

la rivista di **en**gramma
2001

9-12

La Rivista di Engramma
9-12

La Rivista di
Engramma
Raccolta

numeri 9-12
anno 2001

direttore
monica centanni

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

Raccolta numeri **9-12** anno **2001**

9 giugno 2001 ISBN 978-88-94840-07-0

10 luglio 2001 ISBN 978-88-94840-08-7

11 ottobre 2001 ISBN 978-88-94840-09-4

12 novembre 2001 ISBN 978-88-94840-10-0

finito di stampare ottobre 2019

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

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

© 2019
edizioni**engramma**

ISBN 978-88-94840-75-9

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

Sommario

6	<i>9 giugno 2001</i>
60	<i>10 luglio 2001</i>
114	<i>11 ottobre 2001</i>
172	<i>12 novembre 2001</i>

9

giugno **2001**

LA RIVISTA DI ENGRAMMA I | N. 9

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE
sara agnoletto, maria bergamo, lorenzo bonoldi, giulia bordignon, laura bumbalova, giacomo dalla
pietà, claudia daniotti, silvia fogolin, marianna gelussi, nadia mazzon, katia mazzucco, giovanna pasini,
alessandra pedersoli, daniela sacco, linda selmin, valentina sinico, laura squillaro, elizabeth thomson,
luca tonin

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

©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

ISBN pdf 978-88-94840-07-0

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.

Bonoldi | Centanni | Mazzucco | Nanni | Pedersoli | Simonato | Sinico | Thomson

La Rivista di Engramma

9 | GIUGNO 2001



SOMMARIO

- 7 | Giovanni VIII Paleologo: un imperatore e il suo ritratto.
ALESSANDRA PEDERSOLI
- 21 | Incipit Mnemosyne.
Lettture di Mnemosyne Atlas, Tavola A
SEMINARIO DI TRADIZIONE CLASSICA, COORDINATO DA
MONICA CENTANNI E KATIA MAZZUCCO | TRANSLATED BY
ELIZABETH THOMSON
- 43 | P&M | Ritratti alla finestra
SEMINARIO DI TRADIZIONE CLASSICA, COORDINATO DA
LORENZO BONOLDI
- 44 | P&M | Bellezza ab ovo
SEMINARIO DI TRADIZIONE CLASSICA, COORDINATO DA
LORENZO BONOLDI
- 45 | EUREKA! | Odino sul monte Ida in veste di Mercurio
LORENZO BONOLDI
- 47 | NEWS | La tragedia del potere
PEPPE NANNI
- 49 | NEWS | Siete pronti a interpretare un Dio?
VALENTINA SINICO
- 50 | NEWS | Alla ricerca del volto
ELEONORA SIMONATO

Giovanni VIII Paleologo: un imperatore e il suo ritratto

Profili e suggestioni, potenza e fortuna di un'immagine.

Alessandra Pedersoli

L'arrivo di Giovanni VIII Paleologo in Italia per il concilio di Ferrara-Firenze del 1438-39, è l'occasione che ha dato il via alla diffusione di una particolare tipologia iconografica legata al potere, all'oriente, alla romanità, che ha resistito nelle arti del Rinascimento, attraverso perdite e recuperi altalenanti di significato, per quasi un secolo.

La mattina dell'8 febbraio 1438, accompagnato da una folta schiera di notabili e dignitari, tra i quali il patriarca Giuseppe II e il Cardinale Bessarione, Giovanni VIII Paleologo giunse a Venezia, tappa che avrebbe poi lasciato per Ferrara, la città scelta per ospitare il concilio ecumenico. Nella città lagunare l'imperatore – che versava in gravi ristrettezze economiche – venne ospitato, a spese della Repubblica di San Marco, nel palazzo del marchese di Ferrara (noto come Fondaco dei Turchi), dove soggiornò sino al 28 febbraio: a quella data il corteo dei greci si mosse alla volta della città conciliare. Non era la prima volta che il sovrano si recava in Italia: il primo suo viaggio nella penisola era avvenuto negli anni 1423-1424, quando ancora non era stato insignito della porpora imperiale. Dunque a Venezia era giunto per la prima volta il 15 dicembre 1423, da dove proseguì per Milano, poi Mantova e infine Pavia (Zorzi 1996, 197-200).

Giovanni era il figlio primogenito di Manuele II Paleologo e di Elena Draga: nato il 17 dicembre 1392, era divenuto imperatore alla morte del padre, il 21 luglio 1425, non ancora trentatreenne. Alla sua morte, avvenuta il 31 ottobre 1448, non avendo avuto eredi, gli succederà il fratello Costantino XI, che sarà l'ultimo imperatore romano d'Oriente e morirà nella difesa di Costantinopoli, definitivamente in mano turca il 29 maggio 1453 (Djuri, [1989] 1995, 27-28, 124-125).

Le circostanze politiche che portarono ai viaggi del Paleologo in Italia sono ben note: sempre più vulnerabile alla pressione turca, l'impero romano d'Oriente, ma soprattutto la sua favolosa capitale, necessitava dell'aiuto mili-

tare delle potenze occidentali: la cristianità intera era chiamata alla guerra santa contro gli infedeli, e il presupposto per questa crociata unitaria era la riconciliazione della Chiesa cattolica con quella ortodossa. Da parte sua anche l'Occidente – e soprattutto Venezia, ora appoggiata dal Papa veneziano Eugenio IV Condulmer – aveva tutto l'interesse a rinsaldare, mediante l'unione delle Chiese, le relazioni con Bisanzio, specie nell'imminenza della conquista turca. Il 6 luglio 1439 a Firenze – dove il concilio si era spostato per un'epidemia – venne sancita l'unione tra le Chiese d'Oriente e d'Occidente, ma l'obiettivo politico-teologico, come noto, fallì: solo pochi anni dopo Costantinopoli cadde, provocando un'ampia eco per tutto l'Occidente.

Ma il concilio non fu del tutto vano: l'arrivo dei bizantini rappresentò il primo grande esodo in Occidente degli eruditi greci. Inoltre l'arrivo del Paleologo a Venezia e nelle corti destò grande impressione e la potenza del profilo imperiale, delle vesti, dei cortei suggestionò gli occhi e le menti degli artisti occidentali avidi di immagini che erano allo stesso tempo romane, orientali ed esotiche. Il soggiorno di Giovanni VIII era stato lungo a sufficienza per permettere a molti di poterlo osservare dal vivo, magari da vicino, durante le processioni, gli spostamenti e i ricevimenti pubblici e privati nelle città conciliari e a Venezia. Infatti, dopo la proclamazione dell'unione delle Chiese nel luglio del 1439, l'imperatore raggiunse la città lagunare solo il 13 di agosto dove soggiornò – stavolta ospite presso il monastero di San Giorgio, come in occasione del primo viaggio – fino al 19 ottobre (Zorzi 1996, 201). Sicuramente durante gli oltre venti mesi del suo soggiorno nelle corti italiane il profilo e la foggia delle vesti del sovrano furono oggetto di attenta curiosità.

La fortuna in Oriente dell'immagine del sovrano non è paragonabile a quella in Occidente: i rigidi canoni estetici bizantini e la ieraticità tipica delle figure offrono un'immagine quasi congelata del *Basileus Rhomaion*; un esempio si trova nel particolare del sakkos del metropolita Fozio, conservato al Cremlino, che risale alla prima metà del XV secolo.



L'immagine di Giovanni VIII che ci presenta risponde pienamente a quelli che sono i canoni estetici e i dettami dell'iconografia bizantina. Giovanni, non ancora imperatore, bensì figlio primogenito del sovrano e quindi erede al trono, si fregiava del titolo di despota; in ossequio alla sua carica porta infatti lo *skiadion*, un copricapo ad ogiva occasionalmente anche coperto di perle; il *tamparion*, la sopravveste decorata in genere di colore rosso; le calze, che dovevano essere anch'esse rosse e le scarpe rigorosamente viola e bianche. È da menzionare anche un altro abito molto usato, una sorta di mantello: il *kabbadion*, generalmente di colore viola o rosso (Piltz 1994, 13).

La tradizione delle fogge e dei colori delle vesti imperiali – come pure del cerimoniale –, che da spunti simbolico-liturgici romani si era evoluta in sfarzo e complessità per oltre un millennio, era stata da tempo raccolta e sistematizzata nel *Libro delle cerimonie* da Costantino Porfirogenito. Costantino VII, che scrisse questa sorta di “manuale” del X secolo per il figlio, dedica un intero capitolo a come si dovevano abbigliare i sovrani in occasione di feste e cortei. È da questa preziosa testimonianza che si ricavano con esattezza i colori degli indumenti precettati: naturalmente il rosso, il bianco, il blu e l'oro (Vogt 1967, 175-179). Come vedremo, nella diffusione della sua immagine in Occidente, si registrerà l'uso quasi esclusivo proprio di questi quattro colori associati soprattutto alla veste, alle calzature e al copricapo, lo *skiadion*, che godrà di enorme fortuna.

L'immagine ufficiale più famosa del penultimo imperatore bizantino si deve a Pisanello: si tratta della famosa medaglia realizzata dall'artista proprio in occasione del concilio di Ferrara-Firenze del 1438-39. Fu proprio durante la visita dell'imperatore a Ferrara che il più acclamato artista del tempo ebbe modo di vedere il sovrano e poté così ritrarlo in una serie di schizzi: disegni preparatori per la medaglia, ma, non è da escludere, forse anche per un dipinto (Olivato 1992). Anche se la critica oggi non considera la medaglia di Giovanni VIII la prima del Rinascimento (Syson 1994, 474), potrebbe valere al contrario l'osservazione che la tipologia scelta dall'imperatore non si confà a quella in uso nella coeva tradizione bizantina, bensì a quella che si riallaccia alla tradizione imperiale romana dei primi “Cesari”, riportata in auge già dall'Umanesimo e testimoniata dal medagliere estense.

La tipologia ritrattistica della medaglia celebrativa, invenzione rinascimentale, godeva di enorme fortuna presso le corti: era un ottimo strumento di propaganda, proprio perché consentiva una rapida e immediata diffusione del profilo della persona effigiata.



La medaglia, oggi nota in numerosi esemplari (Firenze, Venezia, Londra, Parigi, ecc.; cfr. Hill [1930] 1984, 19-20), venne commissionata a Pisanello con ogni probabilità dallo stesso imperatore (Olivato 1992, 206-207); datata 1438-1439, ad esempio l'esemplare conservato al Museo Nazionale del Bargello a Firenze, di bronzo, dal diametro di 102 mm, ha un peso di 121 gr (Pollard 1984, I, 29).

Sul *recto* si riconosce il busto del *Basileus Rhomaion* rivolto a destra; il volto maturo, caratterizzato da lunghi baffi e barba appuntita, è segnato dal profilo deciso e marcato dei lineamenti e del naso aquilino; indossa un alto cappello a cupola con larga tesa – lo *skiadion* – dal quale fuoriescono tre boccoli che ricadono sull'ampio collo della sopravveste decorata che cela a sua volta la veste. Recentemente il cappello, che sicuramente rappresenta l'attributo più significativo del sovrano, è stato interpretato come evocazione suggestiva della cupola di Santa Maria del Fiore di Firenze – città conciliare –, opera del Brunelleschi, che già nel 1436 doveva essere grosso modo completata e della quale richiama "l'inconfondibile gabbia costolonata" (Rugolo 1996, 146).

Lungo il diametro della medaglia, a contorno dell'effigie del sovrano, corre una scritta greca: IWANNHSÚBASILEUSÚKAIÚAUTOKRATWR-ÚRWMAIWNÚOÚPALAIOLOGOS + (Giovanni re e imperatore dei romani, Paleologo).

Nel *verso* compare un altro ritratto di Giovanni VIII: è a cavallo, di profilo, rivolto a destra, in vesti da cacciatore con arco e faretra; è riconoscibile dai particolari tratti fisiognomici, dalla barba a punta e dall'ormai noto cappello a cupola con larga tesa. È ritto davanti a una croce latina, con la mano destra levata a mezz'aria. Alle sue spalle compare un'altra figura a cavallo vista da tergo, mentre lo sfondo è decorato da un paesaggio roccioso. Anche nel verso compaiono delle scritte; si tratta della doppia firma dell'autore: la prima in latino (OPUSÚPISANIÚPICTORIS) è collocata nella parte superiore, la seconda, in greco (ERGONÚTOUÚPISANOU) si trova invece

in quella inferiore. La composizione del recto, è stata interpretata non solo come manifesto dell'Unione tra le due Chiese, ma anche come perentoria affermazione dell'imperatore d'Oriente come difensore della cristianità e "unico e indefesso baluardo contro il demonico invasore" (Olivato 1992, 203-205); una sorta di identificazione del sovrano come "santo guerriero in lotta contro gli infedeli". Questa lettura è tanto più attendibile se il ritratto del sovrano cacciatore è raffrontato a quello del santo cacciatore che compie il medesimo gesto davanti alla croce latina che gli appare: il famoso dipinto della *Visione di Sant'Eustachio* ora conservato alla National Gallery di Londra, che Pisanello aveva completato pochi anni prima.



Al Louvre sono conservati alcuni disegni attribuiti a Pisanello, rintracciati dalla critica come schizzi preparatori della medaglia. Il primo è un ritratto a mezzobusto dell'imperatore rivolto a sinistra: i tratti del volto sono gli stessi del recto della medaglia, così come il copricapo, lo *skiadion*. Il secondo foglio è decorato da entrambi i lati.

Il *recto* appare molto interessante: compare infatti nella parte superiore una scritta in caratteri thuluth entro un abbozzo di cornice ornamentale; la scritta è stata così tradotta: "Gloria al nostro padrone il sultano, il re, al-Malik-al-Mu'ayyad Aboul-Nasr' Shaykh, che la sua vittoria [sia gloriosa]" (Cordellier 1996, 368); lungo il margine sinistro, pressappoco al centro, l'artista ha schizzato un riquadro con annotazioni sul colore delle lettere: con ogni probabilità si trattava della decorazione di un capo di vestiario che l'imperatore aveva avuto in dono dal successore del sultano menzionato nella scritta e che Pisanello ebbe modo di vedere sino a rimanerne talmente impressionato tanto da prendere appunti (Olivato 1992, 198). Al centro del foglio compare il capo di un cavallo con doppie redini e narici tagliate, particolare estremamente realistico che va riferito — come è stato da più parti osservato — alla pratica in uso nei paesi continentali dell'est per permettere

agli animali di respirare meglio; inoltre compare una figura maschile in vesti orientali ritratta di spalle e di profilo e il ritratto equestre di Giovanni VIII come appare nel verso della medaglia. Altre due figure maschili sono invece ritratte nell'angolo in basso a sinistra. Ciò che più interessa del foglio è però una scritta in volgare collocata su due colonne proprio al centro, a destra: *Lochapelo de linperadore sie biancho dessoura / erouersso rosso el profilo da torno nero la zupa verde / de damascin e lagonade soura de chermезin in de la / facia palida la barpa negra chapelj e cilglj el simile / hochi grizy e tra in verde e chine le spale picholo di / p[er]sona; a sinistra: elrouesso del vestj rosso / el chapelo turchin fodrado de pance de varo / listiualj de chuoro zallo smorto / la guaina del larcho bizacha e grenelossa / eco si quella de turcasso e de la simitarra* (Cor-dellier 1996, 368). La descrizione, preziosa testimonianza dell'interesse che l'imperatore d'Oriente aveva suscitato presso i contemporanei, è minuziosa sin nei più piccoli particolari; forse doveva servire per un ritratto pittorico da contrapporre a quello dell'imperatore Sigismondo (Olivato 1992, 207), dipinto con ogni probabilità attorno agli inizi degli anni trenta del Quattrocento da un artista boemo e ora conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna (Franco 1996, 129). Nel verso del foglio, forse meno interessante del precedente, compaiono altre figure, tra le quali, al centro, inconfondibile è il profilo di Giovanni VIII.

Grazie all'ampia circolazione della medaglia celebrativa, l'immagine del *Basileus Rhomaion* resta impressa nell'immaginario degli artisti rinascimentali, ma non solo; anche nelle cosiddette "arti minori" si ravvisa un'eco immediata. In una collezione privata veneziana è infatti conservata una ceramica ferrarese datata alla metà del XV secolo, che ritrae una figura maschile di profilo del tutto simile al sovrano bizantino. Il piatto, decorato a colori vivaci – giallo, arancio, verde e blu – riporta al centro l'ormai noto profilo del sovrano, caratterizzato anche in questo caso dal copricapo a larga tesa e cupola rialzata, ma soprattutto dalla tipica barba appuntita e dal naso aquilino.

La prima ripresa quasi "filologica" del profilo della medaglia si trova invece a Verona: si tratta di un tondo della decorazione della cappella di San Gerolamo nella chiesa di Santa Maria della Scala, opera di Giovanni Badile. L'opera, datata tra il 1443 e il 1444, riprende esattamente lo stesso ritratto di Giovanni VIII che compare nel recto della medaglia, con gli stessi particolari delle vesti e del copricapo. L'opera è di notevole importanza perché rappresenta, come è stato di recente nuovamente ribadito (Rugolo 1996, 144), un sicuro termine ante *quem* per la datazione della medaglia.

Si deve al Filarete la trasposizione in scultura del profilo del sovrano in un busto e nelle porte bronzee della basilica di San Pietro nel 1433-45.

Nei casi finora analizzati (con la sola eccezione della ceramica che, anche se in occasioni ufficiali e cerimoniali, attesta un uso parzialmente decontestualizzato dell'immagine ormai alla moda), l'effigie del sovrano è indissolubilmente legata alla figura storica di Giovanni VIII. Ma la fortuna del suo caratteristico profilo d'ora in poi migrerà, prestando di volta in volta le sue fattezze ai personaggi più disparati, personaggi che vedremo però in qualche modo tutti legarsi agli ambiti semantici del potere, dell'Oriente, della romanità.

Come abbiamo già avuto modo di sottolineare, il fascino esercitato dallo sfarzo e dagli esotici costumi del corteo imperiale, e in modo particolare dello stesso imperatore, non lasciò indifferenti gli artisti rinascimentali, primo fra tutti Piero della Francesca. Nella sua opera aretina più famosa, la *Leggenda della vera croce* (ciclo di affreschi conservato presso la cappella Bacci in San Francesco, che prende spunto dall'omonimo racconto contenuto nella *Leggenda aurea* di Jacopo da Varagine), e in particolare nell'episodio della *Vittoria di Costantino su Massenzio*, datata tra gli anni 1452-1466, l'artista ritrae al centro del riquadro Costantino il Grande, l'imperatore romano che sancì con l'Editto di Milano, nel 313, la libertà di culto per i cristiani all'interno dell'impero romano.

La figura maschile in questione, ritratta a cavallo, sebbene parzialmente cancellata da ampie lacune nella pellicola pittorica, risulta fortemente tipizzata rispetto alle altre che le fanno da contorno: si leggono chiaramente i tratti del volto colto di profilo e un braccio teso in avanti. La mano destra



stringe una piccola croce chiara: è il segno che gli assicurerà la vittoria su Massenzio, predetta nel sogno che viene raffigurato proprio nell'affresco attiguo. Sono però i tratti fisiognomici e l'abbigliamento a colpire in modo significativo: il volto bruno è caratterizzato da una barba scura il cui andamento, sebbene incerto nelle cadute di colore, appare appuntito, il naso è poi vistosamente marcato, mentre gli occhi scuri risultano profondi e acuti. Le vesti, ma soprattutto l'alto cappello a cupola con larga tesa che indossa, colpiscono per la scelta dei colori: il blu scuro molto intenso e il rosso sbiadito non lasciano dubbi: si tratta di una fedele citazione del profilo imperiale effigiato nella medaglia pisanelliana.

Il raffronto, operato per primo da Warburg (Warburg [1932] 1966, 291-292), e ribadito anche nella tavola 30 del suo *Atlante della memoria*, acquista notevole importanza se si considera che la datazione dell'affresco risale esattamente al periodo della caduta di Costantinopoli e che il personaggio principale, Costantino il Grande, figlio di Costanzo Cloro e di Elena, è anche l'imperatore romano che rifondò la città di Bisanzio come Nuova Roma dandole il suo stesso nome. Non solo: è significativo che il nome Costantino torni a designare anche l'ultimo imperatore romano d'Oriente (e quindi anche l'ultimo imperatore romano): Costantino XI Paleologo, fratello di Giovanni e figlio di Manuele II, che lo ebbe dalla moglie serba Elena Draga. Secondo una profezia, ripresa nel XV secolo dal patriarca Gennadio, Costantinopoli sarebbe caduta solo "quando avesse regnato un imperatore con lo stesso nome del primo e, come il primo, figlio di una Elena" (Pertusi 1994, 30).

Un altro particolare risulta altresì interessante: si tratta degli stendardi che nell'affresco di Piero sono insegna dell'esercito di Costantino e di Massenzio, ripresi anche da una copia ad acquerello dell'affresco del 1843, eseguita da Johann Anton Ramboux, ora conservata presso l'Accademia di Düsseldorf; nel vessillo costantiniano si riconosce l'aquila monocipite, insegna imperiale che sovente era alternata a quella bicipite, adottata poi definitivamente proprio da Giovanni VIII (Zorzi 1996, 225 n. 8). Qui l'aquila monocipite compare come simbolo della romanità opposta alle insegne di Massenzio raffiguranti una testa di moro e un drago: riferimento diretto la prima, metafora diffusasi nell'immaginario collettivo la seconda (Gentili 1996, 78-81), per indicare la paura sempre più concreta e minacciosa dell'avanzata del Turco.

Si registra quindi un passaggio degli attributi da Costantino I, attraverso Giovanni VIII, fino a Costantino XI, l'ultimo dei Paleologi, caduto proprio



nella più importante e drammatica battaglia, quella definitiva, nel segno della croce, contro gli infedeli. Da qui in poi un altro degli “usi” che verranno fatti del profilo pisanelliano sarà per segnalare la massima autorità politica – quella imperiale – e anche la stessa discendenza paleologa, come testimonia il rilievo della tomba di Pio II, eseguito da un seguace di Andrea Bregno attorno al 1470, conservato nella chiesa romana di Sant’Andrea della Valle, che ritrae Tommaso Palologo (despota di Morea, fratello minore di Giovanni VIII e Costantino XI) in occasione del suo arrivo a Roma nel 1461 (Pertusi 1994, 31).

Un altro esempio in cui Giovanni VIII si troverà invece a prestare il suo profilo ancora a un imperatore romano si ha a Roma, in Vaticano, e precisamente negli appartamenti Borgia, dove Pinturicchio dipinse negli anni 1492-94 la *Disputa di Santa Caterina d’Alessandria*: l’accusatore e giudice della santa – l’imperatore Diocleziano – ha le fattezze fisiche del Paleologo, come pure gli abiti mondani con l’ormai immancabile cappello. Ma anche in un’area periferica come la Valcamonica si riscontra la medesima ricezione dell’immagine con analoga accezione: nell’affresco con le *Storie di San Sebastiano*, e in particolare nell’episodio della *Condanna di San Sebastiano*, attribuito al pittore locale Giovanni Pietro da Cemmo, datato attorno al 1504 e conservato nella chiesa di San Lorenzo di Berzo Inferiore, si riconosce una figura maschile, posta al margine sinistro del riquadro e seduta su uno scranno ligneo rialzato, che presenta i tratti fisionomici caratteristici del sovrano bizantino ormai convenzionali: barba appuntita, naso aquilino e cappello a cono. Anche in questo caso, secondo la tradizione agiografica, Sebastiano sarebbe stato perseguitato e condannato a morte da Diocleziano, presso il quale era a servizio, che, venuto a conoscenza della sua fede cristiana, lo fece fustigare e poi gettare nella Cloaca Massima.



Un ulteriore passaggio di significato avviene ancora in Piero della Francesca. Una forte somiglianza col profilo della medaglia – già segnalata dalla critica – si trova in un'altra famosissima opera, la *Flagellazione*, datata attorno al 1459-1460, oggi conservata presso la Galleria Nazionale delle Marche di Urbino. Si tratta del misterioso personaggio maschile ritratto al margine sinistro dell'immagine, in prossimità degli aguzzini che, proprio davanti ai suoi occhi stanno fustigando Cristo legato a una colonna di marmo, sormontata da una statua dorata.

L'uomo siede su un seggio collocato su una predella; il volto e le vesti che indossa, soprattutto il copricapo, rimandano alla figura di Giovanni VIII e del Costantino dell'affresco aretino. Il personaggio è stato interpretato da tempo come Ponzio Pilato (Babelon 1930, 372-73), il governatore romano che nei Vangeli è indicato come colui che ordinò la flagellazione di Cristo: solo brevi cenni compaiono in Luca (Lc 23, 16), mentre in Matteo, Marco e Giovanni le testimonianze sono più esplicite. Per tutti: "Allora Pilato prese Gesù e lo fece flagellare" (Gv 19, 1). Pilato assurge a simbolo dell'indecisione, della debolezza, della volontà impotente (Babelon 1930, 374-75), ma si fa anche nuovo veicolo di diffusione per l'immagine di Giovanni VIII Paleologo, che qui, in una composizione in cui si può riconoscere anche una valenza allegorica contestualizzata con i fatti storici del tempo, assiste impotente (o per lui il fratello Costantino XI) alla caduta di Costantinopoli e con essa alla fine dell'impero romano e alla cristianità d'Oriente.

La diffusione dell'iconografia del Paleologo come Pilato ebbe un immediato riflesso in un'opera di Biagio d'Antonio, datata 1469, ora conservata a Philadelphia presso la collezione John G. Johnson; si tratta di quattro scomparti di una predella lignea raffiguranti quattro momenti della Passione di Cristo: l'Ultima cena, la Cattura, la Condanna e la Salita al Calvario.

Nel penultimo degli episodi si riconosce chiaramente la figura di Pilato al margine destro, ritratto nell'atto di lavarsi le mani : gli abiti e il cappello che indossa – ma non i tratti del viso – sono quelli ormai noti. Solo Oltralpe pare continuare la trasmissione anche dell'intero profilo: in Holbein il Vecchio e in Urban Göttschacher.

Un ulteriore livello interpretativo della traslazione del profilo del Paleologo è emerso dall'analisi di un ciclo di affreschi conservato nella chiesa conventuale dell'Annunciata di Piancogno ancora in Valcamonica. Nella parete divisoria che separa la navata dal presbiterio trovano spazio le Storie della vita di Cristo, datate 1479, che occupano l'intero tramezzo.

Sono in tutto 32 riquadri organizzati in più registri che, partendo dall'Annunciazione, con brevi inserti di figure veterotestamentarie, giungono sino alla Crocifissione. Una tipologia iconografica che ricorre spesso nel ciclo, soprattutto nel quinto registro dall'alto, che raccoglie le scene di giudizio legate alla Passione (giudizio di Anna, giudizio di Caifa, flagellazione e rinnegamento di Pietro, giudizio di Erode, giudizio di Pilato e condanna a morte), è quella del Potente, cioè di un personaggio investito di potere temporale o religioso. Gli attributi iconografici ricorrenti sono pressoché gli stessi: vesti regali, copricapi vistosi e calzature che stridono con la figura del Cristo, presentato sempre a piedi nudi con abiti semplici e dimessi.

La figura che qui si avvicina di più alla tipologia del sovrano imperiale diffusa a partire da Pisanello non è quella di Pilato, bensì di Erode. Il re dei Giudei è presente nel ciclo in due circostanze: come Erode il Grande nell'episodio della Strage degli innocenti e come Erode Antipa nell'Interrogatorio a Gesù. Ma spesso accade che i due Erode risultano confusi in un solo personaggio. Il confronto tra le due figure, per altro molto simili, è complicato dal fatto che nel primo caso – l'episodio della Strage degli innocenti – Erode è dipinto proprio in corrispondenza dell'intradosso dell'arco sul quale è debordato il riquadro: si individuano comunque tratti simili soprattutto nell'abbigliamento e nella fisionomia. Anche in questo caso infatti i tratti del volto sono gli stessi che compaiono nella medaglia pisanelliana, ma soprattutto le vesti avvicinano la figura a quella ritratta nella *Flagellazione* di Piero della Francesca. In questo caso la figura di Giovanni VIII viene trasposta e assolutizzata come a immagine tipica del sovrano orientale.

Da tenere in considerazione nella lettura degli affreschi di Piancogno la formazione del committente – il beato Amedeo Mendez da Silva – per il quale è stato di recente ipotizzata un'ascendenza ebraica (Ferri Piccaluga

1990, 110). Nelle fonti Erode, che era addirittura di madre araba, non era propriamente giudeo: la stirpe alla quale apparteneva – gli idumei o edomiti – non faceva parte della comunità culturale giudaica, e pertanto ricevette un'educazione ellenistica e, divenuto re, cercò di farsi accettare come ebreo anche se il popolo lo considerò sempre come uno straniero (Bocian [1989] 1997, 130-31). In un ciclo dalla committenza teologica così rilevante, l'immagine di Erode come sovrano orientale secondo l'iconografia ebraica, potrebbe essere quindi del tutto giustificata.

È interessante sottolineare come l'accezione originale – il sovrano orientale – non vada del tutto perduta, anche quando si perde memoria del portatore fisico in Occidente di questo stesso messaggio, Giovanni VIII Paleologo. Se la memoria del “vero” Paleologo si conserva solo per un breve periodo, l'immagine ha una persistenza più duratura come maschera convenzionale di altri ritratti. Una ricerca iconografica mi ha così condotto a collezionare una serie numerosa di dipinti, miniature e incisioni, raccolte in una “Galleria del Paleologo” dove il profilo e i costumi del celebre imperatore vengono associati ai personaggi più disparati, tutti comunque legati a personaggi imperiali, orientali o insigniti di potere temporale e non.

La fortuna dell'immagine sembra esaurirsi attorno alla fine del XV e gli inizi del XVI secolo: oltre questa data, sulla base dei dati raccolti, si può affermare che il profilo del Paleologo – ormai slegato dal personaggio stesso – scompaia progressivamente. Le ultime tappe del peregrinare dell'immagine giungono, per dare programmatico significato, a un'applicazione paradossale: a Norimberga, nell'ultimo decennio del Quattrocento, nel *Liber Cronicarum* compare l'ormai famoso profilo del dimenticato Giovanni VIII come ritratto del suo grande rivale: il conquistatore di Costantinopoli Maometto II (Weiss 1966, 28).



RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Jean Babelon, "Jean Paléologue et Ponce Pilate", in *Gazette des beaux-art*, n.IV, dic. 1930.
- Martin Bocian, *I personaggi biblici*, Milano, [1989] 1997.
- Dominique Cordellier, Scheda nr.78, *Pisanello*, Catalogo della mostra, Verona, 1996.
- Ivan Djuri, *Il crepuscolo di Bisanzio. I tempi di Giovanni VIII Paleologo*, Roma, [1989] 1995.
- Gabriella Ferri Piccaluga, *Le "dispute" teologiche nell'iconografia devozionale di Raffaello*, in *"Raffaello e l'Europa"*, Roma 1990.
- Tiziana Franco, Scheda nr.21, in AA.VV., *Pisanello. Una poetica dell'inatteso*, a cura di Lionello Puppi, Milano, 1996.
- Augusto Gentili, *Le storie di Carpaccio. Venezia, i turchi, gli ebrei*, Venezia, 1996.
- G.F. Hill, *A corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, Cambridge, [1930] 1984.
- Loredana Olivato, *La principessa di Trebisonda. Per un ritratto di Pisanello*, in AA.VV., *Ferrara e il concilio*, atti del convegno di studi nel 550° anniversario del concilio dell'unione delle due Chiese d'Oriente e d'Occidente, Ferrara 23-24 novembre 1989, Ferrara, 1992.
- Chiara Pertusi, *La Flagellazione di Piero della Francesca e le fonti letterarie sulla caduta di Costantinopoli*, Bologna, 1994.
- Elisabeth Piltz, *Le costume officiel des dignitaires byzantins à l'époque Paléologue*, Uppsala 1994.
- John Graham Pollard, *Medaglie italiane del rinascimento nel Museo Nazionale del Bargello*, Firenze, 1984.
- Ruggero Rugolo, *Medaglia di Giovanni VIII Paleologo*, in AA. VV., *Pisanello. Una poetica dell'inatteso*, a cura di Lionello Puppi, Milano, 1996.
- Luke Syson, *Alberti e la ritrattistica*, in *Leon Battista Alberti*, catalogo della mostra (Mantova 1994), a c. di J. Rykwert A. Engel, Milano, 1994.
- Constantin Porphyrogénète, *Le livre des cérémonies*, a c. di Albert Vogt, Paris, 1967.
- Aby Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze, [1932] 1966.
- Roberto Weiss, *Pisanello's Medallion of the emperor John VIII Palaeologus*, London, 1966.
- Marino Zorzi, *Bessarione e Venezia*, in: AA.VV., *Bessarione e l'Umanesimo*, Venezia, 1996.

ENGLISH ABSTRACT

Giovanni VIII Paleologo's journey to Italy for the 1438-39 Council of Ferrara-Florence was the occasion that marked the diffusion of a particular type of iconography of the Renaissance. In the west, the image of the sovereign was completely independent, varied and rich in meanings although it had developed parallel to Byzantine traditions. During his stay in Italy, Giovanni VIII, the last but one Basileus Rhomaion, had the opportunity to have his portrait painted by Pisanello on the famous celebrative medal. From this moment on, the profile of the sovereign aroused the fascination of Renaissance artists and became an iconographic typology affecting all the arts, from painting in primis with Piero della Francesca, to sculpture with Filarete, from miniature engravings to ceramics.

Giovanni VIII's profile and garments are present in works of the Renaissance that are linked to power, the East, the Roman world with a large range of meanings. In painting the Pope's face is used to represent Constantine the Great, Diocletian, Pilate, Herod but the list of those who are testimony to this in the form of miniatures and engravings is even longer, the most frequent being Mohammed II, the great enemy of Constantine who conquered Constantinople.

Incipit Mnemosyne.

