominatori dell’anno sui frontespizi degli almanacchi tedeschi per contadini tra la fine del XV e gli inizi del XVI secolo” [didascalia della KBW], xilografia, *Practica deutzsch Georgii Leymbachs auf 1499*
10. *Mercurio* da “I sette dèi dei pianeti” in xilografie di Hans Burgkmair (inizio del XVI sec.)
11. *Marte* da “I sette dèi dei pianeti” in xilografie di Hans Burgkmair (inizio del XVI sec.).
12. *Venere* da “I sette dèi dei pianeti” in xilografie di Hans Burgkmair (inizio del XVI sec.).
13. *Giove* da “I sette dèi dei pianeti” in xilografie di Hans Burgkmair (inizio del XVI sec.).
14. *Sole* da “I sette dèi dei pianeti” in xilografie di Hans Burgkmair (inizio del XVI sec.).
15. *Luna*, da “I sette dèi dei pianeti” in xilografie di Hans Burgkmair (inizio del XVI sec.).
16. *Saturno* da “I sette dèi dei pianeti” in xilografie di Hans Burgkmair
17. *Sole* da “I sette pianeti” nella versione di Hans Burgkmair; da un calendario di Lubeca del 1519 [didascalia della KBW], xilografie da Eyn nyge Calender recht holdende, (Steffen Arndes), Lübeck 1519
18. *Venere* da “I sette pianeti” nella versione di Hans Burgkmair; da un calendario di Lubeca del 1519 [didascalia della KBW], xilografie da Eyn nyge Calender recht holdende, (Steffen Arndes), Lübeck 1519
19. *Mercurio* da “I sette pianeti” nella versione di Hans Burgkmair; da un calendario di Lubeca del 1519 [didascalia della KBW], xilografie da Eyn nyge Calender recht holdende, (Steffen Arndes), Lübeck 1519
20. *Luna* da “I sette pianeti” nella versione di Hans Burgkmair; da un calendario di Lubeca del 1519 [didascalia della KBW], xilografie da Eyn nyge Calender recht holdende, (Steffen Arndes), Lübeck 1519
21. *Marte* da “I sette pianeti” nella versione di Hans Burgkmair; da un calendario di Lubeca del 1519 [didascalia della KBW], xilografie da Eyn nyge Calender recht holdende, (Steffen Arndes), Lübeck 1519
22. *Saturno* da “I sette pianeti” nella versione di Hans Burgkmair; da un calendario di Lubeca del 1519 [didascalia della KBW], xilografie da Eyn nyge Calender recht holdende, (Steffen Arndes), Lübeck 1519
23. *Giove* da “I sette pianeti” nella versione di Hans Burgkmair; da un calendario di Lubeca del 1519 [didascalia della KBW], xilografie da Eyn nyge Calender recht holdende, (Steffen Arndes), Lübeck 1519
24. La migrazione delle immagini dei pianeti di Hans Burgkmair verso nord [didascalia della KBW]
25. Dallo Junkerhaus a Göttingen: rilievi con le sette divinità planetarie, metà del sec. XVI
26. *Saturno e Luna; Marte e Venere* dal municipio di Lüneburg [didascalia della KBW], Marten Jaster, affresco con Saturno e Luna, 1530
27. *Mercurio, Luna, Venere e Sole* sull’esterno della Brusttuch-Haus a Goslar [didascalia della KBW], Simon Stappen (?), intagli, 1526
28. I sette pianeti nella versione di Burgkmair su una casa a Eggenburg (Bassa Austria) XVI secolo [didascalia della KBW], pittura a graffito dalla Casa dei cervi, 1547

TAVOLA 60

1. Accursio Baldi e Bastiano Marsili, *Galere come simbolo di Venezia, la patria di Bianca*, acquaforte su rame, illustrazioni degli apparati e dei carri trionfali per le nozze del Gran-

- duca Francesco I de' Medici e Bianca Cappello, da Raffaello Gualterotti, *Feste delle Nozze di Francesco I de' Medici* (...), Firenze 1579
2. Le solennità per l'accoglienza a Maria Medici in Amsterdam: arco di trionfo sull'isola dell'Amstel, illustrazione da Caspar Barlaeus, *Blyde Inkomst der allerdoorluchtigste Koninginne Maria de' Medicis t'Amsterdam*, Amsterdam (Johan und Cornelis Blaeu) 1639
3. Cornelius Shüt, *Nettuno condivide il suo potere con Filippo IV*, acquaforte su rame, illustrazione da Guillelmus Becanus, *Serenissimi Principis Ferdinandi (...) Triumphalis Introitus*, Anversa 1636
4. *Etiam servamur in undis*, illustrazione da Pieter Nolpe, "Beschrijvinge vande Blyde Inkomste (...) van Haare Majesteyt van GrootBritanien, Vrankryk, en Jerland. Tot Amsterdam, Den 20 May, 1642" Amsterdam (Nicolaes van Ravesteyn) 1642
5. Remigio Cantagallina (da un modello di Giulio Paris), *La nave di Glauco, con i musici*, raffigurazione di una naumachia sull'Arno in occasione delle nozze di Cosimo II de' Medici e Maria Maddalena d'Austria a Firenze, 1608, acquaforte su rame, 1609
6. Accursio Baldi e Bastiano Marsili, *Carri del Mar Adriatico e del Mar Tirreno*, acquaforte su rame, illustrazioni degli apparati e dei carri trionfali per le nozze del Granduca Francesco I de' Medici e Bianca Cappello, da Raffaello Gualterotti, *Feste delle Nozze di Francesco I de' Medici* (...), Firenze 1579
7. *Fontana dei delfini, la regina Luisa e le sue accompagnatrici come Naiadi*, illustrazione da Balthasar de Beaujoyeux, *Le Balet Comique de la Royne*, Paris 1581
8. *Corteo di Nettuno e il suo seguito*, illustrazione da *Il preludio felice. Musicale Acclamazioni Consacrate da Signor Marco Contarini (...) all'Ernesto Augusto Duca di Bransuich*, Piazzola-Venetie 1685
9. Veduta di una piazza, xilografia dalla pubblicazione per l'ingresso di Enrico II a Lione nel 1548, *La Magnificence de la (...) Entrée (...) de Lyon*, Lyon (Guillame Rouille) 1549
10. Fuoco d'artificio in onore del re Cristiano IV di Danimarca nel cortile del castello grande a Berlino nel 1595, da Jacob Frances, *Historicae relationis continuatio*, 1596
11. Cornelius Schüt, *Trionfo di Nettuno e Anfitrite*, a sinistra Fortuna, acquaforte su rame, 1636
12. David Loggan, *Arco di trionfo per l'ingresso di Carlo II a Londra*, acquaforte su rame, London 1661