Lecture di Mnemosyne Atlas, Tavola A

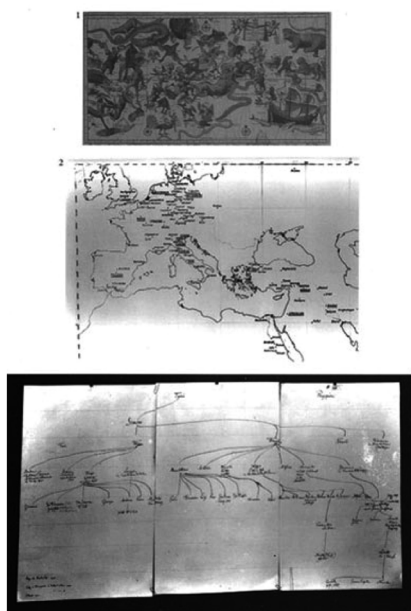
Seminario di Tradizione Classica, coordinato da
Monica Centanni e Katia Mazzucco

§ Materiali

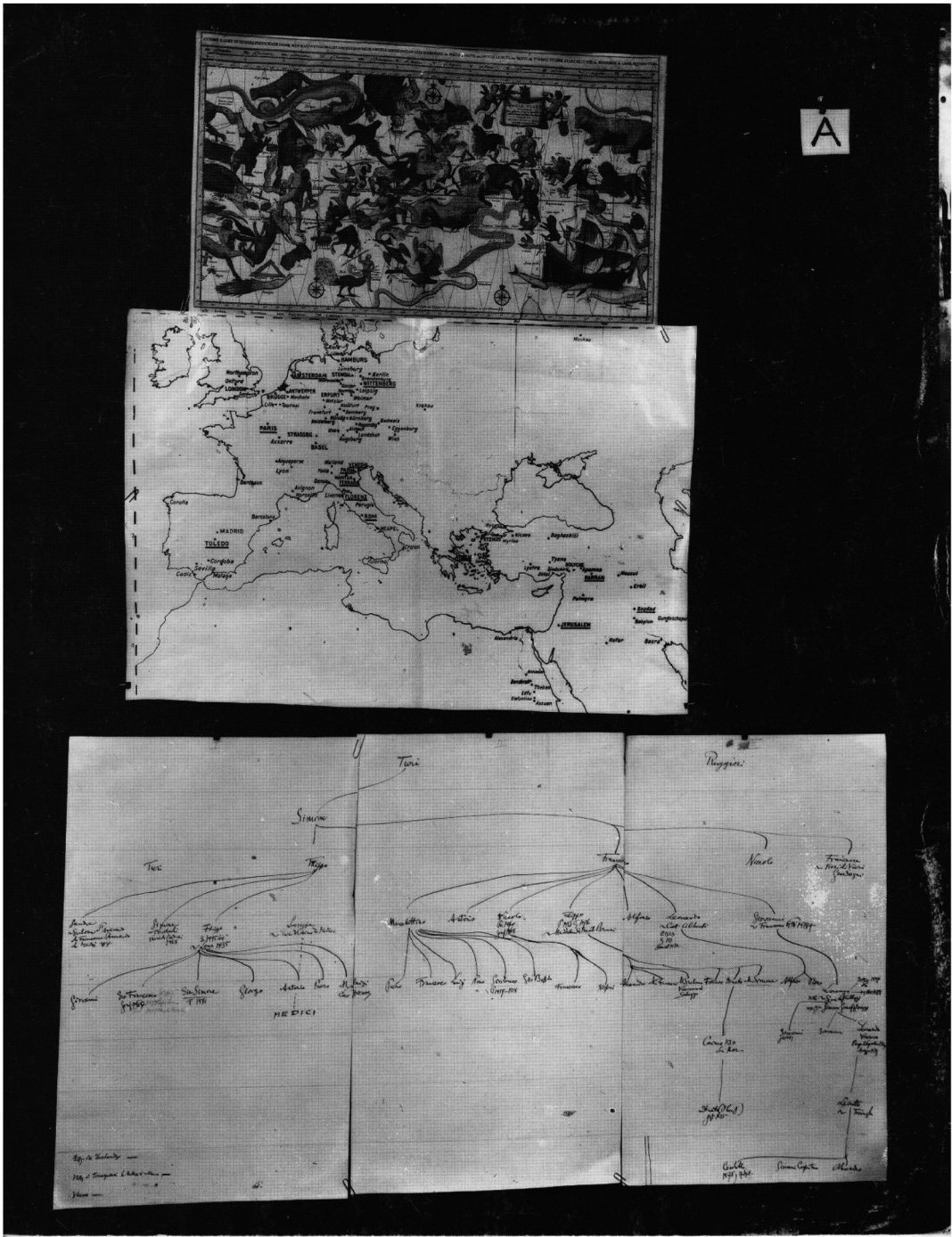
§ Incipit Mnemosyne | Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola A

§ Letture grafiche

§ Incipit Mnemosyne | Guide to reading panel A



1. *Raffigurazione del cielo con costellazioni*, acquaforte acquerellata su rame, Olanda 1684, Hamburg, Planetarium.
2. *La carta degli itinerari delle trasmigrazioni, 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.
1. *Map of the sky with constellations*, watercoloured etching, Holland 1684, Hamburg, Planetarium.
2. *Map with the Mediterranean routes of cultural wanderings between North and South, East and West*, London, The Warburg Institute.
3. *Genealogical tree of the Medici-Tornabuoni family*, drawing by Aby Warburg, London, The Warburg Institute.



Incipit Mnemosyne

Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola A

Seminario di Tradizione classica, a cura di Monica Centanni e Katia Mazzucco

Premessa

La prima tavola dell'Atlante apre l'ipotesi che sta alla base dello stile della ricerca e del metodo warburghiano: la possibilità di catturare in uno schema il codice culturale, le tappe e i percorsi della tradizione classica nella cultura occidentale. Il luogo primo di irradiazione dei significati e di partenza dei percorsi di trasmissione è il bacino del Mediterraneo, inteso in senso geograficamente ampio: la mappatura degli intrecci avviene mediante la rappresentazione per immagini (fig. 1), luoghi (fig. 2), "veicoli biologici" (fig. 3) della trasmissione della tradizione classica.

Per raggiungere questo obiettivo Warburg propone, già con le prime tre figure dell'Atlante messe in sequenza in tav. A, uno stile di ricerca che si affida a linguaggi schematici: l'ipotesi implicita è che proprio l'estrema complessità del materiale di indagine richieda e pretenda una rigorosa lettura schematizzante. Lo schema, qualsiasi schema, funziona se è adottato nella piena consapevolezza della sua arbitrarietà e insufficienza: lo schema è funzionale a evidenziare, mediante la rappresentazione semplificata, le dinamiche di intreccio, gli spostamenti di orizzonte, a visualizzare il movimento delle correnti di trasmissione materiale e di tradizione del significato. Questo meccanismo viene messo in atto attraverso la proposta – evidente nella figura geografica (fig. 2) e in quella genealogica (fig. 3) – di dire il mondo (un mondo) mediante una concatenazione di nomi.

Così Wittgenstein:

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

[Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* 4.22]

Ma già Aristotele, introducendo le sue *Categorie* (2a, 5-7):

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

Questo moto di ricerca di un modo espressivo ridotto ad uno scheletro narrativo per *nomina* – dalla toponomastica geografica, fino alla stemmatica genealogica –, oltre alla prima e prevalente funzione descrittiva ed epistemologica, può considerarsi un ritorno alla secchezza del linguaggio mitico originario. Secondo questa chiave di lettura, non solo i nomi delle divinità trasfigurate in costellazioni di fig. 1, ma anche i nomi dei luoghi delle peregrinazioni della tradizione classica (fig. 2) e i nomi di una famiglia presa come caso esemplare di un periodo e di un luogo cruciali per la Rinascita dell’antico (fig. 3), diventano elementi di un *mythos* nella sua accezione originaria. *Mythos* che – così come viene definito da Aristotele nella Poetica – è essenzialmente “anima del racconto”, nucleo primo della narrazione, armatura del discorso. Anche del discorso ermeneutico che l’Atlante propone e che in questa tavola si annuncia.

Lo stile categorizzante, che in tav. A viene presentato come una griglia di lettura della multiformità del dato, è mutuato da Warburg dal linguaggio scientifico. In questo senso sarà da considerare, sotto il profilo metodologico piuttosto che come illuminazione aforistica, l’abusato e ormai proverbiale topos dell’attenzione al dettaglio: nel dettaglio, meglio che nell’insieme (o peggio nell’“aura”) è possibile individuare con più precisione il supporto materiale (formale, meccanico, di soggetto) della trasmissione. È lo stesso scarto che aveva innescato l’innovativo metodo di lettura artistica di Giovanni Morelli “la paleografia della storia dell’arte fa tesoro del frammento autentico nella sua qualità di traccia dell’ ‘originale’ perduto” (per dirla con Edgard Wind). Una critica d’arte non più fondata sulle suggestioni estetizzanti dei “conoscitori”, ma sulla concretezza del particolare che veicola il significato formale o il dettaglio gravido di senso. E con Giovanni Morelli, Warburg potrebbe ripetere:

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

Warburg è lettore “interessato” di Darwin, e particolarmente dello scritto del 1880 *Espressione delle emozioni negli animali e nell’uomo*; proprio da quella elaborazione teorica e dagli stessi materiali scientifici prodotti da Darwin a sostegno delle sue tesi, Warburg prende spunto per costruire, analogamente, la sua teoria delle *Pathosformeln*. Dell’ipotesi darwiniana sui paradigmi generali e riconoscibili nelle “espressioni delle emozioni”, Warburg

adotta la validità del modello teorico, senza entrare nell'animata querelle della correttezza dei dati sperimentali.

Ma, applicando la teoria dell' "espressione delle emozioni" alla complessa trasmissione dei simboli e di una selezione dei significati nei diversi contesti geografico-storico-culturali, Warburg formula e articola l'ipotesi della persistenza e delle dinamiche di trasformazione delle marche impresse nel codice culturale: quelli che sopravvivono sono i caratteri più forti, nel senso darwiniano della capacità di resistenza e adattamento; i segni in grado di muoversi e di rivitalizzarsi, risemantizzati per nuove funzioni (e la tradizione classica, in questo senso, offre un repertorio consistente di "segni forti"). Attraverso questa suggestione Warburg prefigura, nella ricostruzione dell'andamento del meccanismo complesso e della dinamica discontinua della trasmissione genetico-culturale, l'idea che il supporto e il veicolo per la trasmissione dei caratteri culturali sia una serie di veri e fisici segmenti connotati. È l'anticipazione, nell'ambito del codice culturale, di una delle scoperte più importanti del '900 in campo biologico: la scoperta di Watson e Crick, nel 1953, del codice genetico basato sulla spirale del DNA.

Trasmigrazioni/peregrinazioni/filiazioni

Al centro della tavola A campeggia una carta geografica (fig. 2) utilizzata da Warburg per una conferenza sulle feste europee: La carta mostra l'itinerario Cizico — Alessandria — Oxene — Baghdad — Toledo — Roma — Ferrara — Padova — Augusta — Erfurt — Wittemberg — Goslar — Lüneburg — Amburgo per dimostrare in modo ancor più incontestabile che la cultura europea è il risultato di tendenze conflittuali. La carta geografica è al centro di un dispositivo costruito sul tema-guida della peregrinazione di immagini e soggetti. Le tappe della migrazione sono rappresentate da tre livelli che corrispondono alle tre figure della tavola: l'andirivieni, iniziato già in età antica, delle figure mitologiche dal cielo alla terra e viceversa (fig. 1); la visualizzazione topografica dei principali luoghi in cui forme e soggetti classici trovarono terreno fertile di sviluppo e di diversa espressione della loro carica simbolica (fig. 2); lo zoom su uno di questi luoghi e più specificamente sull'albero genealogico (fig. 3) della famiglia Tornabuoni - supporto fisico (mediante la filiazione genetica, gli intrecci matrimoniali etc.) della trasmissione e della nuova interpretazione delle figure dell'antico rievocate in vita nella rivoluzione culturale del Rinascimento fiorentino.

La polisemicità del simbolo consente la migrazione di figure, soggetti e posture, in quanto presupposto della mobilità e quindi del nuovo adattamento contestuale. Nel singolo ambito il significato può ridursi all'univocità, come nell'acquaforte con *Cielo con costellazioni zoomorfe e antropomorfe* (fig. 1) in cui le figure mitologiche sono ridotte meramente a configurazioni astrali. Ma importante è la pluralità delle valenze e il meccanismo della tradizione, che si compie attraverso passaggi, fraintendimenti, derive, ibridazioni.

L'idea di una migrazione, all'interno del bacino della cultura classica, di motivi-soggetti-figure è già attestata precocemente in Warburg. Nel 1911, in occasione del primo incontro tra lo studioso e il giovane Fritz Saxl, Bing attesta che Warburg stava già costruendo la sua "carta delle migrazioni". Saxl, che lavorava all'iconografia dei pianeti e aveva cominciato a studiare la tradizione medievale sull'argomento, rimase particolarmente affascinato dalla concezione warburghiana di "pellegrinaggio" delle antiche divinità attraverso i secoli, che lo studioso gli espose di fronte alla propria *Wanderkarte*.

Questa è la testimonianza di Gertrud Bing:

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

Rappresentazioni grafiche

Il montaggio della tavola A permette di confrontare tre modi di rappresentazione grafica: il linguaggio iconico di una mappa delle costellazioni (fig.1); il sistema cartografico di un percorso segnato da precise tappe nella pianta del bacino del Mediterraneo (fig.2); lo schema genealogico ad albero della famiglia Tornabuoni (fig.3). Comune ai tre modi di traduzione grafica è l'uso di griglie di riferimento e orientamento, come gli spicchi di sviluppo bidimensionale della volta celeste nella carta delle costellazioni, il tracciato dei meridiani e dei paralleli nella pianta d'Europa, le linee delle generazioni nell'albero genealogico.

Le tre immagini poste in apertura di *Mnemosyne* sono, in questi termini, portatrici di un significato complesso e rimandano ai temi principali di tutto l'Atlante e dell'opera di Warburg. Le rappresentazioni grafiche di cui

esse sono un esempio, dalla tradizione cartografica dell'astronomia e della geografia, agli schemi genealogici – o quelli analoghi dei codici antichi – non sono soluzioni che riducono o banalizzano la complessità del pensiero, ma, in forza del loro linguaggio astratto, possono caricarsi, nell'intreccio di valenze “scientifiche” e storico-culturali, di un senso profondo. Tutte e tre le immagini sono infatti traduzioni dell'idea forte di una cultura occidentale sincretica e conflittuale, nata da peregrinazioni, meticcianti, ibridazioni delle antiche radici classiche. Così scrive Gertrud Bing a proposito della *Wanderkarte*, pianta delle principali tappe della tradizione pagana antica realizzata da Warburg attorno al 1911 (cfr fig.2):

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

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

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

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

Macrocosmo/microcosmo

Nella tavola A confluisce, concentrato sulle stesse immagini, il discorso sull'oscillazione tra il polo magico-religioso e il polo razionale. Discorso che costituisce una fondamentale ipotesi di partenza per la teoria warburgiana sul

carattere antinomico della tradizione classica. Il polo magico-religioso emerge soprattutto nel tentativo di procedere verso una antropomorfizzazione del cosmo – mediante la mappa mitico figurale del cielo (fig. 1) e mediante la concentrazione sulle migrazioni all'interno di un singolo albero genealogico (fig. 3). Il polo razionale emerge dalle tre figure della tavola come necessità di proporre comunque una griglia interpretativa – è l'ipotesi grafica, la sottotraccia, ma anche lo schema sopradisegna. Le stesse figure che forniscono immagini del polo magico-religioso costituiscono anche i disegni di possibili schemi di orientamento. Così Warburg:

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

Le figure della tavola inscenano quindi quello che Warburg aveva definito “dramma prometeico della volta stellata”: l'inganno, l'illusione, la composizione degli astri in figure riconoscibili, stanno alla base della proiezione delle stelle e delle costellazioni. L'unica forma di misurazione e orientamento possibile è quella disegnata per figura dal linguaggio mitico, o dalla convenzione topografica, o dalla visualizzazione genealogica della discendenza familiare.

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

In una sequenza verticale che procede come uno zoom, dal cielo verso la terra, il microcosmo – l'ultima inquadratura, la più ravvicinata – è rappresentato dallo schema di discendenza (fig. 3) di una famiglia fiorentina del pieno Quattrocento. Scrive Gertrud Bing a proposito delle ricerche compiute da Warburg sulla borghesia della Firenze medicea:

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

Proprio attraverso l'albero della gens Tornabuoni di fig. 3 è possibile riguadagnare la dimensione del macrocosmo: ripercorrendo il racconto warburgiano delle loro vicende di commercianti, banchieri, notabili, committenti – con chiari riferimenti autobiografici – è possibile cogliere la descrizione

di un intero universo socio-culturale e di un'epoca, il Rinascimento. Il rapporto di questa famiglia esemplare con la religione, la committenza artistica, il riemergere delle forme dell'antichità pagana nell'arte contemporanea, sono per Warburg i dettagli da indagare per poter penetrare la mentalità di quell'epoca lontana. In una lettera del carteggio inedito con Jolles, Warburg scriveva riferendosi alla *Natività del Battista* del Ghirlandaio in Santa Maria Novella (cfr tavola 45 di Mnemosyne):

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

E ancora, a proposito del *Miracolo di San Zaccaria*:

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

“Warburg sentiva di essere uno studioso intellettuale, un discendente degli umanisti nell'età dell'industrializzazione” (Forster), ma era ben distante dal diffuso “neo-rinascimentalismo” della propria epoca. Un elemento forte di autobiografismo, è invece chiaramente riscontrabile in due schizzi di Warburg del 1928 da confrontare con la fig.2 – compresi nella mole di materiale inedito che avrebbe dovuto accompagnare la pubblicazione dell'Atlante. In uno sono tracciati i luoghi di studio della carriera di Warburg (Amburgo, Strasburgo, Firenze) con due punti di orientamento, un est non specificato e un ovest identificato come Arizona. Nell'altro schizzo, attorno a una traccia approssimativa delle rive del Mediterraneo, sono segnate le vie delle peregrinazioni del popolo ebraico dalla Terra Santa all'Olanda, dal Medio Oriente al Nord Europa attraverso Spagna e Italia; strade che s'intrecciano con i luoghi della tradizione demonico-astrologica e con le personali vicende dello studioso.

Dalla cosmografia alla genealogia e ritorno

Nella tavola di apertura dell'Atlante, lungo la linea di scorrimento verticale del montaggio, risulta possibile individuare un doppio percorso di lettura. Il primo itinerario, che muove dall'alto verso il basso, accompagna il lettore

dall'orizzonte più generale – la visione della rappresentazione cosmica configurata in immagine mitologiche (fig. 1) – attraverso la rappresentazione geografica (fig. 2); fino alla rappresentazione umana, in forma di genealogia di una famiglia, i Tornabuoni (fig. 3), le cui vicende private si intrecciano strettamente con la storia del Rinascimento. Dal cielo alla terra, dalla terra all'uomo. Dalla cosmologia alla geografia, dalla geografia alla genealogia: in un processo di focalizzazione, via via più specifico, dell'attenzione dello studioso e del lettore di Mnemosyne.

Il secondo itinerario, invece, dal basso verso l'alto, consente di seguire il processo di dispersione e deriva del significato.

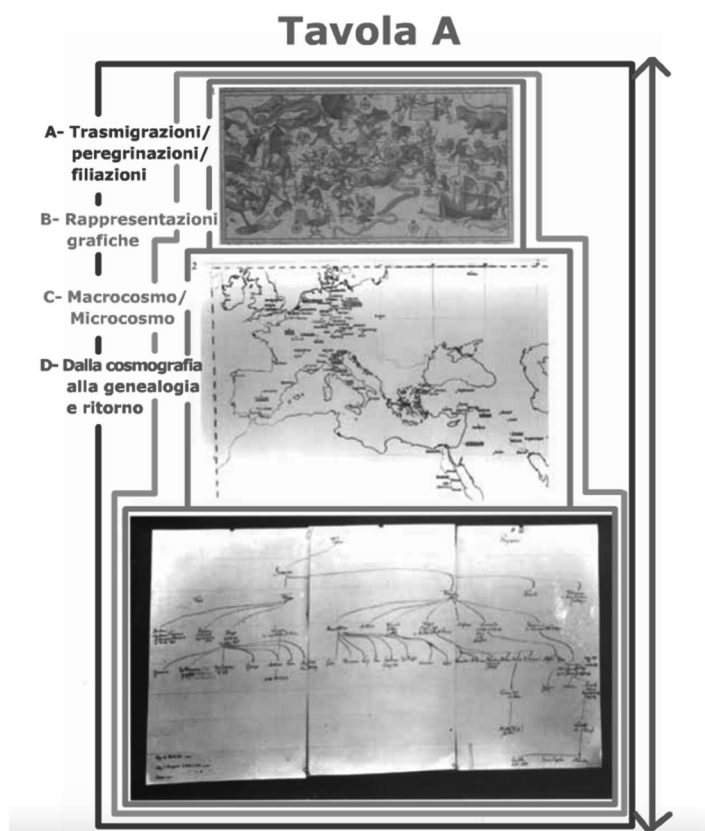
In fig. 3 il Rinascimento è concentrato e come coeso nella raffigurazione stemmatica della discendenza Tornabuoni.

In fig. 2 si rappresentano le migrazioni geografiche di motivi e figure della tradizione classica, fino al suo approdo nordico – ultima tappa la città di Warburg, Amburgo.

In fig. 1, l'acquaforte datata al 1684, le immagini del mito sono ormai catturate in cielo, astratte in figura di costellazioni fino alla degenerazione univoca del loro significato simbolico. Si tratta di uno slittamento per tappe, di una peregrinazione che ha il suo esito finale nella riconversione delle figure del mito alla loro versione astrologica demonica. È lo stesso meccanismo che già aveva investito le figure mitiche in età tardo antica e poi medievale, quando la catasterizzazione aveva avuto il ruolo di una razionalizzazione neutralizzante della plurivoca potenza simbolica dei significati. È la traduzione della complessità mitica nella sua unica, nuovamente ridotta, forma di sopravvivenza: la relegazione degli dei, dei *monstra* mitologici e degli eroi nell'ultima zona del cosmo in cui le loro inquietanti immagini possono essere ancora contemplate, a debita distanza. Il filtro razionale della trasposizione si attiva mediante l'analogia formale: il profilo della figura mitica sovrapposto al profilo della costellazione. È il confino in cielo – come “modo di dire” scientifico – della potenza dell'immagine mitica. Lo stesso meccanismo che dall'erudito razionalismo ellenistico alla moralizzazione medievale aveva dato luogo al fenomeno della catasterizzazione, diviene ora – dopo lo “spaccio” postriformistico della bestia mitica – congedo da ogni eccedenza di significato nella nuova allegoresi astronomica.

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

Letture grafiche



Incipit Mnemosyne

Guide to reading Panel A

“Seminario di Tradizione classica”, coordinated by Monica Centanni e
Katia Mazzucco

translated by Elizabeth Thomson

An Introduction

The first table of the Atlas opens the hypothesis that is the basis of Warburg's line of research and method: the possibility of capturing the cultural code, the stages and paths of the classic tradition of western culture in a diagram. The first place of irradiation of the meanings and the starting point of the paths of transfer is the area around the Mediterranean, understood in a geographically wider sense: the mapping of the web takes place through the representation of images (fig. 1), places, (fig. 2), “biological vehicles” (fig. 3) of the transmission of classic tradition.

To achieve this aim, Warburg proposes a line of research that relies on schematic language as can already be seen in the first three figures of the Atlas in the sequence in table A. The implicit hypothesis is that the extreme complexity of the material in question requires and demands a rigorously schematised interpretation. The diagram, any diagram, will only work if it is used in full awareness of its arbitrariness and insufficiency: through its simplified representation, the diagram highlights the dynamics of the web, the shifting of horizon, to visualise the movement of the currents of transferring material and of tradition of the meaning. This mechanism takes place through the proposal, which is clear in the geographic figure (fig. 2) and in the genealogical figure (fig. 3), of showing the world (a world) by means of a concatenation of names.

According to Wittgenstein:

“The elementary proposition is made up of names. It is a connection, a concatenation of names.

(Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* 4.22)

But Aristotle had already written in the introduction of his *Categorie* (2a, 5-7):

“Each of the things is not said as an affirmation that is valid in itself, but the affirmation is derived from the connection and from the network of one thing with another”.

This method of research of an expressive manner that is reduced to a narrative skeleton *per nomina* — from geographic toponymy to genealogical descendancy — apart from its first and foremost descriptive and epistemological function — can consider itself a return to the leanness of the original mythic language. According to this interpretation, not only the names of the divinities who were transformed into constellations in fig. 1, but also the names of places of pilgrimages of the classic tradition (fig. 2) and the names of a family taken as an example of a period and place that was crucial for the Renaissance of the antique (fig. 3), become elements of a *mythos* in its original meaning. *Mythos* that, according to Aristotle's definition in *Poetica*, is essentially the “soul of the account”, the foremost nucleus of the narration, framework of the subject. The same applies to the hermeneutic discourse proposed in this Atlas and told in this table.

Warburg borrowed the categorising style that is presented in table A as a scheme of interpretation of the multiple forms of the data from the scientific language. Accordingly, the much abused and now proverbial topos of attention to detail should be considered from its methodological profile rather than as aphoristic illumination. In its detail rather than in its whole (or even worse, in the “aura”) it is possible to identify the supporting material more accurately (formal, mechanic, subject) of the transmission. It is the very same mistake that sparked off the innovative method of Giovanni Morelli's artistic interpretation “the palaeography of the history of art [that] treasures the authentic fragment in its quality as trace of the “lost original” (to use the words of Edgard Wind). Art criticism that is no longer based on suggestions with aesthetic leanings of “experts”, but on the concreteness of the detail that carries the formal meaning or the detail pregnant with meaning. As did Giovanni Morelli, Warburg could repeat:

“Whoever finds my method too materialistic and unworthy of an elevated mind, can rise to the superior spheres of the hot air balloon of fantasy”.

Warburg is an “interested” reader of Darwin, and in particular in his writings of 1880 *The Expression of emotions in animals and man*; Warburg is

inspired for his analogical construction of his theory of the *Pathosformeln* by this very theoretical text and by the same scientific materials produced by Darwin to support his theory. Warburg adopts the validity of the theoretical model of Darwin's hypotheses on general paradigm, recognisable in the "expression of emotions" without going into the heated controversy regarding the correctness of the experimental data.

However, when applying the theory of the "expression of emotions" to the complex transmission of symbols and a selection of the meanings in the diverse geographical-historical-cultural contexts, Warburg formulates and articulates the hypothesis of the persistence and the dynamics of transformation of the marks made on the cultural code: those that survive are the strongest characteristics according to Darwin's sense of the capacity for resistance and adaptation; the signs that are able to move and revitalise themselves, re-semantised for new functions (and here the classic tradition offers a consistent repertoire of "strong signs"). In his reconstruction of the course of this complex mechanism and of the discontinuous dynamics of genetic-cultural transmission, Warburg uses this suggestion to foreshadow the idea that the support and vehicle for the transmission of cultural characteristics is a series of true and physical segments of personal characteristics. In the field of the cultural code it is the anticipation of one of the most important discoveries of the twentieth century in the field of biology: Watson and Crick's discovery in 1953 of the genetic code based on the spiral of DNA.

Transmigration/peregrination/filiation

At the centre of table A there is a geographical map (fig. 2) which Warburg used for a conference on European festivals:

The map shows the itinerary 'Cizico — Alexandria — Oxene — Baghdad — Toledo — Rome — Ferrara — Padua — Augusta — Erfurt — Wittemberg — Goslar — Lüneburg — Hamburg to show even more clearly how European culture is the result of conflicting tendencies.

At the centre of the geographical map is a system based on the subject-guide of the [migration] peregrination of images and subjects. The stages of the migration are shown at three different levels that correspond to the three figures in the table: the coming-and-going of mythological figures from heaven to the earth and vice-versa (fig. 1), that began already in ancient times; the topographical visualisation of the main places in which classic forms and subjects found fertile ground where they could develop

and express their symbolic force in different ways (fig. 2); the focus on one of these places, more specifically on the family tree (fig. 3) of the Tornabuoni family — the physical support (through genetic filiations, weddings etc.) of the transmission and of the new interpretation of antique figures that were recalled during the cultural revolution of the Florentine Renaissance.

The double meaning of the symbol allows the migration of the figures, subjects and postures according to the assumed conditions of their mobility and therefore by their new contextual adaptation. In each individual field the meaning can be reduced to univocity as in the etching of *Sky and zoomorphic and anthropomorphist constellations* (fig. 1) in which the mythological figures are reduced to mere astral configurations. What are important, however, are the plurality of the valences and the mechanism of tradition that is achieved through passages, misinterpretations, derivations and hybridisations.

Warburg had already showed the idea of a migration within the area of the classic culture of motives-subjects-figures. In 1911 during the scholar's first meeting with young Fritz Saxl, Bing testifies that Warburg was already working on his "migration map". Saxl, who was working on the iconography of the planets and had started his study on the mediaeval tradition of the subject, was particularly fascinated by Warburg's notion of the "pilgrimage" of the antique divinities throughout the centuries as presented in his own *Wanderkarte*. Gertrud Bing writes:

A map of the paths of tradition, showing the places from India to northern Germany where traces of the passage of images and descriptions of celestial figures with the respective data for each of these paths from the end of antiquity to the beginning of the 1500's. Saxl was enchanted by this historic atlas of figurative creation that offered a visual representation of an ample problem down to its smallest details.

Graphic portrayal

The mounting of table A allows the comparison of the three modes of graphic representation: the iconic language of a map of constellations (fig. 1); the cartographic system of a path marked by precise stages on the map of the area around the Mediterranean (fig. 2); the family tree of family Tornabuoni (fig. 3). All three modes of graphic translation use grids of reference and orientation such as the prominence of bi-dimensional development of the celestial vault in the constellation map, the route of the meridians and the parallels of the map of Europe, the lines of generations in the family tree.

The three images at the beginning of *Mnemosyne* are, in these terms, the bearers of a complex meaning and refer to the main themes of the whole of the Atlas and Warburg's work. The graphic representations of which they are an example, from the cartographic tradition of astronomy and geography to the genealogical outlines — or those analogue to antique codes, are not solutions that reduce or trivialise the complexity of thought but rather, owing to their abstract language, can assume a deep meaning in the web of "scientific" and historic-cultural values. Indeed, all three images are translations of the strong idea of a western culture that is both sincretic and conflictual, born from pilgrimages, crossbreeding of antique classic roots.

Gertrud Bing writes the following about the *Wanderkarte*, the map of the principal stages of antique pagan tradition that Warburg created around 1911 (see fig. 2). This historic atlas of figurative creations, [...] offered a visual representation of an ample problem down to the smallest details.

The vertical succession of the three images therefore suggests a reflection that goes beyond subjects and content and highlights a different interpretative plane. The arrangement of representation, that forms the passage from a conceptual dimension to the visualisation in fundamental terms, needs preventive rules and co-ordinates upon which it can be built and followed in the same way that the complex thought needs a skeleton, a hypothesis to be able to express and form itself in a more geometrical manner.

In Warburg's interpretative work, the language of science assumes the significance of a cultural (and not only functional) fertile description owing to a precise philosophic premise, a decisive theoretic movement: with a leave-taking is increasingly more final from the idea of "truth". Science is an art, a hermeneutic *téchne* that once it has abandoned the naïve objective of "illuminating" reality, and has progressively discovered the secret "truths", constructs interpretive models that are artificial and at times artistic: paradigms that simulate reality, not to entrap it but to tell it, to imagine it figuratively.

"The propositions of logic describe the armour of the world, or rather, they represent it. They "discuss" nothing. They assume that the names have a meaning and that the elementary propositions have a sense: this is their link with the world".

[Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* 6.124]

Macro-cosmos/micro-cosmos

In table A, concentrated in the same images, the discourse merges with the oscillation between the magic-religious pole and the rational pole. A discourse that is a fundamental, initial hypothesis of Warburg's theory on the antinomic nature of classic tradition. The magic-religious pole emerges, mainly in the attempt to proceed towards an anthropomorphisation of the cosmos — by means of the figural mythic map of the sky (fig. 1) and by means of the concentration on the migrations within a single family tree (fig. 3). The rational pole emerges from the three figures in the table as the need to propose an interpretative scheme — it is not only the graphic hypothesis, it is what lies beneath but it is also the defining scheme. The same figures that provide the images of the magic-religious pole also represent the patterns of possible directions that can be followed.

According to Warburg:

“[...] A process in which — since these astrological forces of orientation are involved — we should search for neither friends nor foes, but rather for the spiritual oscillations that move uniformly from the magic-religious pole towards the opposite one of mathematical contemplation — and vice-versa”.

The figures in the table therefore stage what Warburg would have defined as “Promethean drama of the star-lit sky”: the deception, the illusion, the composition of the astrals in recognisable figures, are at the basis of the projection of the stars and their constellations. The only possible form of measurement and orientation is that shown for figures by mythic language, or by the topographic conventions, or by the genealogical visualisation of family descendants.

“The entire modern conception of the world is based on the illusion that the so-called natural laws are the explanation for natural phenomena”.
[Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, 6.371]

In a vertical sequence that acts like a close up from the sky to the earth, the micro-cosmos — the last image, the closest — is portrayed by the diagram of the genealogical descendants (fig. 3) of a Florentine family in the mid fourteenth century. Gertrud Bing writes the following about the studies Warburg carried out on the middle classes of the Florentine *medicea*:

Each word he wrote about Florence bears the mark of an extremely personal work, something that is not usually found in scientific works. One could almost say that with his works on Florence, Warburg has written his own Buddenbrooks.

It is precisely through this family tree of the Tornabuoni's in figure 3 that it is possible to recover the dimension of the macro-cosmos, by going back over Warburg's account which includes clear autobiographical references of their circumstances as tradesmen, bankers, notables, purchasers and is possible to grasp the description of an entire socio-cultural universe and of an epoch — the Renaissance. This family's exemplary relationship with religion, artistic commissioning, the reemerging of the forms of pagan antiquities in contemporary art are the details Warburg concentrates on in order to be able to penetrate the mentality of that distant age. In one of the letters in his unpublished correspondence with Jolles, Warburg wrote the following in reference to the *Natività del Battista* by Ghirlandaio in Santa Maria Novella (see table 45 in *Mnemosyne*):

“That your pagan petrel [the maid in the *Natività*] can burst in upon this slow respectability, in this controlled Christianity, shows me the enigmatic and illogical traits of the simple humanity of the Tornabuoni's, which fascinates me just as much as you are fascinated by your unknown apparition”.