TAVOLA 61-64



1. Scuola di Fontainebleau (Antonio Fantuzzi?), *Nettuno e Minerva*, acquaforte, secondo terzo del sec. XVI
2. Giorgio Vasari, *Cosimo de' Medici ispeziona le fortificazioni dell'Isola d'Elba. Sul mare Nettuno con Sicurtà*, affresco, 1556-1557, Firenze, Palazzo Vecchio, Sala di Cosimo I
3. Jacopo Sansovino, *Nettuno*, statua marmorea, 1554-1568, Venezia, Palazzo Ducale, Scala dei Giganti.
4. Pietro Bacci, *Fontana di Trevi, il gruppo di Oceano*, marmo, 1762, Roma.
5. Marcantonio Raimondi (da Raffaello), "*Quos ego*" (*Nettuno placa i flutti*), acquaforte su rame, 1530 ca.
6. Giulio Bonasone, "*Quos ego*" (*Nettuno placa i flutti*), acquaforte su rame, 1540 ca.
7. *Nettuno lascia naufragare la nave di Odisseo*, arazzo dalla serie "Storie di Telemaco", post 1527, Escorial, Monasterio de San Lorenzo el Real.
8. Philipp Galle (da Adrian Collaert), *Nettuno*, acquaforte su rame, 1589
9. Frans Francken II, *L'Europa fra le due Indie e gli altri continenti*, allegoria dell'abdicazione di Carlo V e dei possedimenti spagnoli d'oltreoceano (in un dettaglio, l'immagine di Nettuno), dipinto, 1636 ca., Amsterdam, Rijksmuseum
10. Da Peter Paul Rubens, "*Quos ego*" (*Nettuno placa i flutti*), dalla sequenza di immagini per l'ingresso del Infante Cardinale Ferdinando ad Anversa, schizzo a olio, 1635, Dresden, Gemäldegalerie
11. Jacob Matham (da Bartholomäus Spranger), *Trionfo di Nettuno e Teti*, acquaforte su rame, 1620 ca.
12. Marco Angolo del Moro, *Trionfo di Nettuno*, acquaforte su rame, seconda metà del sec.

XVI, London, The British Museum

13. Cornelis Bos, Trionfo di Nettuno, acquaforte su rame, 1532

14. Peter Paul Rubens, "Quos ego" (Nettuno placa i flutti), dalla sequenza di immagini per l'ingresso del Infante Cardinale Ferdinando ad Anversa, schizzo a olio, 1635, Dresden, Gemäldegalerie

15. Sébastien de Clerc (da Charles Le Brun), *Nettuno e Anftrite*, da André Félibien, *Tapisseries du Roy, où sont représentez les quatre éléments et les quatre saisons*, Paris (1668) 1670, nr. 13

16. Pietro del Po (da Giulio Romano), *Il rapimento di Psyche*, acquaforte su rame, seconda metà del sec. XVII

17. *Nettuno*, incisione da Paolo Veronese (Venezia, Palazzo Ducale, Sala del Consiglio) da Valentin Lefebvre, *Opera selectiora quae Titianus (...) et Paulus Calliari Veronensis inventarunt ac pinxerunt*, (1680) 1682

18. Cerchia di Giorgio Ghisi (da Perin del Vaga), *Nettuno*, acquaforte su rame, 1550 ca.

19. Jacob Jordaens, *Il ratto di Europa*, dipinto, 1645 ca., Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum

TAVOLA 70



1. Roelant Savery (attribuzione), *Orfeo e gli animali* (particolare), dipinto, primo terzo del sec. XVII
2. Roelant Savery (attribuzione), *Orfeo e gli animali* (particolare), dipinto, primo terzo del sec. XVII
3. Roelant Savery (attribuzione), *Orfeo e gli animali* (particolare), dipinto, primo terzo del sec. XVII
4. *Plutone, Venere e Amore*, illustrazioni da Jacob Struys, *Ontschakingh van Proserpina, Met de Bruyloft van Pluto, Ghespeelt op de Amsterdamsche Academie*, Amsterdam 1643
5. *Ratto di Proserpina*, frontespizio da Jacob Struys, *Ontschakingh van Proserpina, Met de Bruyloft van Pluto, Ghespeelt op de Amsterdamsche Academie*, Amsterdam 1643
6. Peter Paul Rubens, *Il ratto di Proserpina*, dipinto, 1636-1638, Madrid, Museo del Prado
7. *La nave della Fortuna*, illustrazione da Joost van den Volden, *Der Zee-Vaert Lofol*. Derde Boeck, 1623
8. *Ratto di Proserpina*, illustrazione da *Les quinze livres de la metamorphose d'Ovide avec des Remarques par Banier*, 2 voll., Amsterdam 1732, vol. 1, p. 162
9. *Ratto di Proserpina*, frontespizio da Jacob Struys, *Ontschakingh van Proserpina, Met de Bruyloft van Pluto, Ghespeelt op de Amsterdamsche Academie*, Amsterdam 1643
10. *Giove e Cerere*, illustrazione da Jacob Struys, *Ontschakingh van Proserpina, Met de Bruyloft van Pluto, Ghespeelt op de Amsterdamsche Academie*, Amsterdam 1643, pag. 30
11. Peter Claesz Soutman, *Ratto di Proserpina*, acquaforte da un disegno di Peter Paul Rubens del 1615-1620, 1640 ca.
12. Peter Paul Rubens, *Fortuna*, schizzo a olio, 1636 ca. (Berlino, Staatliche Museen, Gemäld-

egalerie)

13. Antonio Tempesta, *Ratto di Proserpina*, acquaforte in controparte, 1606
14. *Il sacrificio di Ifigenia* (o *Sacrificio della figlia di Jafete*), copia da un disegno di Rembrandt, disegno, 1655 ca., London The British Museum, Department of Prints and Drawings
15. Bernard Picart, *La strage degli innocenti a Betlemme*, acquaforte su rame da Barthold Hinrich Brockes, *Verteutschter Bethlemischer Kindermord des Ritter Marino*, Tübingen 1739
16. 17. Willem van Haecht, *Il ratto di Proserpina* in due dettagli da *Alessandro Magno nell'atelier di Apelle*, dipinto, 1628, Den Haag, Mauritshuis
18. Rembrandt, *Il ratto di Proserpina*, dipinto, ca.1630, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie
- 19a. *Sacrificio di Polissena*, illustrazione da Samuel Coster, Polyxena, Amsterdam 1630
- 19b. Roelant Savery (da un disegno di B. Breenbergh?), *Ecuba*, da Joost van den Vondel, *De Amsterdamsche Hekuba Teurspel*, Amsterdam 1626
20. Artista olandese anonimo, *Il ratto di Proserpina*, disegno, seconda metà del sec. XVI, Göttingen, Universitätssammlungen
21. Peter Paul Rubens, *Occasio*. Enrico IV, L'eroe coglie l'occasione per stipulare la pace, schizzo a olio, 1628 ca., Vaduz, Liechtensteinische Gemäldegalerie
22. Nikolaus Knüpfer, *Il Contento*, dipinto, 1651 (Schwerin, Staatliches Museum)
23. Nicolaes Moeyaert, *Il ratto di Proserpina*, dipinto, 1635 ca. (dal 1930 ca. Berlin, Galerie Ehrhardt)
24. Crispijn van de Passe (da Jacques Bellange), *Canefora* particolare dall' *Adorazione dei magi*, acquaforte su rame, 1600, ca., Berlin, Staatliche Museen
25. Crispijn van de Passe il Vecchio (da Jacques Bellange), *Adorazione dei magi*, acquaforte su rame, 1600 ca., Berlin, Staatliche Museen

TAVOLA 71



1. *Omaggio al conte d'Olanda da parte dei soldati frisoni*, illustrazione da Jan Wagenaar, *Vaderlandsche Historie (...)*, vol. 3, Amsterdam 1750, p. 226
2. Otto van Veen, *Brinio viene innalzato sullo scudo*, dipinto, 1612, Amsterdam, Rijksmuseum
3. Antonio Tempesta (da Otto van Veen), *Brinio viene innalzato sullo scudo*, acquaforte, illustrazione da *Batavorum cum Romanis Bellum*, 1612
4. *Apoteosi della Sabina*, bassorilievo romano in marmo dal cosiddetto Arco di Portogallo, originariamente nel Campo di Marte, 140 d.C. ca., Roma, Palazzo dei Conservatori
5. Jan Liviens, *Brinio viene innalzato sullo scudo*, disegno preparatorio per il ciclo pittorico del Municipio di Amsterdam dedicato alle guerre di liberazione dei Batavi contro i Romani, 1661, Amsterdam, Historisches Museum
6. Elevazione sullo scudo e incoronazione di Davide, copia di un'incisione da una illustrazione di una Bibbia bizantina manoscritta della prima metà del sec. X, ms. Graec. 139, fol. 6v, Paris, Bibliothèque Nationale, da G. van Loon, *Aloude Hollandsche Historie der Keyzeren*, Den Haag 1734
7. Claes Jansz Visscher, *Storia di Tarquinio e Lucrezia*, incisioni su rame dalle illustrazioni dei *Tableaux Vivant* per una festa del 5 maggio 1609, P.C. Hooft, In *Liefde Bloeyende*, Amsterdam 1609: *Insieme* (palcoscenico e scene)
8. Govaert Flinck, *Brinio viene innalzato sullo scudo*, disegno per il ciclo pittorico del Municipio di Amsterdam dedicato alle guerre di liberazione dei Batavi contro i Romani, post 1659<
9. Jan Liviens, *Brinio viene innalzato sullo scudo*, dal ciclo pittorico del Municipio di Am-

sterdam dedicato alle guerre di liberazione dei Batavi contro i Romani, 1661, Amsterdam, Municipio, oggi Palazzo Reale