Once again, in reference to the *Miracolo di San Zaccaria*:

“Now, how does the *Consorteria Tornaquinci* transform this religious drama? In a spectacular passage of an ecclesiastic performance in which the “extras” become protagonists. [...] And since we are trying to penetrate a period when there was the need to invent lavish performances and the creative forces of figurative arts were still in their beginnings [...] just like grafts on a tree trunk, this theatrical programme is something more than a simple jeu d'esprit, it is an extremely fitting metaphor”.

“Warburg felt he was an intellectual scholar, a descendent of the humanists in the age of industrialisation” (Forster), but he was still very far from the widespread “neo-Renaissance” of his times. On the other hand, a strong element of autobiography is clear in two of Warburg's sketches from 1928 — to be compared with figure 2 — included in the mass of unpublished material that was to have accompanied the publication of the Atlas. In one there is a map of the places where Warburg studied during his career (Hamburg, Strasburg, Florence) with two points of orientation, an east that is not specified and a west that is identified as Arizona. In the other sketch,

on a rough plan of the shores of the Mediterranean the paths of pilgrimage of the Jewish people are marked from the Holy Land to Holland, from the Middle East to Northern Europe crossing Spain and Italy; paths that are intertwined with the places of demonic-astrological tradition and the personal circumstances of the scholar.

From cosmography to genealogy and back

In the opening table of the Atlas, along the vertical scrolling line of the montage it is possible to recognise a second line of interpretation.

The first itinerary, that moves from the top to the bottom, accompanies the reader from a more general horizon — the vision of cosmic representation configured in mythological images (fig. 1) — through geographical representation (fig. 2); up to the human representation in the form of the family tree of the Tornabuoni's (fig. 3), whose private circumstances is closely linked to the history of the Renaissance. From the sky to the earth, from the earth to man. From cosmology to geography, from geography to genealogy: a process of focalisation of the scholar and reader of Mnemosyne, that becomes increasingly more specific. However, the second itinerary, from the bottom to the top, allows one to follow the process of dispersion and thus derives its meaning.

In fig. 3 the Renaissance is concentrated and almost coherent in the representation of the descendants of the Tornabuoni. In fig. 2 the geographic migration of motives and figures from the classic tradition are shown, up to their most northern berthing — the last stage being Hamburg, Warburg's own city.

In fig. 1 the etching that is dated 1684, the images of the myth are now captured in the sky, abstract in constellation figures up to the univocal degeneration of their symbolic meaning. It is a shift in stages of a pilgrimage that has its final result in the reconversion of the figures in the myth to their demonic astrological version. It is the same mechanism that had already struck the mythic figures in the late antique age and then in the middle ages when catasterisation assumed the role of a neutralising rationalisation of the plurivocal symbolic power of meanings. It is the translation of the mythic complexity in its unique, once again reduces form of survival: the banishment of the gods, of the mythological *monstra*, and the heroes of the final area of the cosmos in which these disturbing images can still be contemplated, at the right distance. The rational filter of the transposition

is activated by means of a formal analogy: the profile of the mythic figure over the profile of the constellation.

And the border of the sky — as a scientific “idiom” — of the power of the mythic image. The same mechanism that created the phenomena of catasterisation from the learned Hellenistic rationalism to medieval moralisation now becomes — after the post-reform “trade” of the mythic beast — leave taking from all excess of meaning of the new astronomic allegory.

P&M | Ritratti alla finestra

Ripresa di una convenzione della ritrattistica rinascimentale riscoperta, veicolata e reinventata dalla pittura metafisica

a cura del Seminario di Tradizione Classica, coordinato da Lorenzo Bonoldi



da sinistra:

Ritratto di Giovanni II Bentivoglio, Ercole de' Roberti (1480 circa)

Ritratto di dama, immagine basculata, Bastiano Mainardi (1480 circa)

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



a sinistra: Autoritratto, Giorgio De Chirico (1911)

a destra: Ritratto di giovane, Baldassarre Estense (1480 circa)

P&M | Bellezza ab ovo

a cura del Seminario di Tradizione Classica, coordinato da Lorenzo Bonoldi



a sinistra: Modella che esce da un uovo, immagine per la campagna pubblicitaria di una linea di cosmetici (Francia, 2001)

a destra: Elena esce dall'uovo di Leda, reperto archeologico dalla tomba "dell'uovo di Elena", da Metaponto (fine del V secolo a.C.)

EUREKA! | Odino sul monte Ida in veste di Mercurio

Persistenza di un modello iconografico celtico, mutuato dalla tradizione classica, nella produzione pittorica fiamminga della prima metà del XVI secolo

Lorenzo Bonoldi

Est locus in mediis nemorosae vallibus Idae / [...] / hinc ego Dardaniae muros excelsaque tecta / et freta prospiciens arbore nixus eram; / ecce, pedum pulsu visa est mihi terra moveri: / [...] / constitit ante oculos actus velocibus alis / Atlantis magni Pleionesque nepos / [...] / inque dei digitis aurea virga fuit. / Tresque simul divae, Venus et cum Pallade Iuno, / graminibus teneros inposuere pedes. / Obstupui, gelidusque comas erexerat horror, / cum mihi 'pone metum!' nuntius ales ait: / 'arbiter es formae; certamina siste dearum, / vincere quae forma digna sit una duas.'

C'è un luogo tra le valli del boscoso Monte Ida. [...] Da là, guardando le mura e le alte case della città di Dardano e il mare, io [Paride] stavo, appoggiato ad un albero: ma ecco che mi parve che la terra tremasse, sotto il peso di passi. [...] Comparve davanti ai miei occhi, condotto da ali veloci, il nipote del grande Atlante e Pleione [Mercurio] [...] e fra le dita del dio c'era il caduceo d'oro. Insieme, tre dee, Venere e Giunone e Pallade, sull'erba posarono i loro piedi delicati. Rimasi attonito e un brivido freddo mi fece rizzare i capelli: allora il messaggero alato mi disse: «Non avere paura! Tu sei il giudice della bellezza: poni fine alla contesa delle dee e scegli quale sia degna di vincere le altre due in bellezza».

Ovidio, *Heroides XVI*, vv. 53-70 (Traduzione a cura di Monica Centanni).

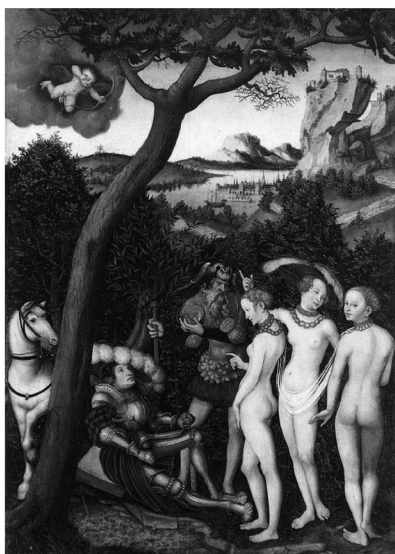
Deum maxime Mercurium colunt. Huius sunt plurima simulacra, hunc omnium inventorem artium ferunt.

Hunc viarum atque itinerum ducem, hunc ad quaestus pecuniae mercaturasque habere vim maximam arbitrantur. I Galli venerano soprattutto il dio Mercurio. Di questo dio si trovano moltissime raffigurazioni: dicono che sia l'inventore delle arti, la guida delle vie e dei viaggi; credono che abbia grandissimo potere sui guadagni e sui commerci. Cesare, *De bellogallico*, VI, 17 (Traduzione a cura di Monica Centanni).

L'attitudine di Odino ai viaggi può essere messa in relazione con il carattere "commerciale" del dio, che pare suggerito dall'equazione Odino=Mercurius

secondo l'interpretatio romana. Di Odino si sa in particolare che possiede due corvi, Huginn "pensiero" e Muninn "memoria": essi di giorno volano per il mondo e alla sera gli riportano le notizie di tutto ciò che hanno visto e udito.

Gianna Chiesa Isnardi, *I Miti Nordici*, 1991.



NEWS | La tragedia del potere

Recensione all'opera: *Agamennone e Coefore di Eschilo*, Siracusa, Teatro Greco, 10 maggio/3 giugno 2001

Peppe Nanni

Opera teatrale sotto la regia di Antonio Calenda, produzione del Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia, scene: Bruno Buonincontri; costumi: Elena Mannini; musiche: Germano Mazzocchetti; collaborazione allecoreografie: Micha Van Hoecke; traduzione: Manara Valgimigli. Con: Piera Degli Esposti (*Clitemnestra*), Alessandro Preziosi (*Araldo, Oreste*), Daniela Giovanetti (*Cassandra, Elettra*), Giampiero Fortebraccio (*Egisto*). Forse in conseguenza della vittoria di Siracusa contro gli Ateniesi (i particolari in cronaca, nell'articolazione di Tuciddide), nel Teatro di Siracusa si è trasferito lo specchio di Dioniso: solo in questo luogo unico, con le sue gradinate affinate e corrose da 2500 anni di storia, la Tragedia non si 'rappresenta' musealmente ma irrompe con ebbrezza in scena e accade, fisicamente, ogni volta. Così Agamennone e Coefore impongono una modificazione nel ritmo e nel timbro percettivo dei presenti, che, disciolta ogni distanza, si trovano a prendere le parti di uno o dell'altro dei contendenti, in una complicità fluida che consente - e forse obbliga - a tradimenti proficui di fronte, a passaggi oltre la linea. La Decisione per la sovranità di Clitemnestra sprigiona la sua forza di virile seduzione, almeno finché Eschilo, da grande regista, non sposta il cono di luce apollinea sulla capacità di Oreste di 'portare ad espressione' la propria contraddittoria rivendicazione, intessendo l'alleanza - con il Coro e con il pubblico - per affilare il taglio della rete di incantesimi che garantisce a Clitemnestra (ormai Senex) il controllo del Palazzo. Impossibile non dilaniarsi facendo professione dei contrari, impossibile non seguire il tentatore greco nel gioco innovativo dei suoi effetti speciali, impossibile non assentire al suo principale artificio contemporaneista: inventare una tragedia vera, colpire al cuore attraverso un'innervatura che perfora l'ottusa estetica del distacco. In un'allestimento essenziale, giocato su forme e coloribase - nero, rosso, bianco - un plauso a regista, scenografo, coreografie attori che riescono a restituire la tensione del testo antico, pur penalizzato da una traduzione altisonante, e a tratti raggelante, rispetto all'incandescenza dell'originale. Il gioco illusionistico di Dioniso si attiva soprattutto nella seconda parte dell'Agamennone con l'arrivo del carro-convoglio dei reduci di guerra e con la splendida apparizione di Cassandra, e nelle

Coefore con la forte presenza scenica del vero protagonista del dramma, il coro, che per una volta non viene neutralizzato dalla regia attualizzante ma, su musiche moderne felicemente consonanti, danzando la tragedia, muove l'azione drammatica. Spettacolo, e anzi esperienza, consigliabile a chi vuole vedere dal vivo più che capire, quale campo di energie artistiche può sostenere il dibattito civile e fornire le grandi immagini che colano nello stampo dell'impresa politica di Pericle e poi di Alcibiade: andando a Siracusa si capisce perché, senza Eschilo, non esisterebbe il fregio del Partenone. E perché senza Eschilo e il Partenone la democrazia ateniese non sarebbe stata inventata anche come esperimento di stile.

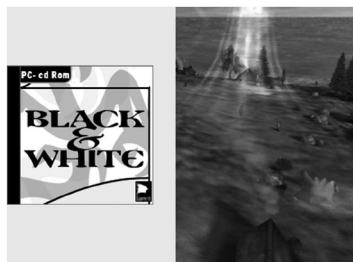


NEWS | Siete pronti a interpretare un Dio?

Recensione al videogioco: *Black&White*, creatori Peter Molyneux e Lionhead Team

Valentina Sinico

Tutti ci siamo chiesti, almeno una volta nella vita, cosa si prova a essere un Dio. Concetti come onnipresenza e onnipotenza hanno sempre affascinato e spaventato... Ma adesso non più! Grazie a Peter Molyneux e al suo team Lionhead ci si può sentire Dio almeno finché si ha tra le mani il mouse: *Black&White* si può tranquillamente definire, senza paura di essere considerati eretici, un "God-game". "In principio era il caos"... Ed ecco pianeti dispersi e nebulose indefinite aprire il gioco, mentre noi, possessori del mouse, diveniamo Entità Cosmiche immuni da ogni confine spazio-temporale, Esseri Superiori, fautori e spettatori del nascere della vita. Vita che si focalizza paradigmaticamente in un'isola abitata da esseri senzienti che vivono, lavorano e invocano pregando con riti ben definiti per il nostro aiuto... A ogni nostra risposta favorevole ecco canti di lode. Siamo il loro Vate, la loro Speranza e sarà proprio la fede di questa gente a dare un senso alla nostra esistenza. Come ogni divinità che si rispetti (e qui sta la grandezza e la novità de gioco) possiamo scegliere di essere un *Dio buono* come un *Dio cattivo*, sapendo che i nostri soli aiuti sono degli spiriti guida dalle sembianze di un santo (che tanto ricorda l'iconografia di San Pietro) e di un demone. Durante il gioco la fede degli abitanti dell'isola porterà all'innalzamento del nostro tempio, nostra base operativa, e non avremo certo vita facile: ci saranno rivoltosi eretici non convinti della nostra presenza e potenza, calamità naturali che tenteranno di portare via la nostra credibilità... Ma il geniale Molyneux ha ben pensato di metterci a disposizione una "fossa dei miracoli" per risolvere i problemi di percorso. Dal punto di vista iconografico, come meglio si



poteva rappresentare sullo schermo l'azione, la "mano" divina se non con la ripresa delle celeberrime mani della *Creazione* di Michelangelo nella Cappella Sistina? Un ultimo complimento va fatto all'ascelta del nome del Dio nostro antagonista: niente-meno che Nemesis. E' un gioco dove non basta fare il Dio, bisogna esserlo!

NEWS | Alla ricerca del volto

Recensione al CD: *Imago dei. Raffigurazioni di Gesù nelle chiese di Venezia*, cd-rom Venice Multimedia, Venezia 2000

Eleonora Simonato

“Secondo la Tradizione cristiana duemila anni fa il Dio Creatore si fece incontro alla sua creatura nell’Incarnazione, entrando nel Tempo e nella storia di ogni uomo” (Gv. 1, 9-14). Il cd-rom raccoglie centoventisette opere artistiche veneziane di contenuto religioso dal XII al XVIII secolo. Da queste si dipana una triplice linea d’indagine che viene a coinvolgere ora il contesto, ora l’opera nella sua entità, ora il *Volto di Gesù* che da essa emerge offrendo così percorsi alla ricerca di quel Volto divino per entrare nel suo mistero. La scelta di uno dei tre nuclei su cui si articolano i percorsi (Luoghi/Soggetti iconografici/Epoche e Autori) non immette in un rigido e isolato canale disciplinare attraverso cui ottenere un taglio specialistico e settoriale nella lettura dell’opera, bensì si pone come punto di partenza, come approccio preferenziale che si apre poi contestualmente all’interazione tra i diversi nuclei. In questo modo si ha piena disponibilità di tutto il patrimonio contenuto nel cd-rom, e ciascuno è libero di procedere organizzando una personale galleria di opere spinto solo dall’emergere di engrammi secondo il criterio del buon vicinato di warburghiana memoria. L’approccio alle opere offre un complesso di analisi che si sviluppa su vari livelli successivi, con un’impostazione grafica che ne agevola la consultazione e l’acquisizione: se l’analisi iconografica è costituita da una scheda di lettura dell’opera, quella iconologica è resa possibile dalle potenzialità del mezzo multimediale. Inserimento cronologico ed inquadramento generale dell’epoca; riferimenti all’autore; collegamenti con altre opere dello stesso soggetto approfondito iconologicamente; passi significativi tratti dalla Scrittura o dalla Liturgia; brani musicali specifici; visione dell’opera nel contesto originario di appartenenza; eccezionale visione delle chiese di interesse pertinente a 360° all’interno e all’esterno; contestualizzazione del soggetto iconografico all’interno nella vita di Gesù attraverso un referente comune costituito dalla Pala d’Oro in San Marco; sono questi gli elementi disponibili per svolgere un critico itinerario della memoria, superando tanto il rischio dell’accumulo erudito di dati quanto quello della loro ricezione passiva. Si intraprende un percorso interattivo nel tempo, nello spazio e nel racconto dell’evento fondatore mediato dalla rappresentazione artistica,



come se, salendo su una macchina del tempo, si viaggiasse sulle onde delle emersioni e riemersioni culturali nella storia della tradizione. Le differenziate competenze degli autori convergono nella realizzazione di un'opera a tutto tondo, di facile consultazione, ma nella quale l'occhio più esperto può ritrovare il rigore scientifico che la permea e la sostiene. Il cd-rom si inserisce come opera più rappresentativa del progetto *IMAGO DEI*: un percorso alla ricerca del Volto pensato per i pellegrini del Giubileo a Venezia, e realizzato attraverso il cd-rom, un catalogo cartaceo estratto e ridotto dal cd-rom, il sito internet, una campagna di restauri e una mostra presso la Scuola Grande di San Teodoro.



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

www.engramma.org

10

luglio 2001

LA RIVISTA DI ENGRAMMA I | N. 10

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE
sara agnoletto, maria bergamo, lorenzo bonoldi, giulia bordignon, laura bumbalova, giacomo dalla
pietà, claudia daniotti, silvia fogolin, marianna gelussi, nadia mazzon, katia mazzucco, giovanna pasini,
alessandra pedersoli, daniela sacco, linda selmin, valentina sinico, laura squillaro, elizabeth thomson,
luca tonin

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

©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

ISBN pdf 978-88-94840-08-7

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

Bonoldi | Bumbalova | Centanni | Mazzucco | Pinotti | Sacco

La Rivista di Engramma

IO | LUGLIO 2001



SOMMARIO

- 7 | Mater Gonzaga: una dama del Rinascimento ritratta nella
Madonna dal collo lungo di Parmigianino
GIANNA PINOTTI
- 23 | Mnemosyne Atlas, Tavola B
SEMINARIO DI TRADIZIONE CLASSICA, COORDINATO DA
MONICA CENTANNI E KATIA MAZZUCCO | TRANSLATED BY
ELIZABETH THOMSON
- 37 | P&M | Metamorfosi arboree
SEMINARIO DI TRADIZIONE CLASSICA, COORDINATO DA
LORENZO BONOLDI
- 39 | P&M | Quanta Roma fuit ipsa ruina docet
SEMINARIO DI TRADIZIONE CLASSICA, COORDINATO DA
LORENZO BONOLDI
- 40 | P&M | Il messaggio pubblicato di una casa di prodotti cosmetici e
il video clip della canzone “Saluto l’Inverno” di Paola Turci:
uovo e simbologia della rinascita
LAURA BUMBALOVA
- 45 | EUREKA! | La potenza di Eros ridotta e moralizzata in una
didascalia della Tate Gallery
SEMINARIO DI TRADIZIONE CLASSICA, COORDINATO DA
MONICA CENTANNI
- 47 | NEWS | Recensione al convegno: *Per una filosofia dell’immagine*
KATIA MAZZUCCO
- 48 | NEWS | Leonardo Filosofo
DANIELA SACCO
- 50 | NEWS | Il Rinascimento è di scena
LORENZO BONOLDI

Mater Gonzaga: una dama del Rinascimento ritratta nella *Madonna dal collo lungo* di Parmigianino

Gianna Pinotti

Secondo la nostra ipotesi, nelle vesti della sublime e sofisticata *Madonna dal collo lungo*, eseguita da Parmigianino attorno al 1534-35 su commissione di Elena Baiardi Tagliaferri, viene ritratta con tutta probabilità una celebre dama del Rinascimento: Paola Gonzaga Sanvitale. Per lei Parmigianino eseguì attorno al 1523 il noto ciclo di affreschi raffiguranti le *Storie di Diana e Atteone*, nella rocca Sanvitale a Fontanellato, presso Parma. L'episodio che ispirò il soggetto del quadro, oggi agli Uffizi, è il reale, intimo dramma di Paola Gonzaga, che aveva perso uno dei figli, ancora neonato. In questo caso, dunque, la Madonna con il Bambino sembra rivestire appieno la funzione di Madonna in Morte che offre il proprio figlio in sacrificio al mondo. I livelli iconologici si intrecciano mirabilmente unendo la realtà al simbolo, al mito e alla classicità, quest'ultima reinterpretata modernamente da uno degli artisti più inquieti e singolari del Cinquecento.

La vita nell'arte. Paola Gonzaga a Fontanellato.

Paola Gonzaga, probabilmente la maggiore delle sei affascinanti figlie di Ludovico marchese di Sabbioneta, è sorella della famosa Giulia Gonzaga Colonna e del valoroso Luigi detto Rodomonte, celebre capitano imperiale. Sposò nel 1516 circa il conte Gian Galeazzo Sanvitale (nato nel 1496 e morto nel 1550), signore di Fontanellato presso Parma. Visse da allora in poi nel castello posto oltre il Po, a una quarantina di chilometri da Sabbioneta.

Proveniente da una famiglia accesa filoperiale (suo padre Ludovico era legato a Massimiliano I, mentre il fratello Rodomonte, fedelissimo di Carlo V, nel 1527 capitava agli imperiali durante il Sacco di Roma, guidando l'attacco a Castel Sant'Angelo) sposò invece un uomo che fu sempre alleato dei francesi e del papa e che nutriva particolare amicizia per la stirpe dei Farnese.

Nel 1547, dopo l'uccisione di Pier Luigi Farnese durante la conquista di Piacenza, Ferrante Gonzaga, figlio di Isabella d'Este, marciava contro Parma



in nome di Carlo V. In tale occasione lo stesso Ferrante tentò di convincere Galeazzo Sanvitale con generose offerte affinché cedesse Fontanellato ed abbracciasse il partito filoimperiale. Ma il marito di Paola rifiutò ogni lusinga e volle restare devoto al papa Paolo III, Alessandro Farnese. Non solo: organizzò una scorreria verso Cremona per conto della Francia, di cui era colonnello; d'altronde, suo fratello maggiore Gian Francesco era al servizio di Carlo VIII e aveva combattuto nella battaglia di Fornovo.

Ricordiamo che i figli di Galeazzo furono tutti di parte francese e papale: Giacomantonio fu Cavallerizzo e Scudiere del re, al cui servizio militò contro Carlo V comandando la compagnia di cavalleggeri del fratello Federico. Luigi fu pure al servizio della Francia. Eucherio fu Cameriere segreto e coppiere di papa Paolo III; fu inoltre ambasciatore del duca Ottavio Farnese presso il re di Francia quando fu necessario negoziare la restituzione di Piacenza, caduta appunto nelle mani degli imperiali. Probabilmente proprio per questo motivo l'affascinante figura di Paola, proveniente dalla famiglia più importante del mantovano, resta avvolta da un certo mistero: nell'ambito della storia della famiglia Sanvitale la contessa non assume il rilievo che merita. Irene Affò, nelle *Memorie di tre celebri principesse della famiglia Gonzaga* del 1787, opera dedicata proprio al conte Stefano Sanvitale parmigiano in occasione delle sue nozze con Luigia Gonzaga mantovana, ci racconta la vita di Giulia, sorella di Paola. Parlando di Giulia così esordisce:

“Se le illustri Matrone allora più accrescono splendore alle famiglie nobili, cui si congiungono, quando all'antica generosità della Stirpe il pregio accoppiano di annoverar tra i viventi loro congiunti Uomini celeberrimi o per ampiezza di Signorie, o per fulgor di Porpore e Mitre, o per gloria di armi e di lettere famosi e chiari, io non saprei qual più di Paola Gonzaga appor-tasse nè tempi andati lustro maggiore alla Famiglia Sanvitale, come colei,

che Duchi, Principi e Baroni di molti Stati contava del suo sangue paterno, ebbe un Fratello e più Cugini ad un tempo assai distinti nel Sacro Collegio de' Cardinali, e fra tanti prodi guerrieri di suo Casato vantar poté per fratelli Luigi detto Rodomonte, e Gianfrancesco soprannominato Cagnino sì poderosi e valenti. Ma non fu per avventura minore il vantaggio per lei recato al Conte Galeazzo amorevolissimo suo marito, nel renderlo cognato della più famosa tra le donne di quella età Giulia Gonzaga...”.

La saletta di Diana e Atteone.

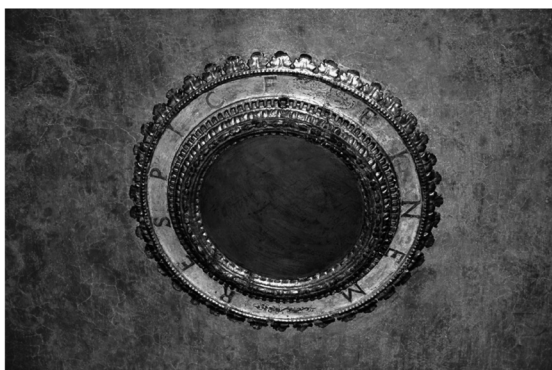
Tra il 1516 e il 1530 la corte del conte Gian Galeazzo, figlio di Jacopo Antonio e Veronica da Correggio, divenne un centro culturale ed artistico di rilievo; a Fontanellato Francesco Mazzola detto il Parmigianino (1503-1540) affrescò, proprio per Paola, nel 1523 circa, la saletta con le *Storie di Diana e Atteone*: la nobile dama venne qui ritratta in una delle lunette.

Soffermiamoci brevemente su questi affreschi poiché essi sono, secondo la nostra ipotesi, il fondamentale riferimento contenutistico per l'elaborazione della celebre *Madonna dal collo lungo*, oggi agli Uffizi, pala commissionata a Parmigianino nel 1534 dalla sorella di Francesco Baiardo, Elena Tagliaferri, per ornare la propria cappella in Santa Maria dei Servi a Parma (contratto del 23 dicembre 1534).

La saletta di Diana e Atteone, che a un primo sguardo mostra prevalente la suggestione mitologica, può essere considerata anche una prefigurazione dei contenuti sacri della *Madonna degli Uffizi*. Il mito dipinto da Parmigianino è tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio. Il giovane Atteone, durante una battuta di caccia, sorprese Artemide e le sue ninfe al bagno; per un incantesimo della dea adirata, Atteone venne trasformato in cervo, e i suoi cani, non riconoscendolo sotto quelle spoglie, lo sbranarono.



La storia di Atteone si svolge nelle quattordici lunette poste al di sopra della cornice lignea che le divide dalle pareti. La volta presenta un'architettura illusionistica, interrotta da piccoli oculi aperti sopra un cielo abbastanza cupo e cieco, e un graticcio, coperto di fronde che terminano in una siepe ottagonale di rose bianche entro cui si apre nuovamente il cielo. Infine, al centro di questo squarcio azzurro, vi è uno specchio circolare con la scritta *RESPICE FINEM*, "osserva la fine".



Lungo la cornice lignea sotto gli affreschi corre la scritta: *AD DIANAM/ DIC DEA SI MISERUM SORS HUC ACTEONA DUXIT A TE/ CUR CANIBUS/TRADITUR ESCA SUIS NON NISI MORTALES/ ALIQUO/PRO CRIMINE PENAS FERRE LICET: TALIS NEC DE-/ CET IRA/ DEAS*, dove le divisioni da noi segnate corrispondono al passaggio da una parete all'altra. Queste parole possono essere tradotte come una invocazione e una supplica rivolta a Diana:

"A Diana: Di, o dea, se è stato il destino a condurre qui lo sventurato Atteone, per qual ragione viene da te dato in pasto ai suoi stessi cani? I mortali possono essere puniti soltanto se hanno commesso un delitto: un'ira così grande non si addice alle dee".

La scritta mette in evidenza un contrasto: da un lato sta la misera condizione dei mortali e il fatto che la sorte ha condotto Atteone ad incontrare la Dea; d'altra parte viene evidenziata la superiorità della divinità sugli uomini, e in particolare l'eccesso dell'ira di una dea come Diana, che qui dà la morte quando altrove è soprattutto protettrice della vita (Artemide Luna è infatti protettrice delle nascite e delle partorienti).

La studiosa tedesca Ute Davitt-Asmus, nei suoi studi su Fontanellato, ha messo in evidenza la spietatezza della dea in relazione all'immeritata morte di Atteone, collegandola all'ingiusta morte del piccolo figlio di Galeazzo e Paola, identificato negli affreschi. La scomparsa del piccolo risulta essere l'episodio che spinse i committenti a realizzare la particolare iconografia. Secondo le testimonianze documentarie, Paola Gonzaga, all'epoca in cui Parmigianino realizzò gli affreschi di Fontanellato, avrebbe avuto, oltre a tre bambine, un figlio maschio morto nel sonno prematuramente, a causa di gravi problemi respiratori. Il senso profondo della scritta è in sintonia, dunque, con questo tragico evento. Del 4 settembre 1523 è il documento – ritrovato dalla studiosa tedesca – di battesimo del figlio maschio di Galeazzo Sanvitale e Paola Gonzaga: il cardinale Innocenzo Cybo nomina due delegati per somministrare il sacramento a questo bimbo di cui non si hanno poi altre notizie. Il sacramento viene infatti sollecitato con impazienza.

I pennacchi della volta della saletta sono movimentati da otto putti. A questi si aggiungono, nei due piedritti centrali delle pareti più lunghe, due coppie di bambini, ritenuti i figli di Paola e Gian Galeazzo. Il bambino della parete destra che tiene in mano un ramo di ciliegio è certamente lo sfortunato neonato, che viene sostenuto dalla sorellina.

Ma a mio avviso è opportuno focalizzare l'attenzione sulle due ninfe al bagno ritratte in una delle lunette, poiché esse sarebbero due ritratti delle figlie della giovane coppia. Approfondiremo tra breve il tema della rilevante presenza nei dipinti dei figli di Paola, confrontando i volti di questi con le fisionomie dei fanciulli che si accalcano a fianco della *Madonna degli Uffizi*, sotto la quale potrebbe celarsi un ritratto della nobile dama.





La collana di corallo e perle. La spiga, la coppa e gli zaffiri.

Alcuni particolari iconografici presenti nella saletta della rocca appaiono rilevanti poiché indicano non solo la malattia e la morte del piccolo ma anche quella fusione con la figura di Cristo Bambino che sarà pienamente realizzata nel quadro eseguito una decina di anni più tardi. Il figlio piccolo, come abbiamo visto, viene ritratto nel peduccio centrale della parete sinistra e, come hanno osservato gli studiosi, tiene in mano le ciliegie, simbolo funerario; esse sono anche frutto del Paradiso e del Cielo. Ma un altro particolare si rivela assai significativo in rapporto al senso nascosto degli affreschi: il bambino indossa una collana di pietre preziose di forma sferica; assai probabilmente si tratta dunque di perle e coralli e non di granati, come è stato osservato in passato.

Al corallo rosso, in epoca medievale, venivano attribuite proprietà curative e il potere di rimuovere il malocchio. Spesso, con tale funzione, lo si appendeva al collo dei bambini. La sua reputazione amuletica risale all'antichità: i Romani lo facevano indossare ai piccoli per metterli al riparo dagli spiriti malvagi, dai sortilegi e da tutti i pericoli. In Toscana, le madri lo attaccavano al collo del neonato e bevevano polvere di corallo prima di allattarlo. Il corallo era ritenuto, sin dal medioevo, un rimedio per le malattie cutanee, la dissenteria, la gotta, la peste, la tubercolosi e l'epilessia. Indossarlo fortificava la vista e proteggeva da ogni epidemia; inoltre, in chiave religiosa sembra richiamare, anche nel nostro caso, il sacrificio del Cristo; talvolta lo troviamo al collo del Bambin Gesù (nella *Pala di Brera* e nella *Madonna di Sinigallia* di Piero della Francesca) o pendente sopra il capo della Vergine (nella *Madonna della Vittoria* di Andrea Mantegna).

Il Parmigianino, nella *Madonna della rosa* di Dresda, posteriore di qualche anno rispetto agli affreschi di Fontanellato, dipinge il Bambin Gesù

con un bracciale di corallo rosso. Questa scelta iconografica risulta dunque significativa. A tale proposito ricordiamo che un'antica tradizione popolare appenninica consigliava di cingere il polso sinistro dei bambini con un bracciale di corallo come valido antidoto contro l'invidia degli uomini.

Inoltre, la collana del piccolo alterna ai coralli le perle. La perla, per la sua bellezza, è un prezioso molto diffuso sin dall'antichità; essa si trova raffigurata in numerose opere d'arte ed affreschi cristiani. La sua tipica purezza l'ha elevata a simbolo di Cristo, della rinascita spirituale e, come frutto della conchiglia, dell'Immacolata Concezione di Maria. Ma, per quanto ci riguarda, l'aspetto più importante della perla è il ruolo che essa gioca nella medicina, sia orientale che occidentale.

In Oriente la perla assicurava forza e santità; essa veniva impiegata per combattere le emorragie, contro l'itterizia e nei casi di possessione o di follia, per i malanni degli occhi e come antidoto efficace nei casi di avvelenamento. Nel testo indiano detto *Kathasaritsagara* troviamo che la perla, proprio come gli elisir degli alchimisti, sconfigge il veleno e i demoni, la vecchiaia e la malattia. Essendo l'emblema della forza acquatica e generatrice, la perla diviene un afrodisiaco, un rimedio per la melanconia, e in genere per tutti i morbi derivanti dall'influenza lunare, dunque per tutto ciò che si relaziona al femminile, all'acqua e all'erotismo. Ai confini della magia e della medicina, sottolinea Mircea Eliade, la perla ha assunto il ruolo ambiguo di talismano: essa garantirebbe una sorte ideale *post mortem*. Anche oggi in Oriente una perla depositata in una tomba introduce la morte in un ciclo cosmico di vita, morte e rinascita; in India il prezioso è simbolo dell'immortalità e della rinascita spirituale, e dunque della vita eterna.

Da Origene viene assimilata al Cristo, in quanto prefigurazione del regno dei cieli. Nello scritto gnostico degli *Atti di Tommaso*, la ricerca della perla simboleggia il dramma spirituale della caduta dell'uomo e della sua salvezza: l'anima umana, precipitata nelle tenebre, deve attraversare prove difficili per ritrovare il prezioso oggetto, e quest'ultimo diviene portatore del mistero della trascendenza, della manifestazione di Dio nel Cosmo, del Salvatore salvato. Ma c'è di più. Nel ciclo di Fontanellato la bella Paola, in veste di Demetra, tiene nelle mani due spighe e un *kantharos*, una coppa di tipo greco con corpo a calice; inoltre, particolare del tutto trascurato, ella porta attorno al braccio destro una fascia con incastonate pietre scure. Queste pietre potrebbero essere zaffiri, a indicazione di un lutto imminente.



Lo zaffiro, per il suo colore azzurro scuro, è simbolo del Paradiso e del Cielo. Secondo una tradizione che ritroviamo presso i Greci, la sua applicazione sulla fronte guariva dalle malattie degli occhi; l'uso della pietra, considerata anche un antidoto contro i veleni dei rettili e contro la rabbia, passò in Arabia e in tutto il Medio Oriente, dove era ritenuta un efficace talismano contro la peste. In ambito cristiano essa simboleggia la purezza, la forza luminosa del reame di Dio (zaffiro deriva dall'arabo *saphir*, splendente). Inoltre, anche lo zaffiro veniva considerato un potente amuleto; proprio per il suo colore blu, si riteneva togliesse il malocchio e proteggesse contro i sortilegi. Alberto Magno credeva che questa pietra preziosa portasse pace e armonia e rendesse devoti e puri.

Questi elementi iconografici ci parlano della grave malattia del bimbo, della afflizione di Paola, ma anche della speranza di una rigenerazione *post mortem*. Come sostengono i recenti studi, la stanza venne dipinta per la nobile dama come rifugio e luogo di meditazione sulla morte, in un momento cruciale della sua esistenza di madre: il mito e gli eventi si fondono come sublimazione del tempo e della storia. Così, Paola tiene in mano il grano, che nella tradizione classica è attribuito di Demetra e, nella simbologia funeraria connessa ai suoi misteri, è promessa di ritorno della vita. Ma il grano anche nel linguaggio iconografico cristiano è simbolo eucaristico.

Il fatto che nella raffigurazione di una storia mitologica come quella di Diana e Atteone compaiano il corallo, le perle, il calice con il vino e le spighe, tutti simboli eucaristici in raffigurazioni della Vergine con il Bambino, depone a favore della nostra ipotesi che vede nei ritratti di Fontanellato una prefigurazione dei contenuti della *Madonna degli Uffizi*.

La *Madonna dal collo lungo* e la nuova ipotesi identificativa.

Se facciamo un confronto iconografico tra il ritratto di Paola a Fontanellato e la *Madonna* oggi agli Uffizi non possiamo non riconoscere in quest'ultima la Gonzaga, ideale modella di "Madonna in Morte".



A tale proposito si può notare come dietro l'iconografia parmigianinesca della Madonna Mater Gonzaga si celi l'archetipo della Mater Matuta, l'antica divinità italica della fecondità, corrispondente alla greca Eos-Aurora (cfr. Lucrezio, *De rerum natura* V, 656-7): la Madre del Mattino, che ogni giorno rinnova il ciclo della Vita.

Se prendiamo in considerazione l'immagine della *kourotrophos*, la figura femminile con neonato poppante o semplicemente coricato tra le braccia, tipico dono votivo rinvenuto nei santuari dedicati a divinità femminili (citiamo qui le importanti statuette preromane del museo di Capua provenienti dal santuario Fondo Patturelli; notiamo come, attraverso un reale evento luttuoso che colpisce Paola Gonzaga, giovane madre di famiglia, nella *Madonna degli Uffizi* si riassumano i contenuti della stessa *kourotrophos*, precisamente: il senso profondo dell'offerta votiva propriamente rivolta alla Mater Matuta, come auspicio di fertilità o ringraziamento per la gravidanza portata a buon fine; la natura funeraria della divinità infernale che porta in braccio il defunto sotto forma di infante che rinasce dal suo seno.

Se concepiamo la morte come rinascita a una nuova vita concludiamo che Morte e Vita formano anche nella Mater Matuta un insieme inscindibile. Ricordiamo ancora che, in ambito cristiano, nella nascita di Cristo riposa implicitamente anche la sua morte, e, nel medesimo contesto, l'iconografia che si propone come l'estrema sintesi del tema della madre della Vita e della Morte è senza dubbio quella della Pietà.

Inoltre la connessione con Demetra (etimologicamente *Da Mater*), la nutrice per eccellenza del mondo greco, nelle cui vesti viene ritratta Paola Gonzaga a Fontanellato, arricchisce questi riferimenti calati nell'immagine parmigianinesca. Demetra è colei che piange la perdita della figlia Persefone, rapita da Ade. Persefone diviene dunque sovrana degli Inferi e regina dei morti. Non solo. Dall'*Inno omerico a Demetra* (vv.164-168) sappiamo che a Eleusi la dea viene accolta come nutrice dalle figlie di Celeo che le pro-



pongono di occuparsi dell'amatissimo figlio di Metanira, Demofonte. E da questo mito, che racconta il tentativo di Demetra di trasmettere l'immortalità al bambino, ha origine il rituale misterico eleusino della salvezza. Il motivo iconografico della Mater Matuta ritorna per engramma (e non per deduzione da modello) nella *Madonna* del Parmigianino.

Paola/Demetra piange la perdita del figlio/a e la Madre di Vita e di Morte corrisponde dunque alla vita che nasce dalla terra per tornare ad essa. Torniamo ai confronti fisiognomici. Nella *Madonna* del Parmigianino il bambino ha gli occhi chiusi ed è molto pallido. Inoltre, arriva a toccare con la mano la fascia da lutto che la madre indossa sul braccio sinistro. Questi particolari possono certamente confermare lo stato morbosissimo e la grave malattia.

Accanto alla *Madonna* appare una giovane, in tutto simile alla ninfa ritratta a Fontanellato. A nostro parere, si tratta di una delle figlie di Paola, come denota anche la grande somiglianza tra lei e la stessa Madonna. Inoltre, il Parmigianino ritrarrà nuovamente il medesimo personaggio: il quadro di Capodimonte in cui viene dipinta una giovane, già identificata senza probanti motivi con la cortigiana romana Antea (confronto C), è a mio avviso un'altra effigie della figlia di Paola e Gian Galeazzo Sanvitale.

Già Freedberg (1950) osserva come il volto della pseudo-cortigiana corrisponda a quello della giovinetta posta sulla sinistra della *Madonna dal collo lungo*. Possiamo confrontare non solo la fisionomia, ma anche l'acconciatura molto particolare e ricorrente. Dunque, le forti affinità fisiognomiche tra il ritratto della giovane donna e il volto della fanciulla situata alla destra della Madonna hanno indotto a pensare che il soggetto effigiato corrispondesse ad un medesimo personaggio: ed è significativo che alcuni abbiano pensato



ad una donna della famiglia Tagliaferri-Baiardi, committente della tavola fiorentina. Ma il Parmigianino sembra volgersi ad un soggetto a lui più caro, appartenente alla famiglia da lui meglio conosciuta in passato. Inoltre, è stata sempre trascurata la forte somiglianza della ragazza rispetto al viso della Madonna. Nella medesima pala, un giovane angelo porta il grande vaso ad anfora su cui è incisa una croce che allude certamente alla morte di Cristo. Ma l'oggetto si presenta anche come vaso unguentario, simbolo di un'estrema unzione impartita al bimbo.



Un piccolo vaso di significato consimile, sempre in riferimento al Cristo infante, è tenuto in mano da Maria Maddalena in un altro quadro di Parmigianino conservato agli Uffizi: la *Madonna con Bambino, San Giovannino e San Zaccaria*. Il volto di questo giovane angelo portava assomiglia incredibilmente a quello della seconda ninfa al bagno negli affreschi di Fontanellato; è da supporre dunque che si tratti di un altro dei figli o figlie di Paola. Proporrei inoltre un interessante confronto iconografico tra i volti degli altri ragazzini che si accalcano a fianco della *Madonna* e i due bambini che giocano animatamente ritratti nella saletta a Fontanellato.

Il tempo è trascorso e i personaggi rivivono in una raffinata pala che ha ben altra funzione rispetto alla saletta privata della rocca; dunque i ritratti dei ragazzi sono non solo più maturi, ma anche più raffinati e definiti rispetto

allo stile “corsivo” delle pennellate adottato da Parmigianino nell’affresco. Sempre nella pala, il santo o profeta sullo sfondo a destra svolge il rotolo delle Sacre Scritture ed insieme sembra annunciare alla popolazione la morte del piccolo Principe. L’alta e sottile figura di madre in atteggiamento pacato e impassibile con gli occhi rivolti al figlio sulle ginocchia esprime la stessa serenità che scorgiamo sul viso di Paola a Fontanellato.

Dalla rappresentazione mitologica alla rappresentazione sacra.

Dunque un drammatico episodio della vita di Paola Gonzaga interessa l’artista a tal punto da essere da lui ripreso dieci anni più tardi in una pala d’altare destinata ad un’altra committente. La *Madonna dal collo lungo* appartiene alla maturità artistica di Parmigianino; l’opera è il risultato di una complessa meditazione, l’espressione di un ideale formale intellettualizzato.

Ecco dunque che l’episodio viene rivestito di abiti sacri, che riescono a velare i veri volti dei personaggi ritratti, mentre nella rocca era il volto della committente a velare la veste sacra soggiacente all’episodio. D’altra parte, quale modella poteva meglio interpretare una Madonna in Morte, se non una vera Madre in Morte, peraltro già ritratta in una precedente opera?

A Fontanellato, nella prima elaborazione artistica, la tragedia che coinvolge la committente e i suoi figli si rappresenta in una figurazione mitologica – la storia di Diana e Atteone – che sembra iconograficamente prevalente: ma il soggetto mitico non ha una valenza narrativa autonoma, e tanto meno una funzione astrattamente decorativa. Il mito si propone ancora una volta come linguaggio simbolico perfettamente congruente rispetto alla realtà e all’urgente pathos dell’evento.



Come è già stato sottolineato, un'attenta lettura del testo di Giordano Bruno *De gli eroici furori* (1585) ci fa capire come Atteone, novello Odisseo, divenga simbolo dell'abile eroe alla ricerca del contatto con il divino. Ma l'incontro con l'assoluto porta alla contemplazione non tanto del divino fuori di sé, bensì del divino in sé (per questo Atteone si trasforma in cervo, che nella simbologia cristiana diverrà anche animale totemico di Cristo). La visione conduce istantaneamente l'eroe alla morte, anche se sotto forma simbolica, parziale ed intima. Così troviamo scritto in Giordano Bruno:

“Degli suoi cani, degli suoi pensieri egli medesimo venne ad essere la bramata preda, perché, già avendola contratta in sé, non era necessario cercar fuori di sé la divinità”.

Il sacrificio di Atteone e del piccolo Sanvitale viene paragonato a quello di Cristo (come spiega la Davitt-Asmus), poiché esso appare il passaggio necessario, e accettato con rassegnazione dalla vittima, per raggiungere la salvezza dello spirito. Il mito di Diana e Atteone dunque, secondo questa lettura, si presta a dire per allegoria il destino di una morte sconvolgente e impreveduta provocata da un eccezionale e sorprendente incontro con il divino. L'evento è fatidico, veloce e irreversibile: proprio come può essere la malattia improvvisa e senza rimedio del bambino di Paola Gonzaga, vittima innocente dall'ineluttabilità del fato.

Parmigianino nel costruire l'immagine della *Madonna dal collo lungo* è ancora influenzato dalla tragedia che aveva colpito i suoi committenti alcuni anni prima. E quell'evento ritorna nella sintesi sublimata del nuovo soggetto sacro, ma anche, puntualmente, nelle fisionomie dei personaggi che compaiono nella tela. Il viso fine e sofisticato di Paola era penetrato nel canone estetico dell'artista, e si era trasfigurato sottilmente in altri visi.

La caratteristica fisionomia di Paola, e in generale del ramo dei Gonzaga di Sabbioneta – la fronte spaziosa, i grandi occhi coronati da sopracciglia ad ampio arco, le dita lunghe e affusolate, i capelli color biondo ramato – era stata dunque innalzata a modello di bellezza spirituale dal Parmigianino. Ma anche per la sua dolorosa vicenda personale, Paola Gonzaga era la modella ideale per la figura della Madonna in Maestà, che già nell'icona della trionfante maternità divina, preannuncia la perdita del Figlio.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AA. VV., *Matres Matutae dal Museo di Capua*, catalogo della mostra *Angelicum Mondo X* 1990.
- Ireneo Affò, *Memorie di tre celebri principesse Gonzaga*, Parma 1787.
- Hans Biedermann, *Dictionary of Symbolism*, New York 1992.
- Mario Calidoni, Marzio Dall'Acqua, *Fontanellato, storia, arte, ambiente di una corte di pianura*, Comune di Fontanellato, 1998.
- Marzio Dall'Acqua, *La Rocca di Fontanellato*, Parma 1992.
- Georges Dumezil, *La Stagione dell'Aurora*, in *Mito e Epopea*, III, [1973] Parigi 1995.
- Anna Coliva, *Parmigianino*, Art e Dossier, Firenze, settembre 1993.
- Ute Davitt-Asmus, *Fontanellato II. La trasformazione dell'amante nell'amato. Parmigianinos Fresken in der Rocca Sanvitale*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXXI Band. Heft 1, 1987.
- Diane Degrazia, *Correggio e il suo lascito, disegni del cinquecento emiliano*, catalogo della mostra Washington-Parma, Parma 1984.
- Mario Di Giampaolo, *Parmigianino*, Firenze 1991.
- Mircea Eliade, *Images et symboles*, Parigi 1952.
- Maurizio Fagiolo Dell'Arco, *Il Parmigianino. Un saggio sull'ermetismo nel Cinquecento*, Roma 1970.
- Augusta Ghidiglia Quintavalle, *Parmigianino. Disegni*, Firenze 1971.
- James Hall, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano [1974] 1983.
- Pierre Klossowski, Giovanni Mariotti, Vittorio Sgarbi, *Il bagno di Diana*, in FMR, giugno 1983.
- Eloise Mozzani, *Le livre des superstitions*, Parigi 199.5
- Mario Oliva, *Giulia Gonzaga Colonna*, Milano 1985.
- Giovanni Semerano, *Le origini della cultura europea. Dizionari Etimologici. Dizionario della Lingua Latina*, Firenze 1994.
- Cristina Trapella, *Il mito di Diana e Atteone: proposta di una interpretazione in chiave alchemica nell'opera del Parmigianino*, tesi di Laurea in Beni Culturali, Università di Ca' Foscari, Venezia, corso di Iconologia e Iconografia, Anno Accademico 1999/2000.

ENGLISH ABSTRACT

A series of iconographic comparisons reveals a famous lady of the Renaissance in the sophisticated *Madonna dal collo lungo* by Parmigianino, dated 1534-35. According to the hypothesis underlying this study, the event that inspired the subject of the picture is the true, personal drama of Paola Gonzaga who had lost a newly born boy years before. Indeed, this tragic event in the Gonzaga-Sanvitale family had already inspired the cycle of Parmigianino's mythological frescoes in Fontanellato with the stories of Diana and Attheon. Behind the image of the Madonna on the throne with child, the morphological archetype of the "Mother of life and death" can once again be seen, invariably legible in the particular re-emergence of the antique Pathosformel of the Mater Matuta.

Mnemosyne Atlas, Tavola B

a cura del Seminario di Tradizione classica, coordinato da Monica Centanni e Katia Mazzucco

Materiali

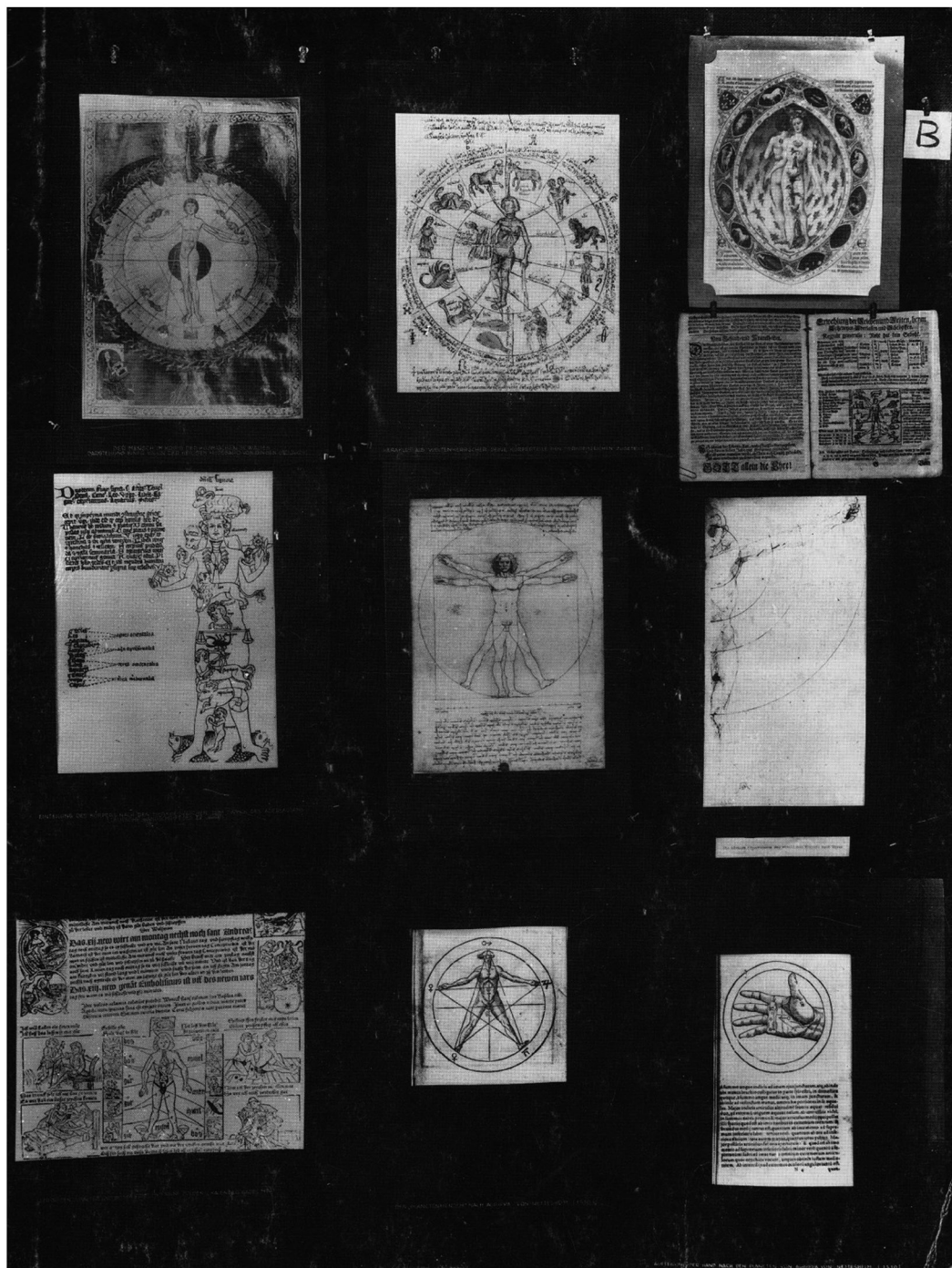
Dal cosmo all'uomo e ritorno | Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola B

Lecture grafiche



1. *L'uomo nel cerchio delle potenze cosmiche. Rappresentazione 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. *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
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
11. *The man in the circle of the cosmic powers. Representation of a vision of Saint Ildegarda of Bingen (XII sec.)* [KBW caption], from Hildegard von Bingen, *Liber divinorum operum*, ms. 1942, early 13th Century, cod. 1942, fol. 9r, Lucca, Biblioteca Governativa

2. Eracle as dominator of the world and the correspondences between his limbs and astrological signs [KBW caption], ms. gr. 2419, 15th century, fol. 11, Paris, Bibliothèque Nationale
3. Jean e Paul Limbourg, *Homo zodiacalis*, from *Très Riches Heures du Duc de Berry*, ms. 65, post 1417, fol. 14v, Chantilly, Musée Condé
4. Indications for the bloodlettings, from *Verbesserter Hamburger Historienkalender*, 1724
5. Subdivision of the human body based on the astrological signs to perform bloodlettings (German manuscript of the 15th Century) [KBW caption], Illustration of Astrological Man from a manuscript, cod. lat. misc. 19414, 13th Century, fol. 188v, München, Bayerische Staatsbibliothek
6. Leonardo da Vinci, The proportions of the human body, drawing 1485-1490, Venice, Gallerie dell'Accademia
7. The ideal proportions of the human body according to Dürer [KBW caption], Hans von Kulmbach, Study of the human proportions, pen drawing, 1513, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett
8. Bloodletting in the right and wrong moments and them consequences (calendar, Basilea 1499) [KBW caption], illustration from Lienhart Ysenhut's *incunabulum* (detail), xylography, 1499, Basel, Universitätsbibliothek
9. The "planetary man" according to Agrippa von Nettesheim (1510) [KBW caption], engraving from Agrippa von Nettesheim, *De occulta philosophia*, 1533 Book II, chapter XXVII
10. Subdivision of the hand based on Agrippa von Nettesheim's planets (1510) [KBW caption], engraving from Agrippa von Nettesheim, *De occulta philosophia*, 1533 Book II, chapter XXVII



Dal cosmo all'uomo e ritorno

Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola B

Seminario di Tradizione classica, coordinato da Monica Centanni e Katia Mazzucco

Un primo colpo d'occhio alle dieci figure appuntate sulla tavola B dell'Atlante permette di focalizzare un evidente elemento comune: il protagonismo e la centralità dell'uomo nella sua fisicità. In ognuno dei documenti visivi montati sul pannello – dalle illustrazioni di manoscritti e libri, ai disegni di due maestri del Rinascimento – l'oggetto della raffigurazione è il corpo umano, come riflesso delle potenze astrali, come modello medico-anatomico, come centro e misura del mondo. L'uomo, presentato in tutte le figure nella sua nudità, è immagine ideale dell'identità tra macrocosmo e microcosmo (percorso A).

Una complicazione all'uniformità della tavola si annuncia, però, in un meccanismo visivo a scatola cinese: le figure dei "corpi proporzionali" disegnati da Leonardo e Dürer (figg. 6-7) sono accerchiati, nel montaggio, da immagini di "uomini zodiacali" (figg. 1-2-3-4-5-8-9-10, tutte riconducibili alla tradizione demonico-astrologica) a loro volta circondati, marcati, costellati dai segni astrologici e planetari.

Nelle immagini della tavola il corpo dell'uomo è la figura-schema posta al centro del sistema cosmico. Ma, leggendo più attentamente il senso della collocazione della figura umana nel cuore della sintassi cosmica, si avverte che l'apparente monotonia formale nella serie è smentita da netti scarti di significato: non un unico antropocentrismo ma vari antropocentrismi che rispondono a prospettive teoretiche e filosofiche radicalmente diverse (percorso B). La figura-uomo può essere considerata il centro del sistema cosmico in almeno due versioni di significato: centro in quanto oggetto passivo centripeto (o per meglio dire "centripato") degli influssi celesti, astrali o comunque cosmici (figg. 1-2-3); centro in quanto soggetto attivo, irradiatore centrifugo (per meglio dire "centripoietico") dell'ordine cosmico (figg. 6-7; percorso C).

Nella prima versione dell'antropocentrismo, l'uomo è considerato oggetto di influssi cosmici (B₁) che, a seconda della temperie culturale e filosofica,

possono essere gli influssi delle potenze angeliche celesti (fig. 1) o gli influssi delle potenze cosmiche (figg. 2-3). In questo senso, nella visione di Ildegarda di Bingen (fig. 1) l'uomo appare come creatura perfetta, al centro del grande disegno della creazione su cui pare convergere, destinalmente, la potenza della macchina cosmologica, che, in continuità con la teoria aristotelica, appare costruita da Dio come una sorta di mirabile contenitore.

La figura-uomo è, allora, il corpo creaturale privilegiato e prediletto che non a caso verrà prescelto anche dal Figlio di Dio per la sua incarnazione: nell'illustrazione della visione di Ildegarda emerge anche dal punto di vista iconografico la continuità nella forma umana, che da Adamo conduce alla figura di Cristo. Questo presupposto teorico suggestiona l'immagine al punto che la rappresentazione di fig. 1 ci riporta alla tipologia di un Cristo Crocifisso. L'analogia è giustificata anche dalle fonti teologiche: alcuni testi patristici propongono Cristo come figura di microcosmo e macrocosmo. Il greco Cerino di Gerusalemme (IV sec. d.C.), aveva affermato, con forte suggestione icastica, che le braccia di Cristo sono i limiti del mondo, la figura di Cristo descrive il cosmo da lui creato.

Ma il vincolo che rinchiudeva l'uomo nel cosmo era teoreticamente aristotelico, prima che religiosamente cristiano. E in questo innesto della filosofia scolastica sulla teologia sta il senso della cosmologia medievale. La macchina teoretico-teologica si stringe, perfettamente armoniosa, in una morsa che neutralizza qualsiasi possibilità di "infinito", di *non-universum*.

Nelle figg. 2-3 – le miniature del XV sec. con *Eracle dominatore del cosmo* e *L'uomo zodiacale* dei fratelli Limburg – la figura-uomo è oggetto di un altro tipo di influsso: non più le potenze delle sfere celesti, ma le potenze demoniche degli astri chiudono la figura in un cerchio in cui l'uomo appare nell'occhio di una concentrazione di influssi che toccano puntualmente le singole parti del suo corpo. Ancora altre potenze, demonico-astrologiche anziché angeliche, condizionano materialmente il carattere, il temperamento, la salute, lo spirito, l'essenza stessa e il destino dell'uomo (B2).

Le immagini, accanto a quella di Ildegarda di Bingen – che sembrerebbe apparentabile a Vitruvio e collegabile morfologicamente alla riemersione della figura antica nell'*homo quadratus* di Leonardo – teoreticamente sono agli antipodi rispetto alla concezione classica e poi rinascimentale.

Nella speculazione medievale "la terra non solo stava al centro, ma era anche l'ultimo polo di riferimento di tutti gli influssi cosmici che avvenivano

sempre dall'alto verso il basso" (Hans Blumenberg). La rottura di questa morsa teoretico-teologica è opera del pensiero rivoluzionario di Niccolò da Cusa, che aprirà la via al nuovo platonismo rinascimentale: se il cosmo è infinito, se anche la terra è stella tra le altre stelle in movimento, se non si dà un centro e non esiste più un orientamento prefissato, il sistema aristotelico-tolemaico, fondato sulla contiguità-continuità dell'universo, si incrina in un punto fondamentale: affermando la discontinuità del cosmo, la sua apertura al *multiversum*, il metro della conoscenza diventa uno strumento inutilizzabile per la conoscenza di Dio.

Se non c'è centro cosmologico, l'uomo può riconoscere in se stesso il centro. Il rango dell'uomo nel mondo è garantito dal fatto che Dio nella creazione del mondo ha investito tutte le sue facoltà. In questo senso può essere rilanciata la proposizione di Protagora secondo cui "L'uomo è misura di tutte le cose che sono per il loro essere, di tutte le cose che non sono per il loro non essere".

Nella "versione attiva", rinascimentale, dell'antropocentrismo, la figura-Uomo diventa il soggetto irradiante senso sul cosmo (C). Già in fig. 2 l'uomo era rappresentato in figura di un Ercole potenzialmente vittorioso (ancora in chiave misterico-allegorica) sui demoni che lo accerchiano. L'immagine con *Le proporzioni* del corpo umano di fig. 6 viene recuperata da Leonardo e richiamata a nuova vitalità e ricchezza di significato rispetto allo schema vitruviano (in quel contesto del tutto funzionale al discorso tecnico sulla proporzione e l'armonia). Il cerchio-quadrato è una forma di inquadramento, di geometrica corrispondenza, non più di accerchiamento. L'uomo, nella ritrovata pienezza della sua *dignitas* ontologica conquista un'autonomia, anche morfologica, al prezzo della responsabilità attiva di dare misura alle cose: un cosmo non più preordinato si costruisce quasi per armonia di irradiazione dalle misure-base dello schema corporeo umano. Perfetto capovolgimento del determinismo aristotelico, ancora più evidente nello spaccato düreriano (il disegno di fig. 7, libero anche dalla cornice geometrica del cerchio-quadrato) in cui dalle specifiche misure proporzionali delle membra si propagano cerchi concentrici, onde performative delle misure del mondo. 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 inverte 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. [Karl Jaspers, *Leonardo filosofo*]

L'immagine dell'Uomo leonardesco e düreriano (figg. 6-7), figura di una *Humanitas* che si pone come misura di tutte le cose, era in qualche misura anticipata in fig. 2, in cui l'uomo al centro del cosmo era, in realtà, già un Eracle dominatore.

Sottotraccia, rispetto all'antitesi essenziale che mette in figura i due poli dell'antropocentrismo, sta la visione riduttivamente pragmatica dell'uso degli influssi cosmici. Tra le due versioni, passiva e attiva, dell'antropocentrismo, la tavola B propone una serie di figure di passaggio, in una zona di neutralità parassitaria, e di applicazione funzionalistica, rispetto a questa dialettica tutta ontologica.

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: così accade nelle illustrazioni dei calendari in figg. 4-5-8, dove si schematizzano e si funzionalizzano le valenze mediche della melothesia, segnalando le corrispondenze tra le zone astrali e le parti del corpo (già in fig. 3, peraltro, i segni del cerchio zodiacale slittavano sul corpo a segnalare la puntualità degli influssi) (B₃).

Anche le figg. 9-10, tratte dal *De occulta philosophia* di Agrippa von Nettesheim, ci mostrano una versione pragmatico-funzionale del vincolo che lega l'uomo alle potenze cosmiche, ora in senso tutto magico (B₄): corpo e mano si rinchiudono nuovamente in un cerchio che li descrive e che ne prescrive legami e destino. In questa prospettiva pragmatico-funzionale, la salvezza – terapeutica, destinale, o magica – si acquista a prezzo di una accettata dipendenza.

Fatta eccezione, comunque, per le figure 6-7 – l'Uomo come figura della libera e attiva *Humanitas* di Leonardo e Dürer –, la tavola B ci presenta differenti versioni di quella che potremmo definire la tendenza a una prospettiva andropatica dell'antropocentrismo.

Dalle visioni mistiche di Ildegarda (fig. 1), al corpo come immagine dello zodiaco (fig. 3), alle prescrizioni medico-astrologiche (figg. 4-8), fino alla chirosofia (fig. 10), l'uomo appare soggetto – o meglio assoggettato – agli influssi delle potenze del cosmo (B) nelle sue diverse e possibili manifestazioni, fino al Pentacolo di Salomone di fig. 9 – destinato a diventare un segno salvifico nella simbologia massonica. L'ipotesi sottesa è una visione magico-materialistica dei vincoli tra uomo e cosmo: vincoli che desistono soltanto nella libertà dell'immagine umanistica ma che, prima e dopo, sono le coordinate obbligate in cui l'uomo cerca di inventare il suo spazio di libertà, come possibilità di intervento sul reale. Così Warburg nel 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.”

Magia dunque come deriva pratica, applicazione delle teorie cosmologiche. Così Warburg, nel 1925, nella conferenza su Franz Boll:

“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 visione cosmologica influenza lo schematismo del corpo “patico”; ma la coscienza della funzionalità dell'influsso demonico avvia il traslato della rappresentazione nella funzione terapeutica. Il passaggio è icasticamente sottolineato da Warburg mediante l'immagine dei segni zodiacali attaccati “quali fossero sanguisughe” alla figura umana:

“Nel lussuoso manoscritto istoriato, di qualità artistica eccellente, del duca di Berry [...] l'uomo zodiacale è raffigurato in piedi in uno spazio ovale, coperto dalla testa ai piedi da segni zodiacali quali fossero sanguisughe. Tuttavia il bordo ovale suddiviso secondo l'astronomia allude al fatto che si era pur sempre consapevoli del significato metaforico, non letterale, traslato”.

L'immagine warburghiana è particolarmente suggestiva e sottile: la derivazione pratica della melothesia si estrinseca, infatti, in laboriose procedure terapeutiche, come i salassi – e proprio ai salassi, in rapporto alle corrispondenze astrali, si riferiscono le immagini delle figg. 4 e 5. Dalla condensazione dei saperi cosmologici, astrologici, medici, magici si configura, quindi, una diversa forma di “orientamento” dell'uomo nel cosmo, che si attua molto praticamente in corrispondenze magiche, ma anche in indicazioni medico-terapeutiche.

In questi termini le figg. 6-7 acquistano anche il ruolo di “fulcro” e “guida” all'interno del montaggio della tavola, indicando prepotentemente – nella loro singolarità formale e artistica – la via dell'antropocentrismo “attivo”: il corpo umano è ricettore delle diverse forme delle influenze astrali, ma anche unità di misura del cosmo intero e punto d'irradiazione di forze diverse (C).

A rappresentare il modello di Uomo nuovo – e la nuova “sovranità dell'artista”, per dirla con Kantorowicz – sono due maestri del Rinascimento più volte citati negli scritti di Warburg come esempi di stile “non retorico”: Leonardo e Dürer. Il passo fondamentale compiuto dai due artisti è il recupero della tradizione classica svincolata dalle sue derive magiche orientali ma anche lontana dalle cadute nella maniera dedita al decorativismo o alla “retorica muscolare”. L'“eccellenza artistica” dei due disegni – strategicamente evidenziata dal montaggio della tavola – trova infatti corrispondenza nel loro ruolo sintomatico e documentario, quali punti emergenti di un percorso di evoluzione. Così Warburg nel 1905:

“L'antichità aiutava [Dürer] nella mediazione italiana non soltanto come stimolo dionisiaco, bensì come acquetamento 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”.

Nelle due opere (figg. 6-7) il corpo umano è il risultato ideale dello studio anatomico, basato tanto sulle proporzioni geometriche derivanti da Vitruvio, quanto sull'osservazione diretta e sperimentale. Fu proprio dopo il viaggio in Italia, e per i due decenni successivi – dopo i contatti con Jacopo de' Barbari, lo studio dell'Alberti e degli scritti vitruviani – che Dürer sviluppò la propria teoria e redasse i *Quattro libri sulla proporzione umana*.