10. *Elevazione sullo scudo*, illustrazione da un testo drammatico (?), London, The Warburg Institute

11. Claes Jansz Visscher, Palcoscenico (particolare da *Storia di Tarquinio e Lucrezia*), incisioni su rame dalle illustrazioni dei Tableaux Vivant per una festa del 5 maggio 1609, P.C. Hooft, In *Liefde Bloeyende*, Amsterdam 1609

12. Claes Jansz Visscher, *Il re deposto viene esiliato, Bruto nominato console* (dettaglio con una scena da *Storia di Tarquinio e Lucrezia*), incisioni su rame dalle illustrazioni dei Tableaux Vivant per una festa del 5 maggio 1609, P.C. Hooft, In *Liefde Bloeyende*, Amsterdam 1609<

13a 13b Grinling Gibbons, *Re Carlo I innalzato su uno scudo dai suoi sostenitori schiaccia i suoi avversari*, disegni per il Mausoleo di Carlo I progettato da Christopher Wren a Windsor, 1678, Oxford, All Souls College

14. Claes Jansz Visscher, *Storia di Tarquinio e Lucrezia*, incisioni su rame dalle illustrazioni dei Tableaux Vivant per una festa del 5 maggio 1609, P.C. Hooft, In *Liefde Bloeyende*, Amsterdam 1609:

15. *Bruto giura con i suoi compagni vendetta contro il figlio del re per il disonore di Lucrezia* (dettaglio con una scena)

16. Claes Jansz Visscher, *Storia di Tarquinio e Lucrezia*, incisioni su rame dalle illustrazioni dei Tableaux Vivant per una festa del 5 maggio 1609, P.C. Hooft, In *Liefde Bloeyende*, Amsterdam 1609: *Lucrezia si uccide per rivendicare il suo onore* (dettaglio con una scena)

17. *Sacrificio a mezzo inverno* (?), studio preparatorio per una pittura murale, olio su tela, 1915, Collezione Privata

18. Andrea Appiani, *Apoteosi di Napoleone, innalzamento sullo scudo*, affresco su soffitto, ☒ 1808, Milano, Palazzo Reale, Sala del trono (distrutto durante la seconda guerra mondiale)

TAVOLA 72



1. Otto van Veen, La congiura di Claudio Civile, dipinto, 1612 , Amsterdam, Rijksmuseum
2. Rembrandt, L'accecamento di Sansone, olio su tela, 1636, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut
3. Govaert Flinck, La congiura di Claudio Civile, disegno, 1659, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett
4. Gerrit Lamberts, Veduta dell'interno del municipio di Amsterdam, disegno, 1750 ca.
5. Processione eucaristica: Papa Pio XI in trono con l'ostensorio (particolare), Roma, 25 luglio 1929, ritaglio dall'"Hamburger Fremdenblatt" n. 208, edizione della sera, 29 luglio 1929, p. 9
6. Rembrandt, particolare dall'Accecamento di Sansone, olio su tela, 1636, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut
7. Mary Hertz, La congiura di Claudio Civile, disegno di un dipinto di Govaert Flinck (completato da Jürgen Ovens) per il ciclo pittorico del Municipio di Amsterdam dedicato alle guerre di liberazione dei Batavi contro i Romani, 1661 ca. (Amsterdam, oggi a Palazzo Reale), London, The Warburg Institute
8. Antonio Tempesta, La congiura di Claudio Civile, acquaforte da Batavorum cum Romanis Bellum, Anversa 1612, p. 4
9. Banchetto dell'associazione studentesca "Franconia" per il suo sessantesimo anniversario, ritaglio dall'"Hamburger Fremdenblatt" n. 208, edizione della sera, 29 luglio 1929, p. 9 (particolare)
10. Rembrandt, La congiura di Claudio Civile, dipinto, 1661, Stockholm, Museo Nazionale
11. Rembrandt (da Leonardo), L'ultima cena, disegno, 1635 ca., New York, Metropolitan

- Museum, Robert Lehman Collection
12. Rembrandt (da Leonardo), L'ultima cena (particolare), disegno, 1635 ca., New York, Metropolitan Museum, Robert Lehman Collection
13. Giovanni Pietro Birago (da Leonardo), L'ultima cena, acquaforte su rame, 1500 ca.
14. Seguace di Rembrandt, Scena conviviale, disegno, sec. XVII
15. Scuola di Rembrandt, Cristo a tavola con dieci apostoli, disegno, 1660 ca., Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett
16. Rembrandt (da Leonardo), L'ultima cena (particolare), disegno, 1635 ca., New York, Metropolitan Museum, Robert Lehman Collection
17. Rembrandt, Scena conviviale, disegno, 1635 ca., London, The British Museum, Department of Prints and Drawings
18. Gerbrand van den Eckhout, Ultima cena, dipinto, 1664, Amsterdam, Rijksmuseum
19. Seguace di Rembrandt, Ultima cena, disegno, fine del sec. XVII, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett
20. Rembrandt, Congiura di Claudio Civile, studio preparatorio, 1661 ca., München, Staatliche Graphische Sammlung
21. Rembrandt, particolare dello studio per la Congiura di Claudio Civile, 1661 ca., München, Staatliche Graphische Sammlung
22. Leonardo da Vinci, L'ultima cena, dipinto murale, 1495-1497, Milano, S. Maria delle Grazie, Refettorio
23. Rembrandt, Giove e Mercurio presso Filemone e Bauci, dipinto, 1658, Washington, National Gallery of Art