Nell'epoca in cui le teorie e le immagini evocate da Marsilio Ficino e i quadrati numerici di Agrippa von Nettesheim (figg. 9-10) potevano essere “considerati insieme in quanto tarde propaggini di un'antichissima pratica pagana, perché appunto radicate unitariamente nella magia curativa ermetica mediata dagli arabi” (Warburg, 1920), artisti come Leonardo e Dürer si muovevano in direzione opposta. Il superamento di queste stesse tradizioni, attraverso un processo intellettuale e di spiritualizzazione, sta alla base della celebre *Melancholia I* dell'artista tedesco – opera evocata implicitamente dai

temi che tessono la trama della tavola B e presente, effettivamente ed efficacemente, come “immagine-guida” nella tavola 58. Le pratiche iatroastrologiche erano la cura all’influenza negativa di Saturno ma, scrive Warburg nel 1920:

“[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”.

Al centro del cosmo rinascimentale troviamo allora l’intellettuale liberato dal giogo dei demoni astrali, attraverso lo studio dei “veri” classici e della natura intesa come un testo leggibile con il sapere recuperato dalla scienza antica. L’uomo vitruviano è misura di tutte le cose, padrone di sé e del proprio orizzonte, ma ottiene la propria autonomia al prezzo della responsabilità e a rischio di essere schiacciato nella depressione sotto il peso del cosmo intero.

I due lavori di Leonardo e Dürer sono racchiusi in una sorta di anello di immagini, ma non costituiscono la conclusione di un percorso più o meno cronologico dispiegato sulla tavola – dalla figura-uomo soggetto alle influenze degli astri all’Uomo “emancipato” del Cinquecento. È l’opera di occultismo di Agrippa (figg. 9-10), infatti, a essere presentata in chiusura della tavola, immediatamente sotto a quella dei due “campioni” del Rinascimento, e contemporanea ai due disegni. Un altro elemento evidenzia la volontà warburghiana 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” (Andrea Pinotti). Proprio sopra i disegni di Dürer e Leonardo troviamo infatti un’illustrazione tratta da un calendario medico (fig. 4), direttamente accostabile agli altri “uomini zodiacali” della tavola, ma datata 1724.

A conferma di questa scelta in favore della molteplicità, nel montaggio efficace di tavola B proprio le opere più distanti tra loro per fattura, destinazione, contenuti, sembrano legate da una palese parentela formale (l’uomo “inscritto”) se non addirittura sovrapponibili – quasi identici sono l’uomo di Leonardo e quello di Agrippa von Nettesheim (figg. 6-9)

Unico sottile – e profondo – elemento di distinzione, è il significato della “figura geometrica” che circoscrive il corpo: sia essa il cerchio (figg. 1-2-3-6-7-9) o il quadrato (figg. 4-6-8), il ribaltamento di senso si ha laddove la cornice è proiezione (fig. 6) e onda propagante (fig. 7) del pensiero umano (C) – anche attraverso la corporeità – e non, all’inverso, gabbia che lo costringe (B).

In questo senso sarà da notare ancora che nella struttura compositiva della tavola, un’evidenza particolare acquista la fascia centrale dove si trovano collocate le immagini di “dominatori” del cosmo Eracle (fig. 2), l’*homo quadratus* (fig. 6), l’uomo magico nel Pentacolo (fig. 9): una serie tematicamente e morfologicamente omogenea che scende dalla figura astrologica, per l’astrazione geometrizzante, fino al materialismo magico. La visione d’insieme della tavola B, però, fa rilevare 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 – prima e dopo – superstizioso e magico degli influssi e dei vincoli cosmici. Così già Warburg mette in luce questa continuità:

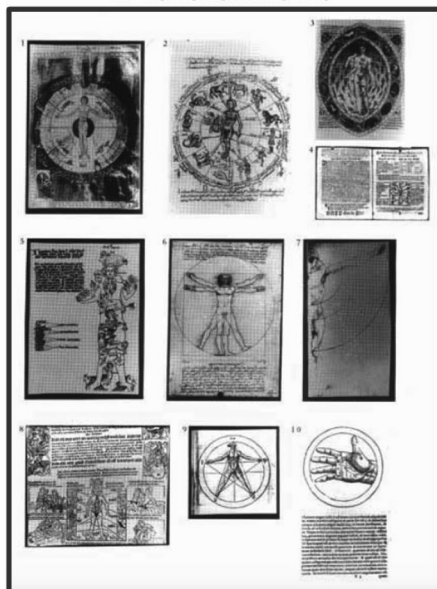
“L’augure pagano che si presentava per giunta sotto il manto dell’erudizione scientifica, era difficile a combattere e tanto più a vincere”.

Tanto più difficile da vincere perché se la conoscenza – mistica, sapienziale – si perde, resiste (fino alla nostra epoca) la superstizione magica fino alla deriva chiromantica. La mano prestata alla “chirosofia” (fig. 10) – unico frammento anatomico tra corpi interi – acquista infatti un valore particolare se considerata in relazione al pannello successivo: la tavola C dell’Atlante ci proietta nella contemporaneità dei voli aerei e del telegrafo, ma anche della sopravvivenza e delle degenerazioni del sapere astrologico – come ad esempio la pratica ancora diffusa della “chiromanzia”. Da questo rispetto solo il Rinascimento, in tav. B rappresentato dagli uomini liberi di figg. 6 e 7, si pone come rottura della continuità ed eccedenza dallo schema.

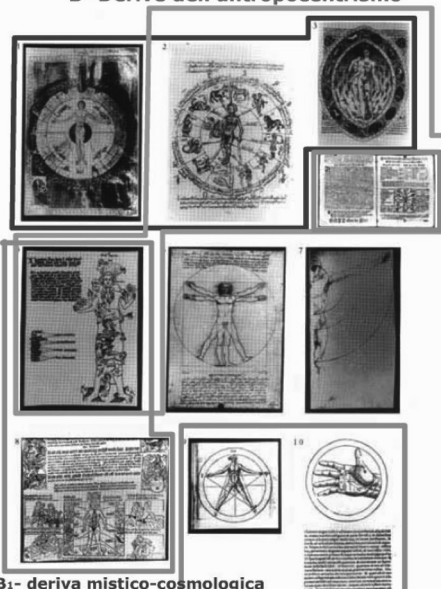
*La numerazione delle singole riproduzioni contenute nelle tavole fa riferimento alla numerazione dell’edizione dell’Atlante Vienna 1994.

Lettere grafiche

A- Uomo come cosmo



B- Derive dell'antropocentrismo



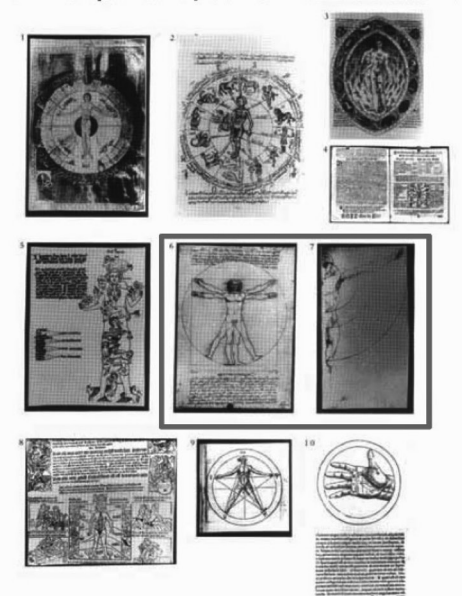
B1- deriva mistico-cosmologica

B2- deriva zodiacale

B3- deriva iatro-astrologica, diagnostica, terapeutica

B4- deriva magico-apatropaica

C- Antropometria/Uomo misura del cosmo



P&M | Metamorfosi arboree

Ripresa, con adattamento funzionale, del topos mitologico della ninfa mutata in albero

a cura del Seminario di Tradizione Classica, coordinato da Lorenzo Bonoldi



da sinistra:

Virtus Deserta -particolare - Andrea Mantegna (1490 circa)

Le sorelle di Fetonte mutate in pioppi -particolare- Santi di Tito (1572)

Apollo e Dafne, Antonio del Pollaiuolo (1470-80)



Metamorfosi di una modella in una pianta di ulivo, immagine pubblicitaria per una linea di cosmetici a base di olio d'oliva (Italia, 2001)



da sinistra

Logo della casa di cosmetici committente

Minerva scaccia i vizi -particolare- Andrea Mantegna (1502)

Apollo e Dafne, Gian Lorenzo Bernini (1622-25)

P&M | Quanta Roma fuit ipsa ruina docet

a cura del Seminario di Tradizione Classica, coordinato da Lorenzo Bonoldi

L'immagine dei *Mirabilia Urbis* – edifici dell'Antica Roma ancora integri – è figura significativa della grandiosità e della monumentalità anche per il moderno linguaggio pubblicitario



da sinistra

Il Pantheon, modificato e utilizzato come immagine pubblicitaria per un sito Internet dedicato alla promozione turistica (Italia, 2000)

L'Anfiteatro Flavio, utilizzato come immagine pubblicitaria per un processore che promette imprese colossali in tempi da record (Italia, 2000)

P&M | Il messaggio pubblicato di una casa di prodotti cosmetici e il video clip della canzone “Saluto l’Inverno” di Paola Turci: uovo e simbologia della rinascita

Laura Bumbalova

Una ditta francese di prodotti di bellezza, presenta un suo nuovo fondo-tinta mediante una delicata e espressiva formula pubblicitaria, in cui, ricorrendo alla simbologia antica della figura che esce da un uovo, lancia un suo messaggio: “fate rinascere il vostro colorito naturale”.



Immagine pubblicitaria per un prodotto cosmetico

Lo spazio pubblicitario è in buona parte occupato da un grande uovo, che si schiude, facendo fuoriuscire una giovane donna dai capelli “a pulcino”, nuda, con il mento appoggiato alla spalla, colta in atteggiamento di stupore, con sguardo fisso e bocca leggermente aperta. Il riferimento alla nascita è evidente, immediato è anche quello tra l’evento e il miracolo che il “Teint miroir” può compiere per qualsiasi donna: un volto rigenerato.

L’ideatore di questa pubblicità, coscientemente o no, costruisce il suo messaggio rifacendosi da un lato, in generale, alla simbologia dell’uovo nella tradizione pasquale cristiana (simbolo di resurrezione), nel folklore (rinascita ripetuta secondo il modello cosmogonico), negli usi funerari del mondo antico (nelle tombe come simbolo di nascita, continuità e ritorno alla

vita), dall'altro, ricordando un mito, comune a molti popoli, sia pur in varianti locali, in cui proprio l'uovo occupa un posto centrale. Dall'uovo nasce il demiurgo nei miti dei Finnici, dei Lettoni, dei Peruviani, degli indigeni delle isole Sandwich e, prima ancora, nel mondo ellenico, in quello fenicio, fino a risalire all'Egitto e alla Mesopotamia.

L'uovo del messaggio pubblicitario sembra trovare un modello iconografico molto vicino in rappresentazioni del mito di Elena, attestate su vasi italoti a figure rosse e su una piccola scultura, rinvenuti nell'Italia meridionale, l'antica Magna Grecia. Essi si rifanno a un mito, che ha evidenti legami con l'orfismo e risulta popolare ad Atene nel V sec. a.C. proprio nella versione che fa nascere Elena da un uovo deposto dalla dea Nemesis dopo la sua unione con Zeus a Ramnunte; a Leda, moglie di Tindareo, re di Sparta, viene affidato dagli dei il compito di assistere alla schiusa e di allevare poi la bambina.

Nella scena raffigurata su un'anfora di Paestum, attribuita a Python, Leda e Tindareo assistono appunto alla schiusa dell'uovo, posto su un altare, da cui fuoriesce Elena; sono presenti all'evento Hermes, Afrodite, Phoibe, sorella di Elena e Tybron, un personaggio silenico. Altro esempio simile è un cratere attribuito a Caivano, ove sono rappresentati ancora una volta Elena nascente da un uovo (il quale però, in questo caso si apre a metà, in verticale ed è posto su una colonna ionica), Leda e Tindareo.



da sinistra:

La nascita di Elena, anfora italota a figure rosse di Python, Paestum, Museo Archeologico Nazionale
La nascita di Elena, crateredi Caivano, Napoli, Museo Archeologico

Il prodigio della nascita di Elena si ricorda anche su un cratere a campana di Bari del secondo ventennio del IV sec.a.C., attribuito al pittore di Diogene; in una scena teatrale, ispirata probabilmente a una commedia di Cratino, la "Nemesis", Elena nasce da un uovo posato su una cesta piena di panni; in presenza di una donna, forse Leda, una figura maschile (un vecchio schiavo o Tindareo?), cerca di colpire l'uovo, ma viene bloccato da

un secondo personaggio (Tindareo o Zeus?). In rapporto ancora più diretto con l'immagine pubblicitaria è la piccola scultura in calcare, rinvenuta nelle vicinanze di Metaponto in una tomba del V sec.a.C.. La scultura rappresenta una bambina, verosimilmente Elena, che fuoriesce da un uovo. Fa parte del corredo funebre di una donna, forse una seguace della dottrina orfica, dottrina a cui sembra potersi ricollegare, da un punto di vista semantico, la stessa iconografia di Elena nascente dall'uovo.



da sinistra:

Rappresentazione teatrale della nascita di Elena, cratere a campana a figure rosse del pittore di Dionege, Bari, Museo Archeologico

La nascita di Elena, scultura in calcare da Metaponto.

L'uovo è nel sistema orfico, come del resto già in quello mitriaco un complesso di virtualità, da cui deriva, attraverso un'azione demiurgica, la vita; dall'uovo nasce Phanes, la cui attività demiurgica ha come ipostasi la luce e il desiderio. Da un uovo pieno di vento, generato da Nyx dalle ali nere, negli infiniti seni di Erebus, secondo una versione aristofanea del mito orfico, nasce Eros dalle ali d'oro. Il tema dell'uovo mitriaco-orfico, da cui nasce il demiurgo-luce e desiderio viene riproposto, questa volta in chiave psicanalitica anche dal video clip con cui Paola Turci presenta con particolare incisività il suo single dal titolo "Saluto l'inverno". La cantante si esibisce in un grande uovo spaziale (video Saluto l'Inverno); il suo microcosmo nel macrocosmo del sistema solare, da cui, scolpita, rottamata e rigenerata, riemerge per narrare il suo prodigio, la sua trasformazione. Il suo uovo si schiude: "Ecco la novità. Al mio risveglio è arrivata da un altro pianeta un'insolita ebbrezza: è la curiosità, un fervido impulso. Il motivo di un viaggio perenne, uno sguardo al di là del sistema solare... è la novità..."



L'uovo spaziale del video clip "Saluto l'inverno" di Paola Turci

Rigenerazione fisica quella del messaggio pubblicitario, psicologica quella del video clip per la canzone "Saluto l'inverno" di Paola Turci: in entrambi il concetto viene espresso attraverso un'immagine dalla chiara valenza simbolica, ricreando, con toni diversi, la stessa eccezionale suggestione del mitico prodigio: la schiusa dell'uovo da cui nasce la vita.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI:

Aristofane, *Gli uccelli*, a cura di Giuseppe Zanetto, Vicenza 1987, p. 83, 692-697.

Cratino, *Nemesis*, in "Poetae Comici Graeci" (PCG), a cura di R. Kassel e C. Austin, vol. IV, Berlino 1983, frammenti 113 -127.

Silvana Fasce, *Eros. La figurae il culto*, Genova 1977, p. 91; pp. 92 - 93, nota 72, pp. 94 - 96; p. 100, nota 102.

Arthur Dale Trendall, *The red-figuredvases of Paestum*, Hertford 1987, p. 142; tav. 49.

Arthur Dale Trendall, *Red FigureVases of South Italy and Sicily*, Londra 1989; figg. 125, 281.

EUREKA! | La potenza di Eros ridotta e moralizzata in una didascalia della Tate Gallery

“Amore escluso”: una traduzione preraffaelita, in versione intimistico-funeraria, dell’Eros descritto da Diotima nel Simposio di Platone

Seminario di Tradizione classica, coordinato da Monica Centanni

This subject devised by Merritt in 1877 in memory of her husband who died after three months of marriage. It depicts Cupid trying to enter a mausoleum, an allegory of love attempting to conquer death. To prevent the figure's nudity from being misconstrued as emblematic of forbidden love, Merritt depicts him with his back towards the viewer so that any erotic possibility is itself 'locked out'. Merritt first design was for a bronze relief, which may account for Cupid's idealised figure in the painting. [Ann Lee Merritt scelse questo soggetto nel 1877 in memoria di suo marito che era morto tre mesi dopo il matrimonio. Vi è ritratto Cupido che tenta di entrare in un mausoleo, un'allegoria dell'amore che cerca di conquistare la morte. Per evitare che la nudità della figura venisse male interpretata come emblema dell'amore proibito, Merritt dipinge Cupido volto di spalle verso lo spettatore, così che ogni possibilità erotica è di per se stessa 'locked out', esclusa. Merritt aveva in precedenza eseguito un disegno per un rilievo bronzeo che può essere messo in relazione con la figura idealizzata di Cupido del dipinto]. Tate Gallery, London, Section "Nude and Models", didascalia a: Ann Lee Merritt (1844-1930), *Love lockedout* (1877).

“Merritt described this painting as «a monument to my husband. In my thought the closed door is the door of the tomb.[...] I feared people liked it as the symbol of forbidden love, while my love was



waiting for the door of death to open and the reunion of the lonely pair»”.

[“Merritt descrisse questo dipinto come «un monumento a mio marito. Nella mia mente la porta chiusa è la porta della morte. Temevo che potesse sembrare un simbolo dell’amore proibito, mentre invece il mio amore è in attesa che la porta della morte si apra e che la coppia separata si ricongiunga»] Lucinda Hawksley, *Essential Pre-Raphaelites*, Bath 1999, p. 242.

ἄτε οὖν Πόρου καὶ Πενίας ὕδς ὧν ὁ Ἔρως ἐν τοιαύτῃ τύχῃ καθέστηκεν. πρῶτον μὲν πένης αἰεὶ ἐστί, καὶ πολλοὶ δεῖ ἀπαλός τε καὶ καλός, οἷον οἱ πολλοὶ οἶονται, ἀλλὰ σκληρὸς καὶ ἀχμηρὸς καὶ

ἀνυπόδητος καὶ ἄοικος, χαμαιπετὴς ἀεὶ ὦν καὶ ἄστρωτος, ἐπὶ θύραις καὶ ἐν ὁδοῖς ὑπαίθριος [...]
[Amore, che è nato da Poros, l'espedito, e da Penia, la miseria, si trova in questa condizione: povero, per prima cosa, e ben lungi dall'essere delicato e bello, come raccontano tutti, è duro invece, squallido, scalzo, senza casa, sta sulla nuda terra [...] buttato davanti alle porte delle case, o per strada, all'aperto]. Platone, *Simposio* 203 c d.

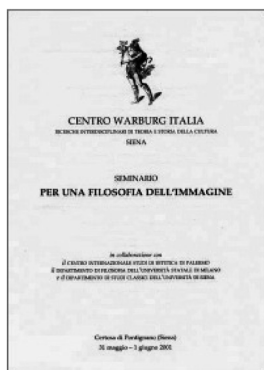
NEWS | Recensione al convegno: *Per una filosofia dell'immagine*

Centro Warburg Italia, Siena, Certosa di Pontignano, 31 maggio/1 giugno 2001

Katia Mazzucco

Il 31 maggio e il 1 giugno ha avuto luogo la prima vera iniziativa del “Centro Warburg Italia”, dopo l’organizzazione nel 1998 della mostra e del convegno su Mnemosyne. Le attività del seminario *Per una filosofia dell’immagine* sono state ospitate presso la Certosa di Pontignano, Siena. In apertura alla prima giornata dei lavori Gioachino Chiarini - presidente del Warburg Italia e coordinatore dell’evento - ha esposto le ragioni del convegno: iniziare dalla filosofia per seguire una delle più importanti eredità del pensiero di Warburg, in linea con la sua “personale percezione di una istanza dell’immagine”. L’iniziativa, in rispetto del fare warburghiano, è nata da un lavoro di gruppo del Dipartimento di Studi Classici dell’Università di Siena, del Centro Internazionale Studi di Estetica di Palermo e del Dipartimento di Filosofia dell’Università Statale di Milano. Dai diversi interventi dei relatori e degli altri partecipanti ai dibattiti e alla tavola rotonda finale, sono emersi alcuni snodi di riflessione comune: l’indeterminatezza del concetto di

immagine - “essere in sottrazione” (Borutti) - e rappresentazione (Di Liberti; Pizzo Russo), e il rapporto irrisolto con la parola (Cherchi); il concetto di ‘aria di famiglia’ ed emergenza del dettaglio dall’opacità dello sfondo (Di Giacomo); l’idea del modello originario mancante (Pinotti) e di temporalità ritmica e non narrativa dell’immagine (Tavani). Frequenti gli accenni a Warburg - un intervento sviluppava il tema della statua votiva (Corrain) - soprattutto nelle linee generali del suo pensiero e del suo metodo di ricerca in rapporto a quello di altri storici della cultura.



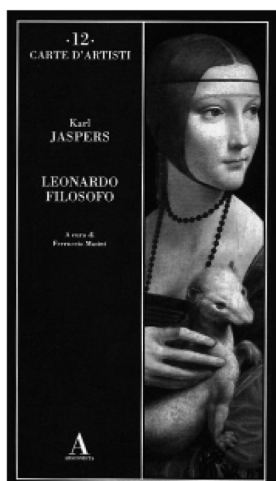
NEWS | Leonardo Filosofo

Recensione a: K. Jaspers, *Leonardo Filosofo*, a cura di F. Masini, Abscondita, Milano 2001

Daniela Sacco

La scelta di immagini che correda la nuova riedizione del saggio di Jaspers su Leonardo sembra mirata a sostenere la tesi che guida tutta l'argomentazione. Si tratta di infatti di disegni di progettazione di macchinari, ritratti umani, studi di anatomia, e studi di vegetazione. Ma a ben vedere, d'accordo con l'autore, potrebbero figurare anche la *Monna Lisa*, come *l'Ultima Cena*. La tesi infatti è che l'accezione più esauriente a rendere il genio sfuggente ad ogni categorizzazione che fu Leonardo sia quella di filosofo. La modalità del conoscere, il contenuto del conoscere, e l'esemplarità esistenziale della vita sono le tre dimensioni dell'universo leonardesco analizzate per esplicitare il senso di questa accezione. Ad essere rivelata è anzitutto la potenza della capacità visiva e creativa del conoscere di Leonardo: la contemplazione attiva che nel momento della percezione dello spirituale che è nel sensibile e nella sua riproduzione artistica raggiunge il pieno compimento. In questo gioco di rifrangenze è resa tutta la grandezza dell'opera in grado di realizzare massimamente la corporeità nello spirituale e la spiritualità nel corporeo. Il visibilizzarsi dell'invisibile è permesso dal giudizio dell'uomo che coglie l'intelligibilità matematica del sensibile di per sé caotico; il sensibile è quindi cifra di un'ulteriorità trascendente, è cifra dell'Avvolgente - *Umgreifende* - che lo contiene, e che si offre all'autonoma ricezione dell'artista. Questa analisi porta Jaspers a una convinzione, malgrado alcune caratteristiche analitiche che rientrano apieno nella metodologia investigativa della scienza moderna, quali ad esempio l'ideale di certezza, il valore dimostrativo dell'esperimento, la visualizzazione matematica della realtà, Leonardo non può di fatto essere considerato un esponente della scienza matematico-naturale. La visione cosmica del tutto e la devota religiosità che la accompagna; la fragile sensibilità alla prorompente del mistero universalmente avvolgente, e la frammentarietà della sua opera che la documenta, hanno infatti la priorità su qualsiasi sistematica indagine del reale. A far da contrappunto dialettico alla tesi di Jaspers sono i commenti di Ferruccio Masini. All'interno di una generale comprensione che riconosce il fenomeno Leonardo costretto alla concezione filosofica jasperiana, Masini mette in discussione la svalutazione del Leonardo scien-

ziato. Sfugge con questa svalutazione il valore storico del trapasso attuato da Leonardo: il superamento della contrapposizione tra *regnum naturae* e *regnum hominis*, affine alla concezione matematica ed estetica di Niccolò da Cusa oltre che al valore simbolico della matematica affermato da Ficino. La metodologia scientifica si affranca dalla pura speculazione nella globalità tutta rinascimentale del senso della visione leonardesca, comprensiva quindi tanto delle determinazioni estetico qualitative quanto quelle scientifico quantitative. Appellandosi a Cassirer, Masini rivendica la posizione preminente di Leonardo nello sviluppo della scienza, in virtù dell'affermazione platonica dell'autonomia della ragione teoretica, principio primo della successiva speculazione galileiana. Ma è utile fare fruttare quello che intende essere da contrappunto come un'amplificazione o un'intelligente accessorio capace di completare e puntualizzare l'argomento condotto da Jaspers. Il tutto deve infatti ricomporsi nelle conclusioni tratte dal filosofo tedesco: la grandezza sovrastorica di Leonardo sfondando ogni costrittiva definizione trova dimora nella dimensione filosofica più consona a farne da eco. L'identità di scienziato, quella di tecnico, quella di artista sono ricondotte all'unità spirituale dell'essere filosofo. Dove per filosofia si intende "non già comeramo 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". La rivoluzione micro-macro cosmica attuata da Leonardo è quindi inserita in un più comprensivo sfondo filosofico che rende giustizia della qualità universale della sua vicenda esistenziale.



NEWS | Il Rinascimento è di scena

Recensione a: *Il mestiere delle armi*, regia di Ermanno Olmi, Italia 2001

Lorenzo Bonoldi



Interpreti: Hristo Jivkov (*Joanni de' Medici*), Sergio Grammatico (*Federico Gonzaga*), Susa Vulivevic (*Pietro Aretino*), Giancarlo Beelli (*Alfonso d'Este*), Paolo Magagna (*Francesco Maria Della Rovere*).

Medici, Gonzaga, Este, Della Rovere. Sono questi gli altisonanti nomi dei personaggi portati sul grande schermo da Ermanno Olmi nel suo ultimo film: *Il Mestiere delle Armi*. Ma a rivivere sullo schermo non sono solamente nomi. Grazie al sapiente casting di Olmi infatti, tali ruoli sono stati affidati non a figure dello star system hollywoodiano, ma ad attori che presentassero forti somiglianze con i reali personaggistorici. Federico II Gonzaga, Alfonso d'Este, Pietro Aretino e Francesco Maria Della Rovere sembrano così essere usciti dai ritratti di Tiziano che, ancora oggi, ne consegnano fedelmente le parvenze alla memoria dei posteri. In alcune scene tali personaggi sono addirittura affiancati da elementi iconografici che permettono all'occhio allenato di identificare l'opera alla quale il regista si è ispirato. E così, nel sottile gioco costruito sulla linea che separa la citazione dotta dalla vera e propria imitazione, ritroviamo un cane bianco in braccio al Gonzaga e un cannone vicino all'Estense.

È poi da segnalare un singolare omaggio di Olmi a un'altra figura chiave del Rinascimento Italiano: Isabella d'Este. In una scena del film, mentre i Lanzi si apprestano a oltrepassare il mantovano per raggiungere Roma (novembre 1526), si vede la corte gonzaghesca riunita per un concerto. Su un importante scranno posto accanto a quello di Federico II è seduta una donna anziana dall'aspetto austero. Questa donna non può essere altri che Isabella, madre del marchese di Mantova. La figura compare solamente in questa scena e non pronuncia nessuna battuta. Di essa non si fa menzione nemmeno nei titoli di coda. Colei che le fonti dell'epoca indicano come "la prima donna del mondo", sembra essere qui ridotta a comparsa. Ma non è così. Ci troviamo infatti davanti ad una forma particolare di ciò che

in gergo cinematografico è denominato *cameo appearance*, una comparsata d'eccezione, generalmente di un attore famoso: in questo caso invece, è un personaggio illustre a onorare la scena. E non a caso l'omaggio di Olmi è un omaggio silenzioso. In esso, infatti, è contenuto un anacronismo: Isabella d'Este non era a Mantova in quei giorni cruciali... Si trovava già a Roma, meta ultima della discesa del Lanzi. Di là fu spettatrice in prima fila della fine di quel periodo, chiamato Rinascimento, di cui seppe essere la primadonna.



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

www.engramma.org

11

ottobre 2001

LA RIVISTA DI ENGRAMMA I | N. 11

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE
sara agnoletto, maria bergamo, lorenzo bonoldi, giulia bordignon, laura bumbalova, giacomo dalla pietà, claudia daniotti, silvia fogolin, marianna gelussi, nadia mazzon, katia mazzucco, giovanna pasini, alessandra pedersoli, daniela sacco, linda selmin, valentina sinico, laura squillaro, elizabeth thomson, luca tonin

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

©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

ISBN pdf 978-88-94840-09-4

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

Agnoletto | Bonoldi | Centanni | Corsato | Daniotti
Lollini | Mazzucco | Thomson

La Rivista di Engramma

II | OTTOBRE 2001



SOMMARIO

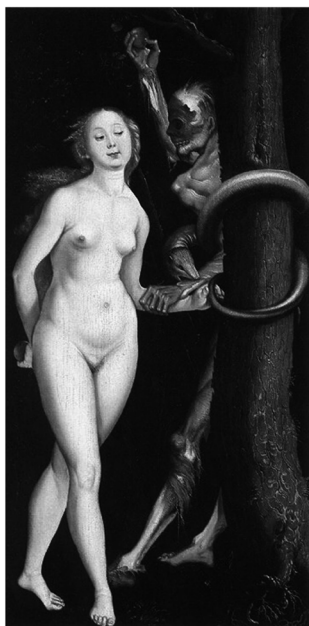
- 7 | La Morte in persona
CLAUDIA DANIOTTI
- 23 | “Hoc est corpus”.
Letture di Mnemosyne Atlas, Tavola 79 | Readings of Mnemosyne
Atlas, Panel 79
SEMINARIO DI TRADIZIONE CLASSICA, COORDINATO DA
MONICA CENTANNI E KATIA MAZZUCCO | EDITED BY
ELIZABETH THOMSON
- 43 | P&M | Scipione o Scimmione?
SEMINARIO DI TRADIZIONE CLASSICA, COORDINATO DA
LORENZO BONOLDI
- 44 | P&M | Un viaggio ti cambia più di quanto credi
SEMINARIO DI TRADIZIONE CLASSICA, COORDINATO DA
LORENZO BONOLDI
- 45 | EUREKA! | Produzione seriale di Marie Maddalene (pentite?):
dal Rinascimento al Novecento
FABRIZIO LOLLINI
- 49 | NEWS | “Cultura occidentale” nell’eco di guerra.
REDAZIONE DI ENGRAMMA
- 51 | NEWS | Una nuova biografia su Isabella d’Este
LORENZO BONOLDI
- 52 | NEWS | Picasso e la tradizione mediterranea
SARA AGNOLETTI
- 53 | NEWS | Tutto si muove, tutto corre, tutto volge rapido
CARLO CORSATO

La Morte in persona

Claudia Daniotti

Il piccolo dipinto di Hans Baldung Grien conosciuto come “Eva, il serpente e Adamo come Morte”, conservato a Ottawa, costituisce un esempio iconograficamente e semanticamente rilevante e complesso dello stretto nesso che, all’inizio del Cinquecento, lega racconto biblico e rappresentazione della Morte, Eros e Thanatos, mortalità e peccato originale. La difficoltà di riconoscere nel dipinto un consueto e codificato soggetto iconografico e l’incompletezza delle letture finora avanzate costituiscono il punto di partenza dell’ipotesi interpretativa qui proposta, formulata alla luce di riferimenti e riscontri contestuali contemporanei, sia letterari che iconografici.

La National Gallery of Canada di Ottawa conserva un piccolo dipinto su tavola, datato agli anni intorno al 1520, che solo nel 1969, quando riemerse da una lunga e ancora in parte oscura storia collezionistica (Koch 1974, 29-30), venne attribuito a Hans Baldung Grien.



Dal fondo scuro della tavola emerge la figura di una giovane donna dai capelli biondi e dalla pelle candida, le gambe incrociate, quasi accennando un passo di danza. Stringe nella mano destra, nascondendola dietro la schiena, una mela rossa, mentre con la sinistra afferra la coda di un grosso serpente, arrotolato intorno al tronco dell'albero in primissimo piano, sulla destra. È proprio in questo punto di contatto, in questo nodo iconografico e semantico al centro del quadro, che si concentra la complessità della scena, pressoché unica nel suo genere. Appena sfiorato a una estremità, il serpente dal corpo livido e dagli occhi di fuoco si avventa a mordere un braccio scuro e rinsecchito che afferra il polso della donna, il braccio del terzo protagonista del dipinto. Nascosta in parte dall'albero che sorge in primo piano, questa creatura è colta nell'*attimo preciso* in cui inizia la corruzione della carne: qualche parte del suo corpo è ancora rivestita dalla pelle, mentre altrove si scoprono muscoli e tendini e solo in minima parte emerge lo scheletro, rivelando un osso o un'articolazione. La mano che si allunga a cogliere una mela dai rami dell'albero ha unghie ricurve e lunghe come artigli e così pure il solo piede di cui questa creatura sia dotata, il destro. Quello sinistro, infatti, è sostituito da uno zoccolo, che non può non ricordare quelli degli esseri demoniaci e infernali. Ben poco resta del viso: pochi capelli grigi alla sommità del capo, un'orbita vuota e senz'occhi, ancora un naso e un orecchio, un sogghigno inevitabile scoperto dalle labbra perdute e quasi una maschera scura calata sul volto. Qua e là – sulla tempia, sul polso e sulla gamba sinistri – compaiono lacerti di pelle chiara e all'apparenza un po' iridescente che ricorda la pelle del serpente, messa in piena luce sul tronco dell'albero. Due alberi cadenti si intravedono in secondo piano, proprio alle spalle della fanciulla; ai piedi dell'albero in primo piano, quasi incongruamente vista l'oscurità dominante, sboccia timidamente una margherita.

Di fronte a una donna nuda che stringe nella mano una mela e a un cadavere in evidente e principiante stato di decomposizione, non c'è dubbio che ad animare la scena siano le figure di Eva e della Morte, poste in quello che appare come un piccolo e rado bosco che, vista la presenza dell'albero e del serpente, non può che essere il giardino dell'Eden. Se i diversi studi dedicati, dal 1970 ad oggi, al dipinto di Ottawa ne hanno indicato il soggetto, pressoché univocamente, in una Tentazione d'Eva (Whitfield 1971, 73; Praz 1972, 8; Hartmann 1978, 7), è sul cadavere, immediatamente riconosciuto come la personificazione della Morte, e sul motivo della sua presenza che si sono delineate posizioni diverse, capaci di assegnare alla tavoletta intenzioni programmatiche e rappresentative complesse e anche opposte. Riprendendo quanto scritto da Clovis Whitfield, Jean Wirth lesse la tavoletta come una "esegesi luterana della caduta, fondata su San Paolo

e Sant'Agostino" (Wirth [1979] 1985, 255). Era stato Mario Praz a indicare il soggetto del dipinto come la stipulazione di un patto: "L'orgoglio (Eva) conduce al peccato (il serpente) che conduce alla morte (lo scheletro) che mena all'inferno (il piede biforcuto)" (Praz 1972, 8).

Ma a che cosa è teso questo patto? La catena di gesti e azioni che lega i tre protagonisti non è interpretabile in modo univoco: è forse Eva che, stringendo la coda del serpente, ne provoca la reazione e viene tempestivamente salvata dall'intervento di Morte? Oppure le parti sono invertite ed è Morte ad afferrare il braccio di Eva e, per questo, viene attaccata dal serpente? È il patto un sodalizio fra i tre protagonisti oppure è stato concordato solo tra due di loro e viene ora violentemente interrotto dall'irruzione del terzo escluso? È una Eva che, consapevole di ciò che sta per compiere, si allea volontariamente con il Male, cristianamente incarnato dal serpente, per distruggere l'umanità, donandole la morte? Oppure sta stringendo un patto col serpente, classicamente inteso come forza vitale e generativa, per contrapporsi alle forze della Morte? Non è facile sciogliere questo nodo, che è insieme iconografico e semantico.

La via che conduce alla risposta va cercata proprio nella figura di Morte: particolarissima, non perfettamente sovrapponibile a nessuno dei cadaveri che popolano la produzione artistica di Baldung, colta non nello *stato*, ma *nell'attimo preciso* dell'inizio della corruzione della carne. Una Morte che, inspiegabilmente, viene morsa da un serpente e che, altrettanto inspiegabilmente, allunga un braccio per cogliere una mela rossa dai rami dell'albero che la sovrasta. Nessuna precisa tradizione iconografica è in grado di rendere ragione di questo dipinto nel suo complesso come nel singolo particolare. L'unico istante in cui Morte compare al fianco di Eva è nel giardino dell'Eden nel momento fatale della Caduta, cioè dell'evento che costituisce il fondamento della giustificazione cristiana dell'origine della morte. Ingannata dal serpente, Eva mangia del frutto proibito e persuade Adamo a fare altrettanto. La disobbedienza provoca la comparsa di una quarta figura, quella della Morte, che, proprio per questo motivo, appare spesso, in dipinti e miniature, nel giardino dell'Eden, nel momento in cui Eva accetta, o sta per accettare, il frutto offertole dal serpente. Nel compiersi dell'atto proibito, si anticipa, e quindi si raffigura, la necessaria conseguenza, già minacciata (Gen. 2, 17), di quell'attimo di tentazione e di accettazione. Nel dipinto di Ottawa, Eva e il serpente stanno accanto e intorno all'albero e la Morte appare sulla scena emergendo da dietro il tronco scuro che ancora in parte la nasconde. In tutto questo sembra esserci un grande assente: Adamo.



Nel 1974, a conclusione del suo scritto sul Baldung di Ottawa, Robert Koch scrisse per primo, in modo peraltro più accennato che argomentato e quasi come un'affermazione di poco conto gettata lì a suggestione di ricerche future:

“The personification of Death may also be seen as a representation of Adam himself as a corpse, the fate to which his body was destined at the Fall” (KOCH 1974, 29).

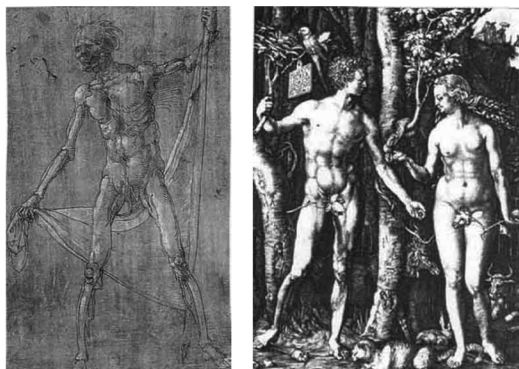
(La personificazione della Morte può anche essere vista come una rappresentazione di Adamo stesso come un cadavere, il destino al quale il suo corpo è stato destinato alla Caduta).

Adamo non è assente, ma non va cercato su un pannello *pendant* o su una supposta parte perduta della tavola: Adamo è già presente, *dentro* il quadro. Gli studi successivi non hanno mancato di cogliere e sviluppare questa intuizione, quella di un “Adam metamorphosed into the Death consequent upon the Fall” (Kent Hieatt 1980, 224) (Adamo trasformato nella Morte conseguente alla Caduta), fino al 1985, quando Joseph Leo Koerner condensò questa lettura in un nuovo titolo, indicando il dipinto come “Eve, the Serpent, and Adam as Death” (Koerner 1985, 90).

Una sicura ed evidente ripresa posturale può essere il punto di partenza per ipotizzare una tale sovrapposizione e coincidenza iconografica. Il disegno di Baldung raffigurante la *Morte con vessillo rovesciato* di Basilea trova il proprio modello nell'Adamo del *Peccato originale* di Dürer, oggi all'Alberтина. Ma la scelta del modello implica anche una similarità semantica, una “theological resonance”:

“The decaying corpse is linked to Adam because it was through Adam's sin that death came into the world” (Koerner 1985, 72).

(Il corpo in corruzione è legato ad Adamo perché è attraverso il peccato di Adamo che la morte è entrata nel mondo).



Accettando la mela e trasgredendo così al comandamento di Dio, Adamo condanna sé stesso e l'umanità intera alla morte. Causa della perdita dell'immortalità, Adamo "becomes the emblem of his own effect" (Koerner 1985, 72) (Diventa l'emblema del suo stesso effetto). È costruendo un ponte tra il macabro, così lontano, per tanti versi, dal pensiero cristiano, e il mito cristiano dell'origine della morte che Baldung "links the conventional image of death (the animated corpse) to its specific historical origin in the Fall" (Koerner 1985, 72) (Lega l'immagine convenzionale della Morte (il cadavere animato) alla sua specifica origine storica nella Caduta).

Adamo diventa ciò cui il suo gesto, proibito, volontario e colpevole, conduce: è nel dipinto di Ottawa che Adamo e Morte, causa ed effetto, si compenetrano, iconograficamente e semanticamente, fino a *fondersi in un'unica figura*, fino a dare luogo a una vera e propria *contrazione iconografica*.

Il mito cristiano dell'origine della morte prende avvio, come già osservato, nel momento della Caduta: ingannata dal serpente, "la più astuta della bestie selvatiche" (Gen. 3, 1), Eva colse il frutto dell'albero proibito e ne mangiò, convincendo Adamo a fare altrettanto. L'ira divina causata dalla disubbidienza si abbatte in modo personale sui colpevoli, chiudendo loro per sempre la strada dell'Eden e prendendo la forma di una maledizione che avrà conseguenze immediate e future, coinvolgerà tutto il genere umano, sarà condanna e profezia. Le parole del castigo sono formulate *ad personam*: ognuno dei tre protagonisti della Caduta riveste, in quell'evento, un ruolo diverso, pecca in modo diverso e assume una diversa responsabilità. Se il serpente dovrà strisciare *in aeternum* sul proprio ventre, la punizione inflitta alla donna la vuole sottoposta al marito e la consegna al destino

dell'eterna e dolorosa generazione: a causa del peccato, la trasmissione della vita diventa possibile solo attraverso la sofferenza (Gen. 3,16). Sarà infatti *dopo* il pronunciamento della condanna che Adamo – il solo, nell'intera creazione, a poter nominare le cose – assegna e, letteralmente, destina alla propria compagna il nome di Eva, “perché essa fu la madre di tutti i viventi” (Gen. 3, 20). E infatti questo nome deriva dal verbo ebraico “hawah”, che significa “vivere”: essa è quindi, *nomen omen*, “la vivente”. Ma le parole più solenni e potenti sono quelle che decretano il castigo di Adamo:

“Poiché hai ascoltato la voce di tua moglie e hai mangiato dell'albero, di cui ti avevo comandato: Non ne devi mangiare, maledetto sia il suolo per causa tua! Con dolore ne trarrai il cibo per tutti i giorni della tua vita. Spine e cardi produrrà per te e mangerai l'erba campestre. Con il sudore del tuo volto mangerai il pane; finché tornerai alla terra, perché da essa sarai stato tratto: polvere tu sei e in polvere tornerai!” (Gen. 3, 17-19).

Il castigo di Adamo prende corpo e forma all'interno di una maledizione ben più ampia, quella del suolo, che diventerà sterile e ribelle. Trarne cibo e sostentamento sarà estremamente faticoso, e questo fino a un limite ben preciso: quello del ritorno alla terra, alla polvere da cui l'uomo era stato tratto: fino al limite della morte. Alla materia da cui e di cui era stato fatto, l'uomo era destinato a tornare: e infatti l'ebraico “adam” significa “fatto di terra” e deriva dalla voce “adamah”, “suolo”. Eva, precisamente e letteralmente, *non* è “fatta di terra”: lo è solo indirettamente, perché tratta dal corpo di Adamo, costruita da una sua costola (Gen. 2, 21-22).

Ma ciò che più importa qui rilevare è che, stando alla lettera del testo biblico, *solo Adamo* viene condannato alla morte. È pur vero che “Dio creò l'uomo a sua immagine; a immagine di Dio lo creò; maschio e femmina li creò” (Gen. 1, 27); infatti, tutta l'umanità viene, nella maledizione divina, condannata a morte. Ma non si può non riconoscere come, nel momento in cui questa condanna viene formulata, essa non si rivolga all'uomo inteso nella più ampia accezione di genere umano, ma *personalmente e distintamente* ai due sessi diversi, al maschio e alla femmina.

Quale colpa poteva essere tanto grave e imperdonabile da meritare un simile castigo? Su quale fosse la natura del Peccato originale – e sulla Caduta più in generale – la Chiesa si è interrogata fin dal tempo dei Padri. È a Sant'Agostino che si deve la prima, più completa e importante formulazione del problema della Caduta, elaborata in modo tale da configurarsi come un vero e proprio “sistema del peccato” (Delumeau [1983] 1987, 450).

Secondo Agostino, la disubbidienza a Dio avrebbe precipitato l'uomo in una condizione completamente alterata rispetto allo stato perfetto primevo: Adamo ed Eva – e con essi tutta l'umanità loro discendente – vennero esclusi dall'eternità, consegnati alla miseria, assoggettati alla degradazione temporale, al dolore e alla morte. Essi persero la sottomissione delle passioni alla volontà che Dio aveva loro concesso: se non ci fosse stato il peccato, sotto il pieno controllo degli istinti sessuali, la generazione sarebbe stata disciplinata dalla volontà, senza che intervenisse “alcun moto voluttuoso”. Ecco allora i due più potenti e invincibili figli del peccato: la mortalità e il desiderio sessuale. Essi non sono “naturali”, creati insieme all'uomo, ma conseguenza dell'atto proibito, entrati nella storia umana per punire la prima e grande disubbidienza. Negli scritti di Agostino peccato ed esperienza sessuale sono legati da un rapporto assai stretto che, dopo secoli di riflessioni, commenti, glosse, diventerà una vera e propria identificazione, compiuta da Cornelio Agrippa di Nettesheim nel *De originali peccato*, composto intorno al 1518. In esso si legge che “Non aliud fuisse originale peccatum quam carnalem copulam viri et mulieris”.

La rilettura del racconto della Genesi operata da Agrippa, che riconosce nell'esperienza sessuale il peccato originale, coinvolse anche il serpente tentatore. La tradizione popolare e folklorica non aveva mai dimenticato l'antichissima associazione, risalente ai riti di fertilità mediterranei, tra il serpente e il membro maschile. Una targa di bosso risalente al 1529 ripropone visivamente questa identificazione: il serpente, proprio in virtù del suo comparire tra le cosce della figura in basso a sinistra, rivela chiaramente la propria natura fallica. D'altra parte, esso era stato identificato nella Bibbia con Satana, Principe del male, rivelando così una natura demoniaca.



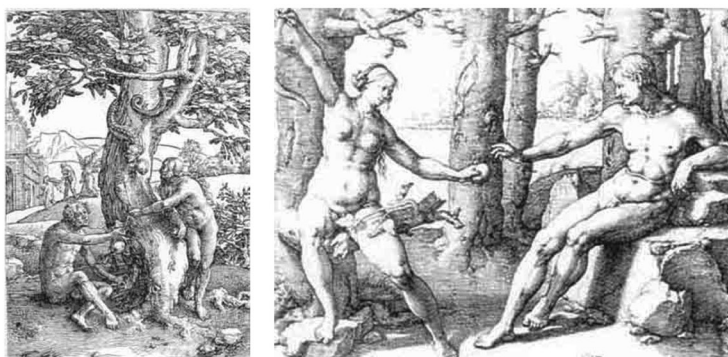
Memore di queste diverse tradizioni, compresenti e ugualmente vive, Agrippa identificò il serpente con il sesso maschile. Egli rilesse pertanto il racconto biblico della Caduta in una chiave erotica nuova: tentata dal serpente, Eva indusse Adamo al peccato, cioè all'uso del proprio organo sessuale e questo costituì e provocò la Caduta. Sesso e morte, doni di Satana, diventano due aspetti dello stesso, tragico evento. All'interno di un dramma tanto grande e irreparabile, quale ruolo e quale responsabilità assegnare, singolarmente e personalmente, ad Adamo ed Eva?

La lettura medievale della Caduta può essere riassunta nelle parole di Paolo a Timoteo: "E non fu Adamo ad essere ingannato, ma fu la donna che, ingannata, si rese colpevole di trasgressione" (I Timoteo, 2, 14). Debole e malvagia, facilmente corruttibile e viziata dall'inferiorità intellettuale di cui Dio l'aveva voluta capace, la donna aveva ceduto alle lusinghe e alle promesse del serpente: era stato il suo gesto sconsiderato a condannare Adamo e l'umanità intera. "Sei tu la porta del diavolo [...] sei stata tu a circuire colui che il diavolo non era riuscito a raggirare" (Tertulliano, *De cultu feminarum*, I, 1-2). A Eva, non ad Adamo, si era rivolto il serpente: sapeva che la debolezza della donna sarebbe stata facilmente vinta, sapeva che solo attraverso la sua bellezza sarebbe riuscito a giungere a colui che non avrebbe mai ceduto alla tentazione direttamente. La debolezza della donna, il suo assenso, il suo cedimento, la sua disobbedienza non solo meritavano il castigo, ma, soprattutto, attribuivano a lei, e solo a lei, la *colpa*.

Ma non è questo che il XVI secolo avrebbe visto nella Caduta: alla radice dell'evento che definisce la condizione umana come mortale, il Cinquecento avrebbe scoperto una donna audace e coraggiosa, forte e determinata, disposta a sfidare il divieto divino pur di raggiungere la sapienza promessale dal serpente. Queste caratteristiche diventano proprie delle protagoniste femminili di un tema iconografico medievale che conosce una nuova fortuna all'inizio del Cinquecento: quello del *Potere delle donne*, che recupera dall'antichità classica e dalle Sacre Scritture le storie di Sansone e Dalila, di Aristotele e Fillide, di Salomè e Giovanni Battista o Erode. Di fronte a una donna forte e ben conscia delle proprie armi di seduzione, l'uomo, benché famoso e quasi invincibile, si rivela debole, esitante, completamente succube della compagna; ma ciò che costituisce l'ulteriore e, ai nostri fini, più importante comune denominatore è che, se l'iniziativa viene presa e portata a compimento da una donna, *chi ne subisce le conseguenze è sempre un uomo*. La scena della Caduta, del momento in cui Eva offre il frutto proibito ad Adamo, è stata non di rado inserita in questa sequenza come primo esempio storico – e quasi prototipale – all'origine degli altri. Se Lucas van Leyden ha

aperto con quest'immagine ben due cicli silografici dedicati al *Potere delle donne*, esistono numerose testimonianze iconografiche – autonome o parte di un ciclo – di un Adamo debole e insicuro e di una Eva coraggiosa e ardita. Da Hans Burgkmair ad Albrecht Dürer a Lucas Cranach, prende corpo una Eva che non teme di accettare la mela e di dividerla col compagno e che appare più vicina dell'Eva peccatrice e colpevole medievale alla giovane donna del Baldung di Ottawa. Per comprendere in modo più ampio e puntuale questo dipinto è necessario, ancora una volta, fare attenzione a quanto scrisse Agrippa di Nettesheim proprio in quegli anni. Egli, basandosi sul racconto della Caduta fatto nell'Apocalisse di Mosè e su un preciso passo della Genesi (2, 16-17), ricorda come Dio non proibì direttamente ad Eva di mangiare dell'Albero della Conoscenza: Eva, nel momento della formulazione del divieto, non era ancora stata creata. Il divieto divino fu rivolto solo ad Adamo:

“Il Signore Dio diede questo comando all'uomo: Tu potrai mangiare di tutti gli alberi del giardino, ma dell'albero della conoscenza del bene e del male non devi mangiare, perché, quando tu ne mangiassi, certamente moriresti” (Gen. 2, 16-17).



Questo non significa che, dal momento della sua creazione, anche ad Eva non si estendesse il divieto; ma non c'era motivo, nel caso della trasgressione, di punirla con la morte, espressamente minacciata, invece, ad Adamo (Kent Hieatt 1983, 299).

Cornelio Agrippa, sulla scorta di quanto già affermato da Agostino, sostiene che niente viene perduto nel momento in cui Eva mangia del frutto; solo quando Adamo accetta il frutto dalle mani di Eva e ne mangia, *il peccato può dirsi completo*. A cedere non è la sola parte sensuale e passionale dell'anima umana, simboleggiata da Eva – secondo la lettura allegorica della Genesi compiuta da Filone Alessandrino nel I sec. d.C. – ma la sua componente razionale, la più alta e nobile, simboleggiata da Adamo.

Ecco allora che tutti questi tasselli possono essere ricomposti e riuniti per delineare e formulare l'ipotesi interpretativa qui proposta. Nel dipinto di Ottawa Eva non ha nulla della connotazione negativa e colpevole che il Medioevo le aveva assegnato: essa è una donna che, spinta dalla curiosità, tende fiduciosa la mano alla promessa del serpente, portatore di un messaggio nuovo e diverso rispetto a quello conosciuto da Adamo. Il gesto, deciso e violento, con il quale Adamo afferra il braccio di Eva, non può non palesare e condensare un'atmosfera erotica estremamente evidente in altre, contemporanee opere di Baldung.

Ma nell'attimo in cui afferra con desiderio il braccio di Eva e nel momento in cui il serpente si scaglia su di lui, Adamo coglie il frutto della sapienza. Egli è *personalmente*, direttamente e *inequivocabilmente colpevole*. Ecco allo-



ra la minaccia divina concretizzarsi all'istante: Adamo diventa sotto i nostri occhi la Morte, o meglio, *Il Morte*. "Death is also Adam, and his mortal clutch expresses human desire. Lust and his consequences, sin and punishment, are the glue which makes the knot in this painting inextricable" (Korner 1985, 90) (La Morte è anche Adamo e la sua stretta mortale esprime il desiderio umano. La lussuria e le sue conseguenze, il peccato e il castigo, sono la colla che rende il nodo in questo dipinto inestricabile).

La metamorfosi ha luogo davanti ai nostri occhi, ma mortalità e Primo Uomo erano in realtà legati da lungo tempo, da sei secoli almeno, quando comparve l'iconografia della *Tomba di Adamo*: un teschio, uno scheletro o un cadavere posto ai piedi della croce di Cristo ed espressamente indicato come quello del Primo Uomo. La colpa antica, compiuta da un uomo, poteva essere riparata solo da un sacrificio altrettanto grande e ugualmente volontario e necessario, quello di un altro uomo, Cristo, Nuovo e Secondo Adamo (1 Corinzi 15, 21-22). Necessario Cristo, per redimere e portare la salvezza all'umanità; ma necessario anche Adamo, perché se non ci fosse stato alcun peccato non ci sarebbe stata alcuna redenzione. È per questo che l'Exultet, nella liturgia del Sabato Santo, recita:

"O certe necessarium Adae peccatum [...]
O felix culpa [...]"

Come ha scritto John Phillips:

"Without the Fall then would be no sacred history, no *Heilgeschichte*, because there would be nothing from which humanity could be saved [...] The Fall is not a misfortune but a blessing" (PHILLIPS 1984, 78-79) (Senza la Caduta non ci sarebbe stata nessuna storia sacra, nessuna *Heilgeschichte*, perché non ci sarebbe stato nulla da cui l'umanità dovesse essere salvata. È per questo che la Caduta non è una disgrazia ma una benedizione).

Allo stesso modo la colpa di Eva assume il carattere di *necessità*: essa è causa prima della caduta di Adamo e dell'umanità, ma è solo grazie al suo aver accettato il frutto della sapienza che si rende possibile la Redenzione e il compimento della Storia della Salvezza.

Di fronte all'uguaglianza di Adamo ed Eva prima della Caduta, si fa strada la diversità delle loro colpe e delle conseguenti punizioni. Adamo ha violato la fedeltà verso il suo Signore: come ha osservato Jeffrey Russell (Russell [1984] 1987, 99), questa è esattamente la colpa commessa dal Diavolo, che, volontariamente, proprio come Adamo, decide di venir meno al rapporto

di fedeltà e di sudditanza che lo legava a Dio. In tutto questo non può non leggersi un legame, da una parte con l'ideologia feudale, e dall'altra con la tradizione cristiana che concepiva il peccato come "rottura del giusto ordine". Lo zoccolo animale dell'Adamo-Morte di Ottawa potrebbe pertanto essere un rimando non genericamente al mondo infernale, ma al Signore stesso di quel mondo, all'angelo caduto con cui Adamo condivideva la colpa.

Ciò che condanna Adamo alla morte, e che, nel dipinto di Ottawa, *lo fa diventare Morte*, è la *volontarietà della sua colpa*: Eva è stata tentata e forse ingannata, ma egli, messo di fronte alla possibilità del peccato avendo la piena consapevolezza delle conseguenze del suo assenso, accetta *volontariamente* il frutto proibito. Nel dipinto di Ottawa, Adamo *coglie di persona* quel frutto direttamente dall'Albero della Conoscenza "e quindi, morso dal serpente, diventa egli stesso mortale" (Centanni F.D.A., 14).

La colpa di Eva, in definitiva, è quella di "abandonig the interdependence of true love for the independence of a dangerous adventure" (Phillips 1984, 102) (Abbandonare l'interdipendenza del vero amore per l'indipendenza di un'avventura pericolosa). Ciò che di Eva viene messo in primo piano è la sua audacia, la sua curiosità, il suo voler percorrere una strada di cui non vede la fine né il punto di arrivo, ma affascinante proprio perché sconosciuta e mai tentata: comunque, la *sua* strada. Phillips riferisce espressamente di una Eva salvata, scagionata dalla colpa. Questo è ciò che Baldung sembra raffigurare a Ottawa: una donna in grado sì di sedurre il proprio compagno, ma non passibile di condanna per questo.

È nel momento sommo della Caduta, quando Adamo pecca e viene immediatamente punito, che la Eva di Ottawa compie un ultimo gesto: quello di nascondere una mela dietro la schiena, in modo che Adamo non possa vederla. Non sono rare le opere, grafiche e pittoriche, che raffigurano Adamo ed Eva con due o anche con tre mele. In riferimento al dipinto di Ottawa, Wolfgang Hartmann scrive che "qui la prima mela, appena colta, simboleggia il peccato, mentre la seconda sta per la morte" (Hartmann 1978, 8). Effettivamente la mela già colta e stretta in mano da Eva può indicare il peccato già avvenuto, così come quella che Adamo sta cogliendo può indicare la morte conseguenza futura. Ma ad Ottawa la Morte c'è già, è conseguenza, reale e presente, del peccato. La chiave può essere allora quella fornita – e purtroppo scarsamente argomentata – da Jean Wirth:

“Nascondendo alla morte la mela dell’Albero della Vita, riallacciandosi al serpente della Saggezza che aveva calpestato, la donna qui sfida la finitezza e si ricorda dell’Eritis sicut Dei” (Wirth [1979] 1985, 256).

Nel mezzo del giardino dell’Eden, racconta la Genesi, erano presenti due alberi, quello della Vita, permesso, e quello della Conoscenza del bene e del male, vietato. Agostino afferma che condizione principe per la conservazione dell’immortalità era mangiare i frutti dell’Albero della Vita. Nel dipinto di Baldung compare un solo albero, quello della Conoscenza, dal quale Adamo sta cogliendo un frutto, esattamente quello il cui morso avrebbe portato nel mondo la morte (Isidoro di Siviglia, *Etymologiarum sive originum libri XX*, lib. XI, II, 31). L’altro albero, quello della Vita, potrebbe essere alluso e presentato solo attraverso un suo frutto, quello che Eva stringe nella mano destra e nasconde, mentre afferra con la sinistra la coda del serpente che a quella eterna vita aveva promesso di aggiungere la sapienza capace di rendere pari a Dio. Quel serpente cristianamente diabolico e classicamente promessa di rinascita e rigenerazione, portatore e tramite di vita e di morte insieme, che chiude un circolo di vita non interrotta: “In der wechselseitigen Verstrickung von Frau und Schlange, Schlange und Tod, Tod und Frau wird dieser ewige Kreislauf in bildliche Form gebracht” (Hartmann 1978, 17) (Nel vicendevole coinvolgimento di donna e serpente, serpente e morte, morte e donna, viene data forma visiva a questo ciclo eterno). Nelle raffigurazioni del Peccato originale non è insolito vedere come Eva porga un frutto ad Adamo e ne nasconda un secondo. Se la nostra interpretazione è corretta, Eva, attraverso le due mele, dona ad Adamo la morte e tiene per sé, celandola alla vista del compagno, la vita. D’altra parte, i miti antichi – che il Rinascimento andava riscoprendo – sapevano di una ciclicità della vita femminile che non conosce interruzione né fine, una sorta di “immortalità naturale” che si trasmette esclusivamente di madre in figlia, costruendo un circolo dal quale gli uomini sono fatalmente e necessariamente esclusi. È la storia di salvezza di Demetra e Kore, ma anche quella tentata e fallita di Teti e Achille, di Eos e Titone, di Calipso e Ulisse, di Dono e Demofonte. Nel mito antico, come nel dettato biblico, ciò che muore è maschile: l’uomo è destinato alla caducità, alla fine, a non generare e a non rinascere: a morire.

“Nel mito ciò che le Parche recidono, come nel caso di Achille, di Demofonte, e di tutti i miti di immortalità perduta, è la vita di un bambino maschio. Il maschio dice la mortalità: il maschio finisce” (Centanni 1995, 192).

Ed è Adamo ad essere personalmente condannato da Dio alla morte: la sua scelta, la volontarietà del peccato nella consapevolezza dell’errore e della

punizione, lo destinano al castigo terribile e supremo. Nel racconto della Caduta di Ottawa non esiste una scansione e una successione cronologica degli avvenimenti, articolata in passato e futuro, in cause ed effetti: tutto questo viene concentrato in una contrazione iconografica e temporale, un *attimo* che è, letteralmente, assoluto, un solo istante in cui “simultaneamente avvengono seduzione, desiderio, peccato, morte e caduta” (Centanni F.D.A., 15).

E la morte non può che abbattersi su Adamo, la personificazione della Morte non può che avere sesso maschile. Non è questa la figura di un morto, non è un'allegoria, un'allusione, e quindi una strada mediata, alla morte. Non è nemmeno la personificazione della Morte che tante volte Baldung aveva raffigurato e che raffigurerà ancora, fino alla fine della sua vita: la figura che coglie la mela e che, per questo, viene morsa dal serpente, non è semplicemente questo. Quella figura di Morte è anche una persona ben precisa, è anche Adamo, si identifica con lui. Quella figura è il Primo Uomo che, davanti ai nostri occhi, *si fa* Morte: Adamo, il maschio peccatore, è *la Morte in persona*.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI:

Centanni 1995

M. Centanni, *Velare, svelare: dai misteri pagani a Le età della donna di Hans Baldung Grien*, in AA.VV. *Il gesto nel rito e nel cerimoniale dal mondo antico ad oggi*, a cura di S. Bertelli e M. Centanni, Firenze 1995, 176-198.

Centanni F.D.A.

M. Centanni, *Fantasm dell'antico*, in corso di stampa.

Delumeau [1983] 1987

J. Delumeau, *Il peccato e la paura. L'idea di colpa in Occidente dal XIII al XVIII secolo*, tr. it. Bologna [1983] 1987.

Hartmann 1978

W. Hartmann, *Hans Baldungs 'Eva, Schlange und Tod' in Ottawa*, "Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg" 15 (1978), 7-20.

Kent Hieatt 1980

A. Kent Hieatt, *Eve as reason in a tradition of allegorical interpretation of the Fall*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" XLIII (1980), 221-226.

Kent Hieatt 1983

A. Kent Hieatt, *Hans Baldung Grien's Ottawa Eve and its context*, "The Art Bulletin" 65 (1983), 290-304.

Koch 1974

R.A. Koch, *Hans Baldung Grien. Eve, the serpent and Death (Masterpieces in the National Gallery of Canada, n.2)*, Ottawa, 1974.

Koerner 1985

J.L. Koerner, *The Mortification of the Image: Death as a Hermeneutic in Hans Baldung Grien*, "Representations" 10 (1985), 52-101.

Phillips 1984

J.A. Phillips, *Eve. The history of an Idea*, San Francisco 1984.

Praz 1972

M. Praz, *Il patto col serpente*, Milano 1972.

Russell [1984] 1987

J.B. Russell, *Il diavolo nel Medioevo*, tr. it. Bari [1984] 1987.

Whitfield 1971

C. Whitfield, *Révélation sur une tentation d'Eve*, "Connaissance des Arts" 232 (1971), 72-81.

Wirth [1979] 1985

J. Wirth, *La fanciulla e la morte. Ricerche sui temi macabri nell'arte germanica del Rinascimento*, tr. it. Roma [1979] 1985.

Mnemosyne Atlas, Tavola 79

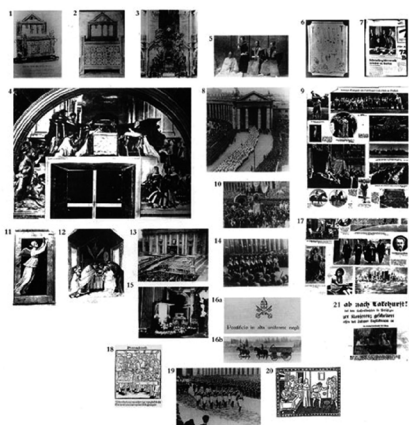
Seminario di Tradizione classica, coordinato da Monica Centanni e Katia Mazzucco

Materiali

§ “*Hoc est corpus*” | Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola 79

§ Letture grafiche

§ “Hoc est corpus” | Guide to reading Plate 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



“*Hoc est corpus*”. Il sacrificio e il patto

Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola 79

Seminario di Tradizione classica, coordinato da Monica Centanni e Katia Mazzucco

La tavola 79 è il pannello che chiude l'ultima versione di *Mnemosyne* cui Warburg mise mano, e, sotto diversi aspetti, il suo montaggio rivela e svela elementi programmatici e strutturali dell'opera intera.

Come già visto per i primi pannelli dell'Atlante – cfr. soprattutto tavola C – l'impaginazione di tavola 79 si presenta apparentemente semplice e chiara. Possiamo infatti identificare tre sezioni verticali. A sinistra sono raggruppate immagini di opere d'arte, scultoree (la Cattedra di San Pietro, figg. 1-2-3) e pittoriche (Raffaello, Giotto, Botticelli, rispettivamente figg. 4-11-12); le immagini della Cattedra di San Pietro, seggio eburneo probabilmente di epoca carolingia (fig. 1), inquadrato nella complessa struttura barocca berniniana (fig. 3), fungono da incipit alla tavola e inquadrano logicamente (Roma, il Vaticano) e contenutisticamente (l'apostolo Pietro, l'origine e la fondazione della Chiesa cattolica) i temi suggeriti dall'accostamento delle immagini. Particolare rilievo nella colonna sinistra, ma anche nell'intera composizione della tavola, è dato all'affresco di Raffaello delle Stanze vaticane che raffigura la *Messa di Bolsena* (fig. 4), il miracolo dell'ostia sanguinante da cui trasse origine la festa del *Corpus Domini*: un soggetto che introduce immediatamente al filo tematico della sezione centrale. Questa porzione del montaggio (figg. 8-10-13-14-15-19) è costituita da immagini di attualità: si tratta di fotografie scattate in occasione della processione eucaristica di Papa Pio XI, svoltasi a Roma il 25 luglio del 1929. In basso, simmetricamente disposte rispetto a una immagine della sfilata militare, sono appuntate due xilografie del XV sec. (una di ambito nordico fig. 18, e una italiana fig. 20) che raffigurano profanazioni dell'ostia.

In alto, la fotografia apparentemente 'fuori luogo' di una scena di "seppuku" (fig. 5, cfr. fig. 6) ci introduce alla sezione di destra, costituita nuovamente da immagini di attualità, in questo caso veri e propri prelievi da giornali: due pagine del supplemento illustrato dell'"Hamburger Fremdenblatt" del 29 luglio 1929 (figg. 9-17); due ritagli con le notizie della firma di un trattato (1925, fig. 7) e di un incidente ferroviario (fig. 21) che aprono e chiudono –

anche queste simmetriche rispetto ai due fogli della rivista – la ‘colonna dei ritagli di giornali’.

L’inserzione delle figg. 9 e 17 – e in modo particolare la prima, una pagina intera – ribalta e complica l’ordine di lettura proposto su schema tripartito: si rivela così l’insufficienza di questa prima griglia di orientamento e si apre una finestra sul meccanismo di funzionamento delle singole tavole e dell’intero Atlante.