TAVOLA 73



1. Rembrandt, *Matrimonio di Giasone e Creusa*, illustrazione per il dramma di Jan Six, *Medea*, acquaforte, Dresden 1648
2. Otto van Veen (?), *Scena dalla vita di Claudio Civile, i Batavi accerchiano i Romani presso Vetera*, dipinto a olio, 1612, Amsterdam, Rijksmuseum
- 3a. illustrazione dal dramma di Jan Vos, *Medea: Medea uccide suo Fratello Apsirto*, Amsterdam (Lescaille) 1668
- 3b. Illustrazione dal dramma di Jan Vos, *Medea: Medea sfugge a Giasone su un carro trainato da serpenti che la porta in aria*, Amsterdam (Lescaille) 1668
4. Illustrazione dal dramma di Jan Vos, *Medea*, edizione Amsterdam 1718: *Fuga di Medea su un carro trainato da serpenti*
5. Antonio Tempesta (da Otto van Veen), *Donne e bambini batavi nella battaglia di Xanten*, acquaforte da *Batavorum cum Romanis Bellum*, Antwerpen 1612, p. 8/li
6. Otto van Veen, *La trattativa fra Claudio Civile e Quinto Petitico Cereale presso il ponte crollato*, dipinto, 1612, Amsterdam, Rijksmuseum
7. Antonio Tempesta (da un disegno di Otto van Veen), *La trattativa fra Civile Quinto Petitico Cereale presso il ponte crollato*, illustrazione da *Batavorum cum Romanis Bellum*, Antwerpen 1612, p. 36
8. Ferdinand Bol, *La trattativa fra Claudio Civile e Quinto Petitico Cereale presso il ponte crollato*, progetto per concorso per il ciclo pittorico del Municipio di Amsterdam dedicato alle guerre di liberazione dei Batavi contro i Romani, 1660 ca., Amsterdam, Rijksmuseum
9. Ferdinand Bol, *Claudio Civile si reca alla battaglia di Xanten*, disegno per il ciclo pittorico del Municipio di Amsterdam dedicato alle guerre di liberazione dei Batavi contro i Romani, 1659 ca., München, Graphische Sammlung

10. Jürgen Ovens, *Claudio Civile si reca alla battaglia di Xanten*, disegno per il ciclo pittorico del Municipio di Amsterdam dedicato alle guerre di liberazione dei Batavi contro i Romani, 1662 ca., Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett
11. Marcantonio Raimondi (da Raffaello), particolare di donna inginocchiata dalla *Strage degli innocenti*, acquaforte su rame, primo terzo del sec. XVI
12. Jürgen Ovens, particolare di donna inginocchiata da *Claudio Civile si reca alla battaglia di Xanten*, disegno per il ciclo pittorico del Municipio di Amsterdam dedicato alle guerre di liberazione dei Batavi contro i Romani, 1662 ca., Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett
13. Jurian Ovens, *Claudio Civile si reca alla battaglia di Xanten*, abbozzo di disegno per il ciclo pittorico del Municipio di Amsterdam dedicato alle guerre di liberazione dei Batavi contro i Romani, 1662, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett
14. Jurian Ovens, *Claudio Civile si reca alla battaglia di Xanten*, abbozzo di disegno per il ciclo pittorico del Municipio di Amsterdam dedicato alle guerre di liberazione dei Batavi contro i Romani, 1662, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett
15. Nicolas Le Grand, *La trattativa fra Claudio Civile e Quinto Petitico Cereale presso il ponte crollato*, affresco, 1697, Amsterdam, Municipio, oggi Palazzo Reale
16. Noach van der Meer il Giovane, *La trattativa fra Claudio Civile e Quinto Petitico Cereale sotto lo sguardo della personificazione dell'Olanda*, acquaforte su rame dal dramma *Claudius Civilis* di Joannes Le Francq van Berkhey, Amsterdam 1764

TAVOLA 74



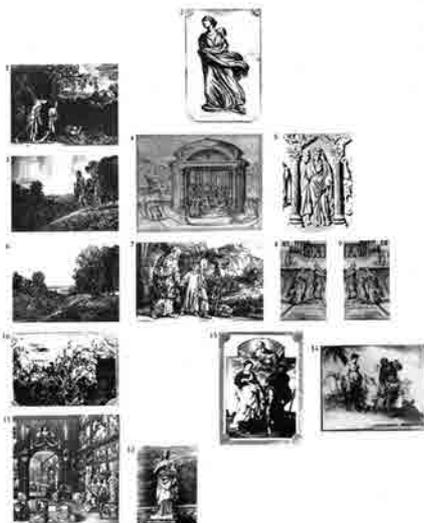
1. Masaccio, San Pietro risana con l'ombra, affresco, 1425 ca., Firenze, Santa Maria del Carmine, Cappella Brancacci
2. Masaccio, Il tributo, affresco, 1425 ca., Firenze, Santa Maria del Carmine, Cappella Brancacci
3. Rembrandt, San Pietro e San Giovanni guariscono lo zoppo alla porta del tempio, acquaforte,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

TAVOLA 75



1. Guido Reni, *I santi Pietro e Paolo*, olio su tela, 1605, Milano, Pinacoteca di Brera
2. *Epatoscopia*, da Conrad Lycosthenes, *Wunderwerck oder gottes unergründliches vorbilden* (...), Basel 1557, p. CXCIX
3. Nicolaes Berchem, *Ippocrate e Democrito*, dipinto, 1650 ca., Blaschkow, Collezione G. v. Mallman
4. Artista dell'Italia settentrionale (padovano?), *La sepoltura di Cristo con un sarcofago antico decorato*, bassorilievo bronzeo, 1480 ca., Wien, Kunsthistorisches Museum
5. Scena di anatomia, xilografia da Bartholomaeus Anglicus, *Le propriétaire des choses*, livre V, Lyon 1500
6. Jacob Adriaensz Backer, *Ippocrate e Democrito*, dipinto, 1630, Milwaukee, Alfred Bader Collection
7. Jacopo Francia, *Compianto del condottiero Gattamelata de Narni*, acquaforte su rame, 1525 ca.
8. Scena di anatomia, xilografia, frontespizio della farsa carnascialesca *Jemerliche clag über die Todten fresser*, Basilea (Pamphilus gengenbach) 1521-1525
9. Nicolaes Moeyaert, *Ippocrate e Democrito*, dipinto, 1636, Den Haag, Mauritshuis
10. Rembrandt, *La lezione d'anatomia del dottor Nicolaes Tulp*, dipinto, 1632, Den Haag, Mauritshuis
11. Nicolaes Moeyaert, *Ippocrate e Democrito*, dipinto, 1635 ca., Nijmegen, Stichting Reinier Post
12. Rembrandt, *La lezione d'anatomia del dottor Jan Deyman*, dipinto, 1656, frammentato dal 1723, Amsterdam, Rijksmuseum

TAVOLA 76

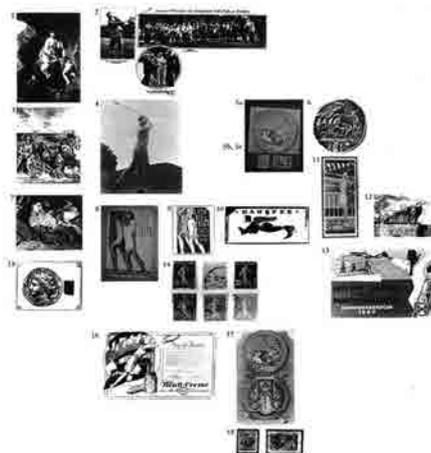


1. Hendrick Goudt (da Adam Elsheimer), *Tobia e l'angelo*, acquaforte su rame, 1613.
2. Niobide, dal gruppo fiorentino dei Niobidi, copia romana da un modello greco del tardo IV sec.a.C., I sec. a.C. (Firenze, Galleria degli Uffizi), illustrazione da Johanne Baptista de Cavalleriis, *Antiquarum statuarum Urbis Romae Liber tertius et quartus*, Roma 1594, tav. 19.
3. Hercules Seghers (da Hendrick Goudt e Adam Elsheimer), *Tobia e l'angelo*, acquaforte, post 1613.
4. Pieter van der Borch, *Gesù tra i dottori*, illustrazione da Hendrick Jansen Barrefelt, *Imagines et figurae Bibliorum*, apparso col nome di Jacobus Villanus (= Christoffel Plantijn), Leida 1580-8.
5. Ecclesia, disegno di un frammento da un sarcofago del sec. IV d.C., Perugia, San Bernardino, altare maggiore, già tomba di Sant'Egidio.
6. *La fuga in Egitto*, lastra per l'acquaforte Tobia e l'angelo di Hercules Seghers rielaborata da Rembrandt, 1653 ca.
7. Rembrandt, *Gesù accompagnato dai genitori fa ritorno dal tempio*, acquaforte, 1654.
8. Pieter van der Borch, *Gesù torna dal tempio coi suoi genitori* (particolare rovesciato da fig. 4).
9. Pieter van der Borch, *Gesù torna dal tempio coi suoi genitori* (particolare da fig. 4).
10. Bartholomäus Breenbergh, *Paesaggio fluviale*, acquaforte su rame, 1639.
11. Willem van Haecht, *Alessandro Magno nell'atelier di Apelle*, dipinto (a sinistra, la Vestale della Loggia dei Lanzi), 1628, Den Haag, Mauritshuis.
12. Vestale (sacerdotessa, Sabina), copia romana in marmo da un originale greco del tardo sec. IV a.C., 100-130 d.C., Firenze, Loggia dei Lanzi.

13. Pittore fiammingo, *Ritorno della sacra famiglia dall'Egitto*, dipinto, 1620 ca., New York, Metropolitan Museum of Art.

14. *La sacra famiglia torna dall'Egitto*, copia di F.J. Kaufmann da un dipinto di Januarius Zich (Koblenz, collezione privata) dipinto a olio, 1791, Mainz, Mittelrheinisches Museum.