Il 30 luglio del 1929 Warburg tenne una lezione commentando proprio il foglio di giornale di fig. 9, attratto non solo dalle notizie in esso riportate (fili non lasciati sospesi bensì intrecciati nei percorsi della tavola), ma anche dal tipo di linguaggio e dai meccanismi utilizzati per la composizione di un inserto illustrato di attualità. Nel corso della lezione, Warburg definì il foglio “un’insalata di immagini”, ma questa definizione, in apparenza di spregio, cela un intento che va al di là della pura ironia – e autoironia, niente affatto assenti dal montaggio del pannello. Così Warburg in apertura della lezione del 30 luglio:

“Il supplemento illustrato di un quotidiano non è solo pensato per ravvivare una conversazione un po’ stagnante; esso ha uno scopo ben più ambizioso: in questa sera di festa dovrà servire a fondare la missione della KBW”.

Come è stato evidenziato da Wolfram Pichler e Gudrun Swoboda (nel corso di una comunicazione al Convegno di Siena del 1998), la tav. 79 ci pone di fronte a un “montaggio nel montaggio”: la pagina di giornale è composta da fotografie riferite ai fatti più diversi (una partita di golf, una commissione di studi portuali, una regata, un banchetto, una processione liturgica, una gara di nuoto, una corsa di cavalli) accompagnate da brevi didascalie e impaginate in base alle necessità editoriali, e in questo senso il foglio rappresenta un “duplicato interno” della tavola. In questo modo, notano Pichler e Swoboda: “il giornale si fa strada nell’Atlante e l’Atlante nella pagina di giornale”.

C’è però una diversità tra il montaggio della pagina illustrata di un rotocalco e la composizione di un pannello warburghiano. La necessità di un giornale è quella di far rientrare in uno spazio delimitato tutte le foto, ordinate in base a criteri puramente spaziali e sottoposte a una gerarchia d’impatto visivo o di richiamo di audience – la notizia di maggior rilievo (così valutata dalla redazione in base al proprio pubblico) si guadagna spazio, forma e margini di maggior spicco. Al contrario, il meccanismo del montaggio

fotografico adottato da Warburg – e dichiarato proprio dalla presenza in tav. 79 della fig. 9 – si libera totalmente dei pericoli della banalizzazione, del fraintendimento, dell’inflazione di valore delle immagini (l’effetto “insalata”), divenendo, al contrario, struttura che nell’accostamento, nella giustapposizione o nel distanziamento delle figure, crea senso.

Ancora: inserita all’interno della struttura ermeneutica della tavola (come all’interno delle argomentazioni della lezione tenuta da Warburg nel luglio del ’29), la pagina illustrata è sottratta dal caos del non-senso, e attivata, grazie alle immagini che la circondano, come elemento sintomatico di forme del pensiero contemporaneo: la catarsi della violenza rituale (fig. 5) nel gesto del campione sportivo (i giocatori di golf, fig. 9), il contrasto violento (e frainteso) fra esibizione del ‘corpo fisico’ (il nuotatore, fig. 9) e ostensione del ‘corpo mistico’ (tutta la sezione centrale del pannello).

Le immagini composte nel foglio di giornale divengono quindi, nell’ottica della teoria warburghiana della polarità del simbolo, elementi di una figura unica e complessa che possono caricarsi di valenze opposte. A loro volta, le singole fotografie che compongono la pagina illustrata possono entrare in una sintassi diversa se polarizzate da immagini-catalizzatore diverse da quelle imposte dalla redazione giornalistica che risponde ai fini della “commercibilità”. Warburg – abile ‘decostruttore’ e ‘rivalorizzatore’ – dimostra di saper sfruttare anche questo potenziale utilizzando brani singoli della pagina illustrata del 29 luglio all’interno del montaggio di altre tavole (tav. 72; tav. 77 fig. 2): le stesse immagini proposte come elementi compositivi della fig. 9 del pannello 79 acquistano così autonoma eloquenza e offrono, grazie ad accostamenti efficaci, nessi formali e contenutistici inediti.

Sia dal punto di vista compositivo che sotto il profilo tematico, la tav. 79 si propone come una “apertura programmatica” dell’Atlante. Il dato è interessante perché si tratta dell’ultimo pannello di *Mnemosyne*: dunque un prospetto “sul presente, sullo scopo e sul metodo dell’Atlante” (Pichler-Swoboda) posto in coda anziché in capo all’opera.

Tema centrale della tavola è la sublimazione del sacrificio del corpo nella ritualità: per dirla con Warburg “l’espulsione della parte grossolanamente materiale degli atti sacrificali”. La prima forma di ritualità è ancora violenta: il corpo sacrificato nell’*harakiri* (fig. 5), ma vengono mostrate nella tavola due modalità di traduzione e di sublimazione simbolica che, tenendo al centro il corpo, superano però qualsiasi residuo letteralista: l’ostensione del corpo mistico nell’eucarestia, l’esibizione del corpo sportivo. Le figg. 4,

8, 10, 11, 13, 14, 15, 19 rimandano all'ostensione del corpo divino nella festa di celebrazione del rito eucaristico. Le figg. 9 e 10 richiamano l'attenzione sull'esibizione della fisicità: sul versante mistico il corpo simbolicamente più potente – ovvero il corpo del Dio-Uomo – si offre al sacrificio. Ma prima, nell'Ultima Cena, Cristo prefigura e trasfigura il sacrificio cruento che si compirà sul suo proprio corpo, con l'istituzione dell'Eucarestia. La transustanziazione in corpo e sangue del pane e del vino e la distribuzione del corpo ai discepoli, è insieme un'anticipazione simbolica dell'evento sacrificale, una chiave di lettura del suo significato come *sparagmos* dionisiaco e la enunciazione della sua ripetitività nella liturgia del rito. Warburg, nella lezione del 30 luglio 1929, gioca sull'opposizione tra i sintagmi: "Hoc est corpus meum" e "Hoc meum corpus est". La seconda proposizione potrebbe essere il motto di un altro tipo di sublimazione dell'atto sacrificale, che enfatizza il corpo come paradigma formale e pone l'accento su un altro registro semantico e culturale: la fisicità dell'atleta. Warburg focalizza questa visione della forma corpo senza porla in un rapporto gerarchico subordinato rispetto all'ostensione del corpo mistico: d'altronde proprio alla centralità del corpo, e in particolare all'antropocentrismo è dedicata, significativamente, una delle tavole di apertura dell'Atlante (tav. B)

L'ostentazione della fisicità trova una sua figura topica nel corpo dello sportivo: come dimostra la relazione instaurata tra la postura del golfista (fig. 9) e quella del decapitatore (fig. 5), si tratta ancora di una forma di sublimazione: postura "esemplare" ma anche, comunque, catarsi dalla violenza. La tavola 79 può essere letta dunque, nel suo complesso, come una traduzione di un atto violento in atto simbolico.

In questo senso la *Pathosformel* – ad esempio il gesto del golfista, la postura dell'atleta (in realtà quest'ultima più ascrivibile all'ambito delle *Statusformeln*) – sarà da considerare come "cicatrice di un atto sacrificale" (Swoboda-Pichler), segno di una ferita originaria, ma insieme forma di conversione culturale della violenza originaria del sacrificio. La movenza atletica, espressione di un pathos tutto fisico, produce anch'essa catarsi: per dirla con le parole di Warburg, una vera e propria "catarsi motoria".

Le due forme di sublimazione nel simbolico – il rito, lo sport – trovano un loro ribaltamento (ancora rituale ma di segno nettamente negativo) nella profanazione del corpo mistico: le xilografie antiebraiche con l'ostia pugnata (figg. 18, 20)

La profanazione viene presentata come deriva violenta della sublimazione rituale: se l'istituzione dell'eucarestia è la sublimazione del letteralismo della violenza sacrificale, la pugnalazione dell'ostia, pur considerata alla stregua di un atto rituale rovesciato, riporta il sacrificio al suo originario statuto di letterale violenza. Warburg propone il rito rovesciato ebraico come contrappunto alla sublimazione culturale cristiana.

In questa lettura di documenti storici di smaccata propaganda antiebraica, non si può non cogliere un dato biografico, che forse sfiora lo spirito dell'autoironia – o almeno di una certa rinascimentale “sprezzatura”. Ma sarà anche importante, in questa prospettiva, tenere conto dell'accalorata difesa che Warburg stesso fa, nella citata lezione coeva alla composizione della tavola, della sua ‘conversione’ al cattolicesimo.

Warburg sottolinea il dissidio insanabile tra ebraismo e cristianesimo proprio nel disconoscimento/riconoscimento dell'incarnazione divina e quindi nel rapporto con l'istituzione dell'eucarestia (“Hoc est corpus meum”). Gli Ebrei non solo mettono a morte, fisicamente, il corpo di Cristo, ma disprezzano (poi nella propaganda antiggiudaica pugnalano-profanano) il suo corpo simbolico, l'ostia. L'insistenza sui ‘sacrifici umani’ degli Ebrei (topos dell'antisemitismo dalle origini fino all'età moderna; cfr. la leggenda di San Simonino) al di là degli aspetti di demonizzazione, è un riflesso esasperato del dato reale dell'ostilità degli Ebrei a Cristo e all'eucarestia; ma anche della qualità ancora ‘primitiva’, non sublimata, dei loro riti.

L'altro ripiegamento rispetto alla sublimazione catartica è l'irruzione dell'evento accidentale che riconferma l'ineluttabilità della morte: la ‘banalità’ dell'evento catastrofico tratto dalla cronaca (il disastro ferroviario di fig. 21) che riconsegna il corpo martoriato alla caotica brutalità del male.

Il dissidio teologico sul Corpo sacrificato per eccellenza – il corpo dell'uomo-dio – non oppone soltanto ebraismo a cristianesimo, ma anche spiritualità nordica a religiosità mediterranea. Nella figura più in vista nella sintassi della tavola (fig. 4), il soggetto dell'affresco di Raffaello, commissionato da Giulio II (che compare ritratto tra i prelati in preghiera) riguarda il miracolo avvenuto nel 1263 a Bolsena a seguito del quale il papa Urbano IV istituì la festa del *Corpus Domini*: un sacerdote boemo, che nutriva dubbi sulla transustanziazione, durante la celebrazione della messa avrebbe visto l'ostia consacrata stillare sangue. Il difetto di fede nell'eucarestia – che sarà uno dei punti cruciali della protesta riformista – miracolosamente riconverte il simbolo sacrificale alla dimensione della cruda letteralità: il sangue

reale della vittima sacrificata. Nel porre la *Messa di Bolsena* di Raffaello come uno dei fuochi compositivi della tavola, Warburg sembra voler sottolineare proprio questa centralità tematica dell'opera sul *Corpus Domini*: d'altronde, nel solito, fecondo intreccio fra dati biografici e interessi della ricerca, nel testo della lezione ai dottorandi del 30 luglio, Warburg descrive il suo proprio percorso religioso anche come un processo dal Nord al Sud: una conversione non solo dall'ebraismo al cristianesimo, ma anche dallo spirito del letteralismo nordico alla religiosità specificatamente cattolica e mediterranea.

Nella fitta trama semantica di tav. 79 c'è un conflitto innegabile tra le attualità rappresentate (esibizione del corpo/esibizione dell'ostia), ma non appare evidente un'intenzione marcatamente misoneista. Anche quando Warburg parla di "degradazione", ciò che gli sta a cuore (e che mette al centro del discorso figurativo e dell'articolazione del suo ragionamento teorico) alla fine dei conti è la sopravvivenza di formule posturali e di nuclei tematici forti: importante è ciò che resta e persiste, non quello che si perde nella trasmissione, senza alcuna nostalgia restaurativa. Non c'è sentimento di un "offesa" – come invece avvertono Pichler e Swoboda – nell'irruzione dell'attualità nel religioso, del profano/pagano nella sfera del sacro.

Anche la stigmatizzazione di Warburg sulla "insalata di immagini" del foglio di giornale non pare leggibile negativamente, come segnale di una "crisi della memoria sociale", che si esprimerebbe in un disordine casuale e privo di senso: al contrario Warburg pare proporre una opposta lettura del documento di attualità. Anche un foglio di giornale, apparentemente caotico e confuso, può 'dare senso', essere sintomo di una temperie culturale, *testimonium* di un discorso sul corpo, frammento per la ricostruzione di un significato costante nella nostra memoria culturale. Opera dello studioso è 'conferire senso', trovare i nessi, nella materia apparentemente caotica che l'attualità – sempre, non solo ora – gli propone come un testo da leggere e interpretare.

Ancora in questo senso, la critica benjaminiana alla riproducibilità dell'immagine, potenziata nella modernità dall'esplosione dei mezzi tecnologici, è sul fronte opposto rispetto alla visione che Warburg propone già delle immagini a stampa come "ali delle idee figurate". Anche sul piano metodologico e della pratica della ricerca, peraltro, Warburg ha un atteggiamento assolutamente positivo, alieno da qualsiasi pregiudizio e addirittura pionieristico, nell'utilizzo dei più moderni mezzi tecnologici. Sulla presunta critica alla tecnica (e alla modernità) di cui Warburg sarebbe un propugnatore,

pare gravare sempre la cattiva suggestione antimodernista presa di peso dal finale del *Rituale del Serpente*.

Il processo della memoria culturale, senza idealizzazioni, è esattamente questo – visibile in tav. 79: la comunicazione, anche la demonizzata “comunicazione di massa” (soprattutto nel ‘900) non è materiale confuso e inerte, ma ha in sé, e nel dettaglio minuto dei suoi documenti, valore euristico per l’intelligenza storica.

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

Lecture grafiche



A₁ Ostensione del corpo mistico
A₂ Esibizione del corpo fisico



C₁ La sigla del patto
C₂ La rottura del patto



B₁ Ritualizzazione del sacrificio
B₂ Sublimazione sportiva del sacrificio
B₃ Profanazione del rito sacrificale
B₄ Accidentalità del male

“Hoc est corpus”

Guide to reading Plate 79

“Seminario di Tradizione classica”, coordinated by Monica Centanni and Katia Mazzucco

translated by Elisabeth Thompson

Plate 79 is the panel that ends the final version of *Mnemosyne* on which Warburg himself worked. In many respects, the way it is assembled reveals and unveils fundamental aspects that form part of the structure and scheme of his entire work.

As in the early panels of the Atlas – cfr. especially plate C – the impagination of plate 79 appears to be simple and straightforward. It is possible to identify three vertical sections. To the left and grouped together are works of art, sculptural (St. Peter's See, figs. 1, 2, 3) and pictorial (Raphael, Giotto, Botticelli respectively, figs. 4, 11, 12). The images of St. Peter's See, an ebony throne probably belonging to the Carolingian era (fig. 1) framed in Bernini's complex baroque structure (fig. 3), function as the beginning of the plate. They bring together and emphasise the themes suggested by the association of the images: Rome and the Vatican, and Peter the Apostle, and the origins and the foundation of the Catholic Church.

The pillar to the left, and the whole composition of the plate are given special emphasis by Raphael's fresco from the Vatican rooms representing *The Bolsena Mass* (Fig. 4), and the miracle of the Host which gave rise to the feast of Corpus Christi, a subject that introduces the theme of the central panel. This part of the montage (figs. 8, 10, 13, 14, 15, 19) is formed by images of current events, photographs taken during the Eucharistic procession of Pope Paul VI which took place Rome on 25th July 1929. Below, arranged symmetrically in relation to a photograph of a military procession, are pinned two C15th prints, (one of northern origins, fig. 18, and the other Italian, fig. 20), both of which represent desecrations of the Host.

Above, the photograph that appears to be out of place representing a 'sepuku' scene (fig 5, cfr. Fig. 6), introduces us to the right hand section of the panel, which once again is made up of images, in this case newspaper

cuttings true and proper, depicting current events: two pages from the illustrated supplement to the *Hamburger Fremdenblatt* dated 29 July 1929 (figs. 9, 17); two cuttings with news of the signing of the treaty (1925, fig. 7), and of a railway accident (fig. 21), also arranged symmetrically in relation to the two sheets from the magazine, and introducing and closing the column of newspaper cuttings.

The inclusion of figs. 9 and 17 – particularly the first, which is a whole page – overturns and complicates the order of reading suggested by the tripartite scheme, so revealing the inadequacy of the orientation provided by the first grid, and providing a window through which to view the way every plate in the Atlas functions.

On 30 July 1929 Warburg held a class in which he commented on the very sheet of newspaper represented in fig. 9. He was attracted not only the news it contained (threads that were woven into the itineraries of the plate and not left in abeyance), but also by the style of language and devices used to compose an illustrated current event. During the course of the lesson, Warburg defined the sheet as 'a salad of images'. However this description, seemingly contemptuous, conceals a meaning that goes beyond pure irony and self-mocking which are far from absent in the montage of the plate. Warburg's opening words at the 30 July lesson stated that an illustrated supplement of a daily paper is not only meant to revive a debate that has become slightly stagnant. Rather, it has a more ambitious purpose, and on that particular day of celebration it served to found the mission of the KBW.

As Wolfram Pichler and Gudrun Swoboda, during the course of a conference held in Siena in 1998, pointed out, plate 79 places the viewer before a montage within a montage. The newspaper sheet is composed of photographs relating to the most diverse events (a golf match, a committee meeting on harbour studies, a boat race, a banquet, a religious procession, a swimming race, a horse race) accompanied by brief captions and paginated according to editorial requirements. In this sense, the sheet portrays an internal duplication of the plate, and it is in this way, observe Pichler and Swoboda, that the newspaper articles and the Atlas are mutually informative.

However, there is a difference between the montage of the illustrated page of a magazine and the composition of a Warburg plate. A newspaper needs to accommodate all the photographs in a circumscribed area in an order

that is based on purely spatial criteria, and according to a hierarchy dictated by visual impact and readership attraction – the most important news (according to the editorial department on the basis of its reading public) earns more prominent space, form and margins. Conversely, the scheme of the photomontage adopted by Warburg – and openly declared by the presence of fig. 9 in plate 79 – is entirely freed of the dangers of trivialising, misinterpreting, and inflating the significance of the images (the so-called ‘salad effect’) and becomes the opposite – a composition that by identifying parallels, juxtapositions and variances in what is represented creates meaning.

Furthermore, within the hermeneutic structure of the plate (as well as in the arguments expounded in the lesson held by Warburg on 29 July), the illustrated page is rescued from the chaos of non-meaning, and is activated by the images that surround it into a manifestation of contemporary thought: the catharsis of ritual violence (fig. 5) in the gesture of the sports champion (the golf players, fig. 9), the powerful (and misinterpreted) contrast between the presentation of the physical body (the swimmer, fig. 9) and the ostentation of the mystical body (the entire central section of the panel).

In the light of Warburg’s theory of symbols and the polarities of their signification, therefore, the images arranged on the newspaper sheet become parts of a single complex scheme that are loaded with conflicting meanings. In turn, each photograph that forms part of the illustrated page can belong to a different order when polarised by catalysing images other than those established by newspaper editors for commercial purposes. Warburg, an able deconstructor and enhancer of meaning, shows that he is able to exploit even this potential by using single stories in the illustrated page of 29 July within the montages of other plates (Plate 72, figs. 5, 9; plate 77 fig. 2). The very same images that form part of the structure of fig. 9 in plate 79, due to effective associations, acquire an eloquence of their own and offer new formal connections and meanings

Both from a compositional and thematic standpoint plate 79 is the ‘programmatically opening’ to the Atlas. This is interesting because it is the last *Mnemosyne* plate. According to Pichler and Swoboda it is a statement of the present, and of the aims and methods of the Atlas, placed at the end rather than at the beginning of the work. The central theme of the plate is the sublimation of the sacrifice of the body in ritual acts, which in Warburg’s terms is defined as the exclusion of the crudely material aspects of sacrificial acts. The first form of ritual activity is still violent – the body is sacrificed in harakiri style (fig. 5). However, the plate includes two exam-

ples of symbolic interpretation and sublimation that keep the body central, whilst going beyond all residual literal meaning: the ostentation of the mystical body in the Eucharist, and the display of a sportsman's body. Figs. 4, 8, 10, 11, 13, 14, 15, 19 recall the ostentation of the divine body in Eucharistic rites. Figs. 9 and 10 draw one's attention to displays of physicality. From a mystical perspective, the body that is symbolically more powerful – the body of God-Man – is offered for sacrifice. However, beforehand, in the Last Supper, Christ prefigures and transfigures the bloody sacrifice that will be carried out on his own body, by instituting the Eucharist. The transubstantiation into flesh and blood of the wine and bread, and the distribution of his body to his disciples, is at once the symbolic prefiguration of the sacrifice, a key to interpreting the event as a Dionysiac sparagmos and a declaration of its repeatability in the liturgical rites. Warburg, in the lesson of 29 July 1929, played on the conflicting statements 'Hoc est corpus meum' and 'Hoc meum corpus est'. The second statement could be the motto for another kind of sublimation of the ritual act that emphasises the body as a formal paradigm and places the stress on another semantic and cultural register – the physicality of the athlete. Warburg focuses on this aspect of the body without placing it lower in the hierarchical scale in relation to the ostentation of the mystical body, the Host. On the other hand, one of the opening plates of the Atlas is significantly dedicated to the centrality of the human body, and anthropocentrism in particular (Plate B).

The display of physicality has its *topos* in the figure of a sportsman. As can be seen in the relationship established between the posture of the golfer (fig. 9) and that of the executioner (fig. 5), it is another example of sublimation, an model posture, but also, however, a catharsis after violence. As a whole, Plate 79 can be read, therefore, as the translation of an act of violence into a symbolic one.

In this sense, the Pathosformel – for example the gesture of the golfer, and the posture of the athlete (in fact the latter is more attributable to a Statusformel), should be considered as the scar of a sacrificial act (Pichler and Swoboda), a sign of an original wound, but altogether a form of cultural conversion from the original violence of sacrifice. Athletic movements, entirely physical expressions of pathos, produce catharsis, what Warburg himself describes as 'motory catharsis'.

In the anti-Semitic prints representing a stabbed Host (figs. 18 and 20), the two forms of sublimation into symbolism – ritual and sport – undergo an

inversion of meaning. The profanation of the mystical body, still a ritual act, has a meaning that is distinctly negative.

The profanation is portrayed as a violent derivation of the sublimation of a ritual act. If the institution of the Eucharist is the sublimation of the literary meaning of sacrificial violence, stabbing the Host, even if considered on the same level as an inverted ritual act, restores the sacrifice to its original status of literal violence. Warburg suggests that the inverted Jewish rite is a counterpoint to the sublimation of Christian culture.

Reading these historical documents as offensive anti-Semitic propaganda, it is impossible not to be struck by a biographical detail that hints at Warburg's self-mocking spirit, or at least a certain Renaissance haughtiness. It is however, important, in this light, to remember the heated defence that Warburg himself made of his conversion to Catholicism during the lesson he gave whilst he was putting together the montage of the plate.

Warburg emphasises that the unreachable rift between Christianity and Judaism lies in their respective recognition and refusal to recognise God's incarnation and the institution of the Eucharist ("Hoc est corpus meum"). The Jews not only put Christ to death, physically. They also scorn (and in anti-Semitic propaganda, stab and desecrate) the symbol of his body, the Host. The insistence on Jewish human sacrifice, a topos of anti-Semitism from its origins to date, apart from inferences of demonisation, is a reflection of the material fact that the Jews were hostile to Christ and to the Eucharist, but also of the primitive, unsublimated nature of their rituals.

The theological dispute over the sacrificed body par excellence – the body of God made man – does not only put Judaism in conflict with Christianity. It also puts northern spirituality in conflict with the religiosity of the Mediterranean.

The image most prominently shown in the order of the plate (fig. 4), is Raphael's fresco commissioned by Pope Julius II (whose portrait appears amongst the prelates at prayer) that has its subject the miracle that occurred in 1263 at Bolsena as a result of which pope Urban IV instituted the feast of Corpus Christi. A Bohemian priest who entertained doubts on the transubstantiation, saw the consecrated Host drip blood during the celebration of Mass. Want of faith in the Eucharist, which would become one of the crucial aspects of the Reformation – miraculously reconverts

the symbol of sacrifice to its basic literal meaning – the real blood of the sacrificed victim. By placing Raphael's *The Mass at Bolsena* in one of focal positions of the plate, Warburg appears to want to emphasise the Corpus Christi as its central theme. On the other hand, in the text of the lesson he gave to his undergraduates on 30 July Warburg weaves biographical detail with his research in his customary fecund manner and describes his own religious journey as a process that leads from North to South, as a conversion not only from Judaism to Christianity, but as a journey from Northern literalness to a specifically Catholic and Mediterranean religiousness.

The dense semantic plot of plate 79 betrays an undeniable conflict between the current events portrayed (the display of the human body, the ostentation of the Host), but no markedly misoneistic intention is present. Even when Warburg talks of 'degradation' what he really is concerned about (and places at the centre of his figurative discourse and theoretical reasoning) is the survival of postural formulas and powerful thematic units. What remains and persists is important, not what is lost in transmission – there is no nostalgia, no wish to recover the past. There is no sense of violation – as Pichler and Swoboda observe – in the migrations of current events into religious themes, of the profane and pagan into the arena of what is sacred.

Even Warburg's apparently disparaging observation on the 'salad of images' relating to the newspaper sheet cannot be interpreted in a negative way, as a sign of a 'crisis in the collective memory of society' that would be expressed in a casual disorder that is devoid of sense. The reverse is true. Warburg seems to propose an opposite reading of the document reporting current events. Even a sheet of newspaper, seemingly chaotic and confused, can render sense, and be a symptom of a cultural climate, a witness to a discourse on the body, a fragment with which to reconstruct a meaning that is constant in our cultural memory. Warburg's work has been to confer meaning, to find connections, in material which is seemingly chaotic, and which current events – always, not only now – invite one read and interpret as if they were a text.

It is in this sense again, that the reproducibility of images, enhanced by modern technology, lies at the opposite extreme of Warburg's view of printed images as 'wings of figurative ideas'. Even in terms of method and research, Warburg had a totally positive attitude, with no hint of prejudice or pioneering spirit in the use of modern technology. The negative, antimodernist opinions arising from the ending of the Serpent Ritual which have gained

importance, seem to burden established views of the techniques and modernity which Warburg championed.

The process of cultural memory, without idealisation, is precisely this – and is visible in plate 79. Communication, even much maligned mass communication (especially during the C20th) is not disordered inactive material. Rather, it contains within the minutest detail of its documents, heuristic values for understanding history.

P&M | Scipione o Scimmione?

a cura del Seminario di Tradizione Classica, coordinato da Lorenzo Bonoldi



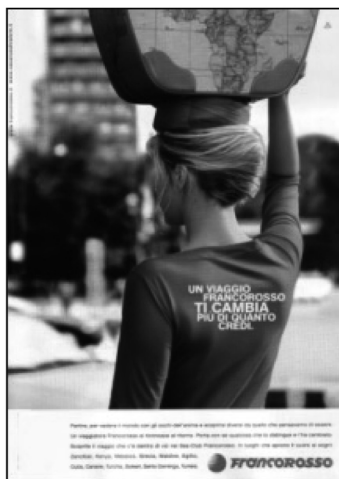
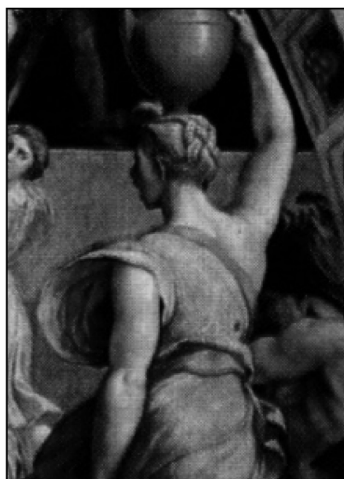
da sinistra:

Ritratto di Scipione, Francesco di Simone Ferrucci, (1474 ca.)

Il Pianeta delle Scimmie, Locandina del film, regia di Tim Burton (U.S.A. 2001)

P&M | Un viaggio ti cambia più di quanto credi

a cura del Seminario di Tradizione Classica, coordinato da Lorenzo Bonoldi



da sinistra:

Incendio di Borgo, Raffaello Sanzio e scuola, particolare (1514)

Modella con valigia sul capo, immagine per la campagna pubblicitaria di una compagnia di viaggi (Italia, 2001)

EUREKA! | Produzione seriale di Marie Maddalene (pentite?): dal Rinascimento al Novecento

Fabrizio Lollini







NEWS | “Cultura occidentale” nell’eco di guerra.

a cura della Redazione di Engramma

Sei mesi fa venivano demoliti dalla furia iconoclasta dei Talebani i due Buddha monumentali di Bamiyam, opere nate dall’incrocio dello spirito della religiosità orientale con lo stile plastico ellenistico: si imponeva allora l’urgenza di mettere in luce la brutalità di quella violenza contro le immagini.

Oggi preme una nuova urgenza. Dalla distruzione degli ultimi due “idoli pagani” sopravvissuti nel loro suolo, gli integralisti islamici sono passati a rivendicare l’atto terroristico dell’11 settembre 2001, messo in scena con grande spettacolarità contro due costruzioni-simbolo del potere dell’Occidente, due figure geometriche eminenti nel profilo del nostro orizzonte culturale: la distruzione delle Twin Towers di New York, l’attacco al Pentagono di Washington.

Un confine è stato travalicato, un limite violato. Ed è di frontiere e di confini che urge parlare. Accanto al dolore e all’angoscia, dal rimbalzare continuo e sferzante di voci da tutto il mondo, emerge visibilmente una radicale crisi d’identità e, nel contempo, una vociferata esigenza di riconoscimento identitario.

‘Occidente’, “tradizione occidentale”, “cultura occidentale” sono il tema teorico e il refrain retorico intorno a cui tenta di organizzarsi la sintassi dell’identità nel tempo della guerra (che è per definizione messa in crisi dell’identità e sua prova di consistenza). Ma cos’è “Occidente”?



Oggi nel tempo della catastrofe, della violazione dello ‘spazio inviolato’ si dice che “niente sarà più come prima”. Se scrostiamo l’intento retorico-propagandistico, rimane vero che, da molto tempo, niente è più come prima. Ma le catastrofi sono sempre un momento di trasformazione; occorre raccogliere l’occasione, e liberare la Tradizione Occidentale dall’oblio del suo Essere: meglio dall’oblio della sua invenzione del Divenire.

Qualcuno invoca terapie psichiatriche di massa per adulti egoisti, benestanti e paurosamente infantilizzati, e – dall’altra parte – qualcuno coltiva in forme terroristicamente superstiziose il rancore/nostalgia per l’esaurimento creativo della propria civiltà. Ma dietro i Beni e i Mali assoluti, dietro le loro favole indiscrete e primitive, si agitano grandi trasformazioni ancora indecifrabili, che meritano adeguata accoglienza: Occidente si dà soltanto per figura e per scrittura di un’inquietudine geologica e vitale che scuote la tellurica immobilità di una certa concezione orientale dell’Essere, che si vuole sempre uguale a se stesso, afflitto dalla paranoia dell’Ordine immutabile.

Tutta nel segno della complessità sta la capacità di corrispondere adeguatamente alla sfida che si sta profilando, rielaborando il repertorio di tracce, cicatrici, imprese, che connotano il segno peculiare della “cultura occidentale”.

La temperie si fa incandescente di ragionamenti e di passioni tenute sopite da cinquant’anni di pace: prepotenti nel lessico del dibattito culturale, riappaiono coppie oppositive elementari come “noi” e “gli altri”, amico/nemico, civile/barbaro. Ma non c’è polemos, insegna il linguaggio tragico, che non riveli al fondo un grumo di stasis, di conflitto intestino irriducibile al gioco facilitato dell’identità/alterità. Il nemico, al di fuori di ogni schema retorico bellicista, non si mostra se non come “figura del mio problema”.

NEWS | Una nuova biografia su Isabella d'Este

Recensione a: Daniela Pizzagalli, *La signora del Rinascimento. Vita e Splendori di Isabella d'Este alla corte di Mantova*, Rizzoli, Milano 2001

Lorenzo Bonoldi



“Finch’io viva dopo morte”: questo è il primo motto di Isabella d’Este di cui si conservi memoria. Lo scopo dell’illustrissima marchesa di Mantova è lo stesso che da sempre ha animato i grandi della storia: ottenere la fama della gloria, l’unico bene in grado di garantire l’immortalità. E pare che Isabella ci sia riuscita, perlomeno a vedere le numerosissime pubblicazioni a lei dedicate. L’ultima è una preziosa biografia, interamente costruita su documenti d’archivio e divisa cronologicamente anno per anno: *La Signora del Rinascimento* di Daniela Pizzagalli. Il libro si presenta pregevole sotto vari aspetti: letto consequenzialmente offre un fedele spaccato dell’età aurea e del declino del Rinascimento, la puntuale ripartizione cronologica invece, lo rende uno strumento di ricerca utile e prezioso per chi si occupi di studi isabelliani. Un bel passo in avanti rispetto a *Rinascimento Privato* di Maria Bellonci, che, pur avendo avuto il merito di rendere nota al grande pubblico la figura di Isabella, conserva un tono prettamente romanzesco: è infatti interamente costruito per artificiosi flashback e infarcito di lettere di un personaggio (l’anglico Robert de la Pole) del tutto immaginario. Il rigore dello studio di Daniela Pizzagalli, invece, consegna agli studiosi un testo prezioso, al punto che in futuro nessuno potrà scrivere di Isabella d’Este senza citarlo in bibliografia. Le uniche obiezioni, peraltro ascrivibili esclusivamente a scelte editoriali, sono per una bibliografia un po’ troppo stringata e per l’immagine in copertina. Ci sono sempre forti dubbi sull’identificazione della dama ritratta da Tiziano, e la fantasiosa ipotesi, condivisa anche dall’autrice, secondo cui il motivo ornamentale ricamato sulle maniche del vestito sia davvero la “fantasia dei vinci” creata per le principesse d’Este da Niccolò da Correggio (il cui utilizzo, fra l’altro, è documentato solo da parte di Beatrice), è fortemente improbabile; il nome della dama ritratta, come risulta da un documento del 1659, potrebbe essere invece quello di Caterina Cornaro, regina di Cipro.