TAVOLA 77



1. Eugène Delacroix, Medea, dipinto, 1838 (Lille, Musée des Beaux-Arts)
2. Gare estive del golf club amburghese di Flottbek, ritaglio dall' "Hamburger Fremdenblatt" n. 208, edizione serale del 29 luglio 1929, p. 9 (particolare)
3. Eugène Delacroix, Il massacro di Chio, dipinto, 1824 (Paris, Musée du Louvre)
4. Fotografia della campionessa di golf Erica Sell-Schopp, da "Frau und Gegenwart"
- 5a. Carlo II come Nettuno, sigillo della casa reale inglese, rovescio, 1662
- 5b. Francobollo delle Barbados con il Cocchio di Nettuno
- 5c. Francobollo delle Barbados con il Cocchio di Nettuno
6. Quadriga al galoppo con auriga incoronata da Nike, rovescio di decadracma siracusana, Aretusa 400-390 a.C., Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Medailles
7. Madre morta con bambino, copia di un particolare del Massacro di Chio di Eugène Delacroix, 1821-1824 (Prag, Nationalgalerie)
8. Mangiate pesce! Il libro delle ricette a base di pesce [titolo dell'immagine], manifesto anni Venti del 1900, Londra, Warburg Institute
9. Mangiate pesce! [titolo nell'immagine], inserzione pubblicitaria nelle "Hamburger Nachrichten", 15 aprile 1928
10. Hausfee (la fata domestica), pubblicità per carta igienica
11. Sommer, Sonne, Luft und Wasser. Mit der Hapag an die Nordsee (Estate, Sole. Aria e acqua, con la Hapag al Mare del Nord), pubblicità per la compagnia navale Hapag
12. Monumento a Hindenburg
13. Mit der Hapag in die Nordseebäder (con la Hapag nelle spiagge del Mare del Nord), frontespizio dell'orario estivo delle partenze della compagnia navale per il 1927
14. Semeuse, francobolli francesi

15. Aretusa, diritto di decadracma da Siracusa, 400-390 a.C., Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Medailles
16. Sieg der Jugend (Vittoria della giovinezza), pubblicità per la crema cosmetica "4711"
17. Carlo II come Nettuno, Caterina II, diritto e rovescio di un sigillo della casa reale inglese, 1662
18. Francobolli delle Barbados

TAVOLA 78



1. Firma dei Patti Lateranensi tra Mussolini e Papa Pio XI, Roma, 11 febbraio 1929, fotografie di agenzia, London, The Warburg Institute: da sinistra a destra: Monsignore Pizzardo, Monsignore Borgoncini-Duca, il Cardinale segretario di stato Gasparri, Mussolini, Rocco, Giunta, Agenzia L.U.C.E. Roma
2. Firma dei Patti Lateranensi tra Mussolini e Papa Pio XI, Roma, 11 febbraio 1929, fotografie di agenzia, London, The Warburg Institute: da sinistra a destra: Pacelli, Pizzardo, Borgoncini-Duca, Gasparri, Mussolini, Rocco, Giunta, Agenzia L.U.C.E. Roma
3. Messa solenne in chiusura della firma dei Patti Lateranensi, Roma, 12 febbraio 1929, fotografie di agenzia, London, The Warburg Institute: Messa del Papa in San Pietro, agenzia fotografica sconosciuta
4. Ratifica dei Patti Lateranensi, Roma, 7 giugno 1929, fotografie di agenzia, London, The Warburg Institute: Gasparri e De Vecchi, Agenzia Fotografia Pontificia G. Felici, Roma
5. Ratifica dei Patti Lateranensi, Roma, 7 giugno 1929, fotografie di agenzia, London, The Warburg Institute: De Vecchi in San Pietro, Agenzia Fotografia Pontificia G. Felici, Roma
6. Primo telegramma di Papa Pio XI a Vittorio Emanuele III dal nuovo ufficio dei telegrafi (recto), Città del Vaticano, Agenzia Fotografica Pontificia G. Felici, Roma, London, The Warburg Institute
7. Primo telegramma di Papa Pio XI a Vittorio Emanuele III dal nuovo ufficio dei telegrafi (verso), Città del Vaticano, Agenzia Fotografica Pontificia G. Felici, Roma, London, The Warburg Institute
8. Firma dei Patti Lateranensi tra Mussolini e Papa Pio XI, Roma, 11 febbraio 1929, fotografie di agenzia, London, The Warburg Institute: in mezzo: Gasparri, a destra: Mussolini,

Agenzia Eugenio Risi, Roma

9. Messa solenne in chiusura della firma dei Patti Lateranensi, Roma, 12 febbraio 1929, fotografie di agenzia, London, The Warburg Institute: facciata di San Pietro, Agenzia L.U.C.E., Roma

10. Ratifica dei Patti Lateranensi, Roma, 7 giugno 1929, fotografie di agenzia, London, The Warburg Institute: ratifica dei Patti, Agenzia Fotografia Pontificia G. Felici, Roma

11. Documento di ratifica dei Patti Lateranensi, firma del re Vittorio Emanuele III e Mussolini, Agenzia Fotografica Pontificia G. Felici, Roma, London, The Warburg Institute

12. Documento di ratifica dei Patti Lateranensi, firma di Papa Pio XI, Agenzia Fotografica Pontificia G. Felici, Roma, London, The Warburg Institute

13. Messa solenne in chiusura della firma dei Patti Lateranensi, Roma, 12 febbraio 1929, fotografie di agenzia, London, The Warburg Institute: folla in piazza San Pietro, Agenzia Edizioni d'Arte Pandimiglio, Roma

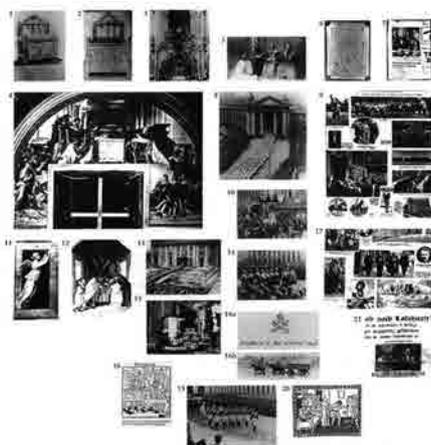
14. Ratifica dei Patti Lateranensi, Roma, 7 giugno 1929, fotografie di agenzia, London, The Warburg Institute: Mussolini ricevuto da parte di un rappresentante del Vaticano, foto di agenzia (origine e luogo di conservazione sconosciuti)

15. Commissario Rosati, Colonnello Hirschbühel (comandante delle guardie svizzere) e rappresentanti ufficiali della polizia italiana, Agenzia F.lli D'Amico, Roma, London, The Warburg Institute

16. Ratifica dei Patti Lateranensi, Roma, 7 giugno 1929, fotografie di agenzia, London, The Warburg Institute: Mussolini e accompagnatori, Roma, 7.06.1929, Agenzia (origine e luogo di conservazione sconosciuti)

17. Il Cardinale Maffi durante la visita alla fabbrica della Fiat a Torino, giugno 1929, Agenzia L.U.C.E., Roma, London, The Warburg Institute

TAVOLA 79



1. Cattedra di San Pietro, IX secolo, Roma, San Pietro
2. Disegno della Cattedra di San Pietro (Roma, San Pietro)
3. Gianlorenzo Bernini, Cattedra di San Pietro, 1657-1656, Roma, San Pietro
4. Raffaello, *La messa di Bolsena*, affresco, 1512, Roma, Vaticano, Stanza di Eliodoro
5. Scena di "seppuku" dell'epoca dei Tokugawa, London, The Warburg Institute
6. Pene ed esecuzioni capitali, illustrazione da Philipp Franz von Siebold, *Nippon. Archiv zur Beschreibung von Japan (...)*, 2. ed., vol. 1, Würzburg-Leipzig 1897
7. Gustav Stresemann firma il protocollo finale del Trattato di Locarno; Schmeling di nuovo a Berlino mercoledì [titoli nella pagina], ritaglio dal "Berliner Zeitung" II, n. 204, edizione del mattino del 3 settembre 1929, frontespizio
8. Fotografia della processione eucaristica di papa Pio XI in Piazza San Pietro a Roma: Processione eucaristica di papa Pio XI, veduta aerea con il colonnato di San Pietro, 25 luglio 1929, Istituto L.U.C.E, London, The Warburg Institute
9. Pagina del supplemento illustrato dell'"Hamburger Fremdenblatt" n. 208, edizione serale del 29 luglio 1929, p. 9
10. Fotografia della processione eucaristica di papa Pio XI in Piazza San Pietro a Roma: Ostensione, 25 luglio 1929, Istituto L.U.C.E, London, The Warburg Institute
11. Giotto, *La speranza*, affresco (grisaille), 1305 ca., Padova, Cappella degli Scrovegni
12. Sandro Botticelli, *L'ultima comunione di S. Gerolamo*, dipinto, 1495-1500, New York, Metropolitan Museum
13. La folla in Piazza san Pietro, Roma. Fotografia della processione eucaristica di papa Pio XI in Piazza San Pietro a Roma, 25 luglio 1929, Istituto L.U.C.E., Agenzia Fotografica

Pontificia G. Felici, London, The Warburg Institute

14. Fotografia della processione eucaristica di papa Pio XI in Piazza San Pietro a Roma: Guardie svizzere e militari dello Stato, 25 luglio 1929, Fotografia Istituto L.U.C.E., London, The Warburg Institute

15. Messa solenne di papa Pio XI nella basilica di San Pietro, fotografia della processione eucaristica di papa Pio XI in Piazza San Pietro a Roma, 25 luglio 1929, fotografia Istituto L.U.C.E., London, The Warburg Institute

16a. da Camillo Viviani, *L'esercito Pontificio in alta uniforme negli ultimi anni prima del 1870*: copertina, Bergamo 1918

16b. da Camillo Viviani, *L'esercito Pontificio in alta uniforme negli ultimi anni prima del 1870*: illustrazione (Carro delle munizioni), Bergamo 1918

17. Pagina del supplemento illustrato dell'"Hamburger Fremdenblatt" n. 209, edizione serale del 30 luglio 1929, p. 9

18. Raffigurazione di una presunta profanazione delle ostie compiuta da ebrei a Sternberg nell'anno 1492, xilografia, Lubecca (Matthäus Brandis) 1492, da *Jüdisches Lexicon. Ein enzyklopädisches Handbuch des jüdischen Wissen in vier Bänden*, Berlin 1928, vol. 2, voce "Hostienschändung"

19. Soldati della guardia alla processione eucaristica, fotografie della processione eucaristica di papa Pio XI in Piazza San Pietro a Roma, 25 luglio 1929 dell' Istituto L.U.C.E., London, The Warburg Institute

20. *Profanazione dell'ostia, usurai ebrei rubano l'ostia, ebrei cucinano l'ostia*, xilografia da *Rappresentazione d'un miracolo del Corpo di Gesù*, Firenze 1498 ca

21. Disastro ferroviario presso Düren: un moribondo riceve l'estrema unzione. Ritaglio dall'"Hamburger Mittags-Blatt" XXXIII, n. 199, 27 agosto 1929, p. 1

MNEMOSYNE ATLAS. AN INDEX OF MATERIALS

In order to search, check and consult the complete list of authors, works and materials that are present in the Atlas Mnemosyne, all captions of the Bilderatlas (version 1929) are published on this page, panel by panel.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
progetto grafico di Elisa Bastianello
editing a cura di Christian Toson
Venezia • maggio 2015

www.engramma.org



la rivista di **engramma**
anno **2016**
numeri **138-140**

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.