NEWS | Picasso e la tradizione mediterranea

Presentazione della mostra: *Picasso sotto il sole di Mitra*, Martigny,
Fondazione Gianadda, 29 giugno/4 novembre 2001

Sara Agnoletto



La mostra, interessante e particolare, celebra Picasso rintracciando all'interno della sua produzione l'affiorare di tematiche simboliche e iconografiche vicine al culto del dio Mitra, attestato a Martigny dal recente ritrovamento di un suo santuario. Attraverso l'avvicinamento sincronico di opere cretesi, fenicie, greco-romane, celtiche e iberiche, e opere scelte del celebre artista spagnolo, il percorso espositivo evoca l'esistenza di un'unica cultura mediterranea antica e profonda, all'interno della quale si inserisce anche la produzione di Picasso, sua manifestazione moderna. Le opere di Picasso sono disposte cronologicamente dai suoi primi disegni fino alle opere degli anni cinquanta: ciò permette di seguire come "una tematica venuta dall'alta antichità è indossata ed esplorata dalla più celebre figura dell'arte moderna" (Philippe Mathonnet, *Sous le soleil, le toro bravo qui ruait dans les brancards*, dal supplemento culturale di "Le Temps", sabato 30 giugno 2001). Al centro dell'esposizione è il Toro. Sacrificato e divinizzato dagli antichi, riportato alla luce dai surrealisti, il toro di Mitra appare precocemente nell'immaginario di Picasso, inizialmente ancora legato e carico delle connotazioni rituali proprie della corrida. Dagli anni trenta poi, nell'immaginario simbolico dell'artista compare ricorrente e ossessiva la figura del Minotauro, sorta di demone cannibale e di divinità protettrice. La rappresentazione del toro diventa predominante, fino a quando, smessi gli abiti propri del culto mitraico, l'animale s'insinua fin dentro la simbologia cristiana, in cui il toro sgozzato durante il rito sacrificale è sostituito dal figlio crocifisso di Dio. Tutt'intorno a questo nucleo principale la riflessione si arricchisce di altre iconografie e altri simbolismi, multipli prolungamenti del tema principale, ulteriori fili tesi a rivelare la trama di una tradizione di cui Picasso fu un geniale interprete e che in questa mostra riemerge come chiave di lettura della sua opera.

NEWS | Tutto si muove, tutto corre, tutto volge rapido

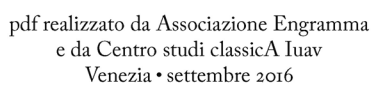
Presentazione della mostra: Futurismo 1909-1944, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 7 luglio/22 ottobre 2001 (catalogo a cura di Enrico Crispolti, Futurismo 1909-1944. Arte, architettura, spettacolo, grafica, letteratura, Milano 2001)

Carlo Corsato



Si conclude il 22 ottobre una mostra che propone il Futurismo in tutti i suoi aspetti, dalla pittura al cinema e alla grafica, dall'architettura alla moda e al teatro, in un arco cronologico che per la prima volta riconosce la vitalità del movimento fino alla II guerra mondiale (cfr. nel catalogo il saggio di Claudia Salaris, *Aspetti e figure salienti nel percorso della letteratura e visualizzazione poetica del futurismo fra il 1909 e il 1944*). Il Futurismo è sicuramente il fenomeno culturale che è stato in grado di animare gran parte della prima metà del Novecento, in grado di rispondere al Surrealismo. Sia sul piano artistico che politico-culturale, Marinetti e “compagni” introdussero in Italia i temi principali delle avanguardie contemporanee (cfr. nel catalogo il saggio di Christoph Hoch, *SCRABRRRRRAANG! Sul programma e l'estetica letteraria del futurismo nel contesto europeo*). Dal dinamismo al colore dirompente, dalla necessità di un nuovo sguardo sulle cose alla ricerca di un linguaggio adeguato al ritmo accelerato del tempo; così nel Manifesto tecnico della Pittura Futurista dell'8 marzo 1910: “Una figura non è mai stabile davanti a noi, ma appare e scompare incessantemente. Per la persistenza dell'immagine nella retina, le cose in movimento si moltiplicano, si deformano, susseguendosi, come vibrazioni, nello spazio che percorrono”. Una rivoluzione estetica che si proponeva di contagiare tutte le arti e le espressioni culturali fino ai dettagli della vita quotidiana. Nel rapporto con l'opera d'arte si auspica una interrelazione di ruoli tra artista, spettatore e opera stessa: “I pittori ci hanno sempre mostrato cose e persone poste

davanti a noi. Noi porremo lo spettatore nel centro del quadro”. I recensori del Manifesto del febbraio-marzo 1909 (cfr. il saggio di Nico Stringa, *‘... l’amato fecondo Manifesto’: cenni sulla diffusione del futurismo in Italia nel febbraio del 1909*) minimizzano e spesso ironizzano sul “proclama” marinettiano. Una delle prime critiche mosse al Futurismo fu quella di essere una deriva estrema del modernismo. È innegabile che i Futuristi proclamarono ripetutamente di volersi disfare di un passato ingombrante, polveroso, la cui chiesa più rigida è il museo; certo se la presero con le accademie e l’idolatria dell’antico: “NOI COMBATTIAMO: 1. Contro il patinume e la velatura da falsi antichi; 2. Contro l’arcaismo superficiale ed elementare a base di tinte piatte che riduce la pittura ad una impotente sintesi infantile e grottesca”. Scrive Boccioni nel Manifesto tecnico della scultura: “Nella scultura di ogni paese domina l’imitazione cieca e balorda delle formule ereditate dal passato, imitazione che viene incoraggiata dalla doppia vigliaccheria della tradizione e della facilità. Nei paesi latini abbiamo il peso obbrobrioso della Grecia e di Michelangelo”. Tuttavia, al di là degli attacchi contro il passatismo, il Futurismo ha un forte senso del tempo. Il tempo ha un valore e nella manipolazione di Marinetti diventa un imbuto, attraverso il quale non più tutto il passato può passare: il presente non è un’eredità degradata ma l’unica dimensione che dà prospettiva e senso alla tradizione; l’“oggi” non è più uno “ieri” rispetto a un “domani”, bensì solo istante-avvenire. Il Futurismo taglia i ponti con quello squilibrio verso il Passato tipico della cultura contemporanea, e per contrastarlo perde a sua volta l’equilibrio verso il Futuro. Si apre così la porta a una pittura che non sia più realismo – che si addice ormai meglio alla fotografia – bensì arte dell’avvenire. Lo stile futurista attecchisce nel campo della grafica e della pubblicità adeguandosi alle richieste del nuovo mercato. Con tutti i suoi provocatori estremismi, il Futurismo ci ha lasciato irrisolta la necessità di capire il presente attraverso formule che vanno tradite: nel doppio senso di tramandate, ma – se ormai inadatte – mutate, riaggornate, perché il futuro non può essere la speranza che tutto rimanga com’è.



www.engramma.org

12

novembre **2001**

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE
sara agnoletto, maria bergamo, lorenzo bonoldi, giulia bordignon, laura bumbalova, giacomo dalla pietà, claudia daniotti, silvia fogolin, marianna gelussi, nadia mazzon, katia mazzucco, giovanna pasini, alessandra pedersoli, daniela sacco, linda selmin, valentina sinico, laura squillaro, elizabeth thomson, luca tonin

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

©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

ISBN pdf 978-88-94840-10-0

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.

Bonoldi | Centanni | Corsato | Daniotti
Mazzucco | Pinotti | Thomson

La Rivista di Engramma

12 | NOVEMBRE 2001



SOMMARIO

- 7 | 'Occidente' negli echi di guerra
REDAZIONE DI ENGRAMMA
- 30 | The Western World: echoes of war
REDAZIONE DI ENGRAMMA | EDITED BY ELIZABETH THOMSON
- 49 | Incipit Mnemosyne: *iter per labyrinthum*
SEMINARIO DI TRADIZIONE CLASSICA, COORDINATO DA
MONICA CENTANNI E KATIA MAZZUCCO
- 57 | P&M | Figure retoriche come mezzi di comunicazione
SEMINARIO DI TRADIZIONE CLASSICA, COORDINATO DA
LORENZO BONOLDI
- 61 | EUREKA! | Anima-Verità
GIANNA PINOTTI
- 63 | NEWS | Aby Warburg tra figura e parole
MONICA CENTANNI, KATIA MAZZUCCO
- 65 | NEWS | IOIOIOIOIOIOIOIOOOOOIOIOIOIIIIIOIOIOIOOOOOIOIOIOIOI
OIOIOIOIOIOIOIOI.
GIOVANNA PASINI
- 67 | NEWS | Le macchine e gli dèi, una mostra a Roma
CARLO CORSATO
- 69 | NEWS | Mercurio e Filologia: fabula mitologica e allegoria.
MONICA CENTANNI

‘Occidente’ negli echi di guerra

Redazione di Engramma

I. Atene 472 a.C. - New York 2001 d.C.

Nel tempo precario della guerra, dopo l’attacco devastante contro i due simboli geometrici del potere occidentale – i parallelepipedi gemelli che disegnavano lo skyline di New York e il Pentagono – e dopo la conseguente strage di migliaia di vite, tornano prepotenti nel lessico del dibattito culturale coppie oppostive elementari come ‘noi’ e ‘gli altri’, amico/nemico, civile/barbaro.

Si agita una temperie incandescente di ragionamenti e di passioni tenuti sopiti da cinquant’anni di ‘pace ufficiale’: ‘Occidente’, ‘tradizione occidentale’ sono il tema teorico e il refrain retorico intorno a cui si riorganizza la sintassi dell’identità nel tempo della guerra.

Ma che cos’è ‘Occidente’? La determinazione è *ab initio* relativa. Occidente è una prospettiva dialettica rispetto a un punto di vista originario: “occidente” è un pensiero arcuato rispetto a un “oriente”. Se a Oriente il limes sfugge alla cattura, anche l’Occidente è senza confini certi e stabili: la determinazione negativa del non plus ultra delle Colonne d’Ercole sembra essere stabilita come provocazione alla trasgressione del limite. Trasgressione già molte volte praticata dall’antichità, e poi progettata proprio nel tempo in cui lo sprofondamento di Bisanzio nell’Asia sconvolse l’orizzonte del mondo e costrinse a trovare un nuovo disegno delle coordinate spaziali. Da là, in cerca di Oriente, si scoprì quella che doveva diventare la terra di deriva dell’Occidente. Ma l’errore di Colombo riflette un’ambiguità profonda ed essenziale: dove finisce ‘Occidente’? A occidente di Occidente non si trova il ‘primo’ Oriente?

Nell’*Iliade*, primo testo della letteratura che dovrebbe raccontare di una guerra tra ‘noi-Greci’ e ‘loro-Troiani’, la parola *barbaros* non compare mai. Si parla di eroi, di onore, di guerra. Di ferocia e di pietà. Non si parla di ‘noi’ e di ‘altri’. I Troiani condividono con gli Achei un linguaggio etico ed estetico: nomi, dei, forme, valori. Atena e il suo *palladion* proteggono Troia, ed è quel talismano potente che Odisseo tenta nella notte di sottrarre alla città per renderla vulnerabile. “Il tuo corpo non avrà sepoltura, ma sarai

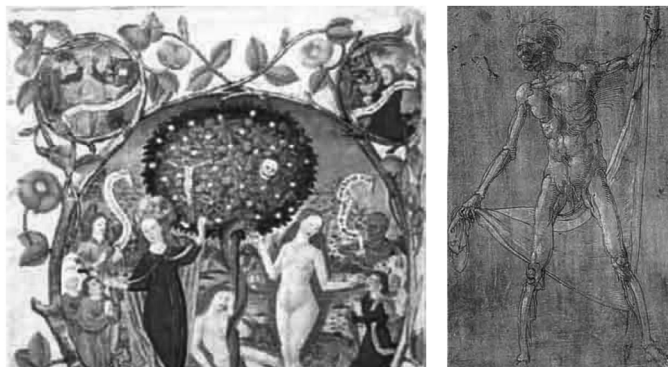


divorato da cani e uccelli”: gli eroi prima del duello si scambiano minacce efficaci perché parte di un lessico simbolico condiviso; Glauco e Diomede si scambiano le armi, anziché combattersi, perché riconoscono segni di antica ospitalità tra i loro antenati. Il troiano Ettore sottrae a Patroclo le armi di Achille e le indossa, per presentarsi in campo con la sua sagoma: Achille contro Achille.

La morte di Ettore annuncia per figura la morte di Achille, elusa dal taglio narrativo dell'*Iliade*: il pianto di Teti, la madre di Achille, su Patroclo vestito delle armi di Achille, ma anche su Ettore, che indossa le stesse armi, conferma che la morte del campione troiano non è altro che una prefigurazione, un gioco di specchi che sfonda il tempo narrativo.

Omero – come già notava Tuciddide – non conosce il significato di “barbaro”: gli “altri”, in Omero, “altri” non sono da nessun punto di vista; lo schema identitario greci/barbari è più recente, tutto iscritto nella ‘storia’.

Come insegna magistralmente Santo Mazzarino, l'idea di una alterità, culturale e istituzionale, fra Oriente e Occidente nasce paradossalmente nello spazio liminare dell'incontro: sulla costa dell'Asia minore della precoce colonizzazione ionica. Le colonie originariamente allargano i confini del concetto di identità, pur esportandolo nell'altrove orientale. Feconda risulta l'integrazione e contemporaneamente l'attrito con la potente istituzione politica e istituzionale dell'Impero persiano. Là sul limes della costa asiatica, dove i greci sono sudditi delle satrapie persiane, ma dove la cultura achemenide, dalla lingua all'architettura, è pesantemente infiltrata di elementi greci, nasce l'idea di ‘noi’ e di ‘altri’: nascono i primi, precocissimi, esperimenti di *demokratie* (con tutta l'ambiguità e la difficoltà interpretativa che il termine comporta fin dalla sua prima attestazione in Erodoto VI, 43,



in riferimento alle “democrazie” istituite d'autorità da Mardonio, genero di Dario, nelle colonie greche dell'Asia Minore “dopo aver deposto tutti i tiranni degli Ioni”). Ad Alicarnasso, colonia asiatica, nasce Erodoto, e con lui l'invenzione della storia. E quindi dell'idea di una contesa ancestrale tra Asia ed Europa che affonda le sue radici nel mito.

Le guerre persiane sono il momento in cui i Greci si riconoscono come tali: in cui si chiamano, per la prima volta, tutti insieme *Hellenes*. L'identità occidentale – il pericoloso pronome “noi” – sorge dunque da un preciso conflitto. Le battaglie difensive degli Elleni contro l'invasione persiana, avvenuta tra il 490 e il 480 a.C. – una campagna di consolidamento del fronte occidentale di un impero sterminato che si affacciava sul Mediterraneo con le ricche satrapie di lingua e cultura greca della Ionia – scatenano un meccanismo narrativo che, nella forma tutta nuova della scrittura in prosa, prende il nome di “storia”. La storia nasce in Occidente dal racconto di Erodoto che prende avvio da una catena di vendette, con un andirivieni di donne rapite e trasportate dalla costa orientale a quella occidentale e viceversa.

Tra i testi teatrali che ci sono pervenuti, il termine *barbaros* risuona per la prima volta nel teatro di Dioniso di Atene nel 472 a.C. nelle parole del coro dei Vecchi dignitari dei *Persiani* di Eschilo, tra i resti della distruzione recente dell'acropoli avvenuta nel 480 (il nemico tremendo e potente che pochi anni prima aveva incendiato i templi del cuore simbolico di Atene e aveva fatto evacuare la città) nella locuzione antifrastica “barbara chiarezza”. Non c'è *polemos*, insegna il linguaggio tragico, che non riveli al fondo un grumo di *stasis*, di conflitto intestino irriducibile al gioco facilitato dell'identità/alterità – che include in sé l'antinomia fondativa dell'identità: la consapevolezza che il nemico è sempre ‘una forma del mio problema’; e che non si dà ‘altro’, non si dà ‘nemico’ in cui non sia riconoscibile un rifles-

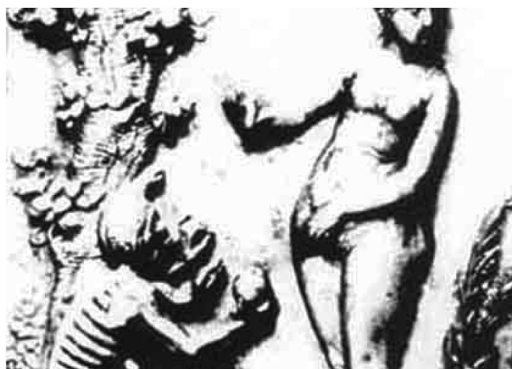
so della mia identità (un'immagine di questo riflesso nello sguardo che si scambiano, nel momento fatale in cui Eros prevale su Thanatos, i nemici-amanti: Achille e Penteseilea).

Ma se ha un senso parlare di 'tradizione occidentale' è necessario far riferimento alle peculiarità di una cultura che dalle sue origini, fuori da uno schema retorico primordialmente bellicista, ha saputo pensarsi come luogo di confine: non pacifica accentuazione del dato identitario, ma orizzonte critico della definizione della propria identità dinamica che non si lascia mai fissare in una forma rigidamente chiusa.

Eschilo, fiero soldato a Salamina, decide di non inscenare la vittoria del proprio popolo, ma l'arrivo della notizia della sconfitta subita da parte dei Persiani. Nel momento dell'attesa celebrazione della gloria, nella città distrutta dallo stesso esercito ora sbaragliato, il pubblico ateniese assiste alla tragedia altrui: la scena allontana dalla propria catastrofe – il rogo di Atene, l'acropoli, il simbolo della polis – la proietta sul dolore altrui e la riplasma su di esso.

Inevitabile, dopo l'attacco al cuore di New York, l'ideale sovrapposizione della distruzione sacrilega del Partenone con la distruzione che ha colpito nel suo centro nevralgico la città contemporanea per eccellenza. I simboli antichi e i miti della tragedia non si lasciano però semplificare e ridurre, come insegna in prima istanza il ribaltamento scenico eschileo – immaginiamo le scene del bombardamento di Kabul proiettate in uno schermo installato al "Ground Zero". Ma il gioco di attualizzazione si presta a uno scarto ulteriore.





I *Persiani* sono il popolo potente di uno sterminato impero conquistato con la forza di un imbattibile esercito di terra, la cui influenza si spinge oltre i confini delle terre possedute. Nei versi della tragedia le genti ‘barbare’ si caratterizzano per l’opulenza e la ricchezza delle vesti, per lo sfoggio dell’oro, per la struttura politica gerarchica che pone il re, un uomo solo, al di sopra del popolo intero. Tutto è giocato in un sistema che oppone questi tratti caratteristici a quelli degli Elleni che vestono il peplo di lana grezza non tinta, e, nel sistema politico ‘democratico’, riservano il potere supremo e la giustizia unicamente agli dei, a cui soli spetta l’attributo dell’oro.

Ancora: i Persiani sono il popolo che dietro la figura di un re “furioso di guerra” (*thouròs*, così Eschilo in *Persiani* definisce Serse) si spingono oltre i confini – pur così generosi – concessi loro dalla *mòira* e in questa corsa scellerata e ingenua, sono colpiti nel cuore delle proprie forze, i giovani guerrieri dell’esercito: un esercito di terra empiamente spinto oltre i limiti delle proprie capacità verso le agili forze ellene esperte del mare. Se la dolorosa icona delle torri sventrate si sovrappone all’immagine del rogo di Atene, altrettanto il colonialismo economico-militare americano ricorda l’*hybris* persiana. Allora quali sono i barbari, chi è l’“altro”? Il mito tragico dell’alterità ci insegna che non dovremmo credere all’esistenza di una risposta sola.

Formulate le fondamentali questioni di alterità (Oriente come altro di Occidente) e di indeterminatezza (dove finisce Occidente? dove incomincia Oriente?), se iniziassimo a considerarci un punto costantemente intermedio tra i due poli di Oriente e Occidente, potremmo in un certo senso sfatare alcuni luoghi comuni e scoprire l’anima di queste ‘geografie’ nel loro divenire sorgenti e matrici di civiltà e di storia.



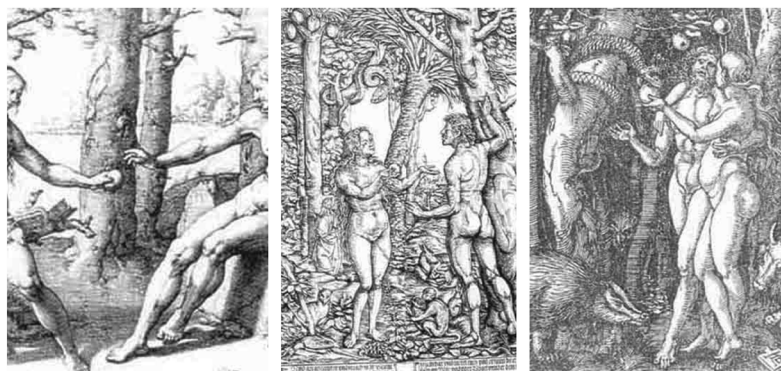
II. Dioniso migrante

Da Oriente a Occidente viaggia Dioniso, il due-volte-nato, il dio venuto da lontano, che riconduce sempre alla radice duale e plurima delle cose, e impedisce che l'Occidente marcisca, appaesandosi fissamente nell'assoluta certezza della propria identità. Per quanto esibita in forma dialetticamente mossa, per quanto retoricamente autocelebrativa, la civiltà occidentale non può essere solo 'identità', se non rischiando, paradossalmente, di assomigliare troppo a qualsiasi altra civiltà.

“La contrapposizione geografica tra Oriente e Occidente è qualcosa di fluttuante e indeterminato: è soltanto un contrapposto fluire di una minor quantità di notte e di luce. La nostra terra ha un polo nord e un polo sud, non però un polo orientale e uno occidentale. Sul piano geografico in rapporto con l'Europa, l'America è l'Occidente; in rapporto con l'America, Cina e Russia sono l'Occidente; in rapporto con Cina e Russia, a sua volta Occidente è l'Europa. Sul piano puramente geografico, quindi, non ne scaturisce affatto una polarità, e tanto meno una spiegazione sensata delle ostilità, né la possibilità di riconoscerne la struttura peculiare” [Carl Schmitt, *Il nodo di Gordio*].

Da Occidente a Oriente viaggia Alessandro, nuovo Dioniso, e sciogliendo il mitico nodo di Gordio unifica per un tempo breve e folgorante non solo politicamente, ma simbolicamente il cosmo, riconnettendo Oriente a Occidente. Alessandro si appropria dello splendore delle regge dell'Asia e nelle illustrazioni orientali il re greco è identico al re persiano sconfitto, di cui acquisisce il potere.

Giunto alla fine della sua agonia il Virgilio di Hermann Broch confonde i luoghi della sua vita: Roma e l'Oriente gli appaiono incerti nella loro effettiva collocazione, ogni cosa velata dalla nebbia dell'origine, nebbia nativa che



confonde i confini. Da sempre nel Mediterraneo ogni luogo si è confuso con altri e poi si è trasferito secondo rotte spesso imprevedibili fino a rigenerare altrove la propria realtà. Dove Roma è apparsa più splendente che in Africa o nel Vicino Oriente? Nelle città di Leptis o Palmira dove la tradizione dell'impero si è conservata intatta nel tempo e ancora i colonnati svettano nel deserto. Dove l'Islam ha brillato più che a Granada, il cui ricordo si fissa nelle lacrime dell'ultimo moro che la lascia per tornare a materializzarsi a Fès o Marrakech? Dove la Grecia si rivela più che nelle sue colonie oltre il mare o nei sentieri delle montagne d'Oriente o ad Alessandria? E dove l'Inghilterra o la Spagna sono più reali che in India o nelle Americhe?

Nelle collocazioni originarie le architetture rimangono presto icone vuote se la vita si separa dalle forme, impronte o rovine che la storia pedantemente si incarica di decifrare: forme e significati si trasferiscono invece altrove, dove il rallentamento del tempo ne permette la conservazione o dove la semplicità del vivere affida ancora un senso alle cose. I luoghi, *tòpoi* della fisicità, sono invece per loro natura quanto di più mutevole e fluttuante esista e i loro segreti percorsi tracciano sul mondo una trama che sovverte la geografia convenzionale e rende impossibile stabilire appartenenze radicate.

E ciò non cambia granché attraverso il tempo, anche se la progressiva omologazione delle abitudini, delle religioni o ideologie di massa, dei prodotti rendono il mondo sempre più uniforme. Anche oggi, incessantemente, i significati dei luoghi si muovono nello spazio e sfidano il tempo e così le loro immagini vivono, seppur sballottate qua e là da flussi commerciali o turistici. E quasi nulla è più ciò che sembra. Sempre più sono i luoghi che assomigliano ad altri e Oriente e Occidente hanno ormai talmente incrociato i propri sentieri e le proprie tradizioni da ospitare spesso paradossalmente al proprio interno ognuno la scintilla dell'essenza dell'altro. Lo dimostrano



i grattacieli che stravolgono il profilo delle città d'Africa e d'Asia o le enclaves asiatiche o magrebine in America o in Europa.

Se è vero che i luoghi, al più, conservano ad oltranza il proprio passato reso ormai snervato e sterile dalla migrazione delle forme e dei significati, è solo il sovvertimento topografico, che genera una geografia inquieta all'interno delle denominazioni di sempre, che può far scaturire il rinnovamento e la rigenerazione di luoghi ormai usurati dalle troppe rappresentazioni e dalle troppe parole.

Ma ciò che è fuori luogo, rispetto alle ondate unificanti di ogni tipo, turistiche, consumistiche o religiose, è anche immediatamente in pericolo. Ciò che simboleggia ancora qualcosa che non rientra nei processi di omologazione di tutti i generi deve essere cancellato. Così è per i Buddha di Bamiyan la cui distruzione era già profeticamente paventata nel 1980 da Bruce Chatwin:

“Gli afghani faranno qualcosa di assolutamente terribile ai loro invasori – magari ridesteranno i giganti addormentati dell'Asia centrale [...]. Non saliremo sulla testa del Buddha di Bamiyan, dritto nella sua nicchia come una balena in un bacino di carenaggio”.



Si distrugge ciò che non può essere del tutto controllato perché simboli o luoghi inconciliati non si prestano facilmente a significati univoci. Nel continuo tentativo di neutralizzazione dell'altro, c'è chi i propri luoghi o gli altrui simboli li distrugge diffondendo modelli infestanti ma rassicuranti e c'è chi li attacca frontalmente non potendo sopportare la diversità. Ma l'annullamento dell'altro non può che condurre alla negazione di sé nell'inconscia identità con l'altro rimosso.

Il termine stesso identità pare incongruo; rinvia a un'immagine fissa, fotografica, più che alle sequenze di un film d'azione drammatica quale è la storia occidentale: ma la natura ossimorica e paradossale di questa tradizione si manifesta nella trama tecnicamente tragica, che stilizza l'identità come una specifica e individuale tensione tra poli contrapposti.

Storicamente connotata per l'atto di 'decidersi da' qualcosa, per il gesto storico di dislocarsi dall'Asia, l'identità nasce dal movimento, e deve, per esistere, continuare a seguire quest'inquietudine eraclitea. La distanza dal pieno dell'origine asiatica e dal vuoto dell'inizio greco – l'ebbrezza di Dioniso e la chiara misura di Apollo – segna continuamente le oscillazioni di una tradizione che si vuole contraddittoria, perché trova senso solo nella sfida a governare – con vie plurali – le energie suscitate dalla contrapposizione polare che la attraversa.

La crucialità dell'identità occidentale si svolge tra l'attitudine a superare ogni limite e il continuo richiamo al "luogo di provenienza". L'attrito tra le due coordinate sviluppa esiti puntuali, storicamente delimitati, e le forme culturali di volta in volta provocate dai diversi modi di incontro tra le due tendenze sono sempre diverse, e deperibili.

L'Impero romano ha visto i suoi migliori principi alternativamente cadere uccisi durante le campagne d'Oriente o morire organizzando il limes contro i barbari del nord. E se l'impegno militare di imperatori filosofi come Marco Aurelio testimonia, al di là di qualsiasi tentazione pacifista, la natura costitutivamente conflittuale dell'Occidente, adeguata alla durezza richiesta dalla lotta per la creazione di grandi forme, rimane vero, nello stesso tempo, che il limes più che escludere i barbari, li attrae nel mondo degli uomini civili. Il limes potenzia la dinamica di un desiderio che attiva attrazione e aggressione.

III. Attacco simbolico

Un aereo all'improvviso nel cielo azzurro di Manhattan e una torre del World Trade Center è inesorabilmente colpita; diciotto minuti dopo la sce-



na si ripete. Fiamme rosso e arancio esplodono come un magnifico fuoco d'artificio. Poi la terribile e diabolica bellezza della caduta, all'improvviso i muri si gonfiano, il crollo e una nube che tutto avvolge. È uno spettacolo drammaticamente bello: "è un film" tutti ci ripetiamo.

"C'è un'ipertrofia irragionevole di esattezza simbolica, di purezza del gesto, di spettacolarità, di immaginazione. Nei diciotto minuti che separano i due aerei, nello sgranarsi degli altri veri e falsi attentati, nella invisibilità del nemico, nell'immagine di un Presidente che se ne parte da una scuolotta della Florida per andare a rifugiarsi nel cielo, in tutto questo c'è troppa maestria drammaturgica, c'è troppo Hollywood, c'è troppa fiction. La Storia non era mai stata così. Il mondo non ha tempo di essere così. La realtà non va a capo, non concorda i verbi, non scrive belle frasi. Noi lo facciamo, quando raccontiamo il mondo. Ma il mondo, di suo, è sgrammaticato, sporco, e la punteggiatura la mette che è uno schifo" (Alessandro Baricco).

Quelle immagini perfette ci colpiscono per la ferocia, i morti, la paura ma è la perfezione della realizzazione di quella catastrofe che ci attrae e ci incolla al video. "La più grande opera di tutti i tempi". Il giudizio non è di un fanatico fondamentalista ma del compositore tedesco Karlheinz Stockhausen a una radio di Amburgo. "Che degli spiriti – dice – compiano una cosa del genere, che delle persone provino per dieci anni come pazzi in modo totalmente fanatico per un concerto e poi muoiano: questa è la più grande opera d'arte che in assoluto esiste nel cosmo". E ancora: "Gente così concentrata su una recita e poi 5.000 persone che vengono cacciate nella resurrezione in un momento; al confronto noi compositori non siamo niente". Lo stesso musicista mentre parla si accorge di avere esagerato. "Dove mi ha portato Lucifero? È folle...", si giustifica e prega di non diffondere l'intervista.

Aisthànomai: estetica, ha a che fare con i nervi, con il costruire il mondo sentendolo, disponendolo con politica responsabilità in una rete di nessi, richiami, nascondimenti. Non c'è alcuna morale né alcuna autonomia del 'valore' artistico: il giudizio di Stockhausen è politicamente giusto, perché un grande compositore agisce come un sismografo warburghiano e – *ingenuus* ed esattamente visionario – trasmette la grandezza energetica delle catastrofi, obliando inconsapevolmente il filtro profilattico della premessa

di condanna morale, culturale, maniacale. Intanto il Musikfest di Amburgo comunque cancella subito i due concerti programmati.

Il film *Independence day*: negli States un flop. Gli americani non avevano creduto, neppure per divertimento, al superamento del limite: la distruzione dei luoghi simbolo, dei luoghi del potere, dei luoghi che esprimono la loro identità. L'11 settembre 2000, l'inverosimile fantascienza diventa fuoco, polvere e sangue:

“I disprezzatori dell'umanità che hanno scelto le Torri gemelle non sono rozzi abbastanza da non riconoscere il valore più profondo dei nostri simboli” (Adriano Sofri).

Le Twin Towers sono Manhattan, come la Tour Eiffel è Parigi, San Pietro è Roma: così New York, con l'amputazione del suo skyline unico al mondo, soffre la perdita traumatica di un'immensa parte di sé. Manhattan è uno dei luoghi nevralgici dell'interscambio finanziario e decisionale del pianeta: come Londra, Bangkok, Tokyo, Francoforte, si tratta di nodi della “città globale” dove si fa e si pianifica tutto dappertutto. Il World Trade Center è il simbolo più evidente e più ovvio, la concentrazione visibile di potenza economica e di sistemi di trasporto pubblico: sotto le due torri passavano varie linee della metropolitana, il treno per il New Jersey, collegamenti cruciali per la città.

I nodi del potere e dell'economia sono stati colpiti, ma, se ripensiamo a quella “esattezza estetica” che ci ha impressionato e che spesso ritorna nel nostro immaginario, dobbiamo ammettere che il regista che ha messo in scena l'attacco terroristico (non con effetti speciali ma reali) ha afferrato appieno il messaggio che le città trasmettono. Avere colpito le Torri, il Pentagono, significa colpire non solo economia e politica, ma centrare il bersaglio della comunicazione, centrare l'identità di quella civiltà che attraverso alcuni punti di riferimento architettonici si rappresenta. Attraenti segni brilluocanti della civiltà occidentale contemporanea.

La definizione di un'identità non può darsi senza l'attribuzione di un'immagine. Questo è particolarmente vero per la civiltà occidentale, che so-



prattutto a partire dalla benjaminiana epoca della “riproducibilità tecnica delle immagini”, ha fatto dell’iconismo lo strumento per eccellenza dell’espressione di sé: per l’Occidente, e non per l’Oriente, possiamo parlare di “civiltà dell’immagine”. E proprio questo è l’obiettivo che l’estremismo islamico ha inteso colpire, facendo dell’attacco terroristico soprattutto un attacco simbolico – cogliendo tra l’altro un suggerimento hollywoodiano del ‘nemico’.

Ma l’eccessiva perfezione nel scimmiettare l’esatta tecnologia occidentale è negazione ultima del *proprium* dell’Occidente: che è fondamentalmente frattura, imperfezione, ferita. Ancora una volta purezza monoteistica e iconoclasta versus pericolo politeista immaginale, tratto peculiare della civiltà occidentale.

Una civiltà ancora viva che trasforma e mette in discussione i suoi simboli attraverso metamorfosi che nel tradimento perpetuano la tradizione e permettono la fuga dall’immobilismo. Qualità o caratteristica che distingue questa civiltà dalle altre, compresa quella islamica che ha creato tante meraviglie, che ora però, raggelate, sembrano essersi spente. Seppur lontana la fine e lo spegnimento della nostra civiltà, dobbiamo ammettere che oggi più che mai mostra le sue crepe:

“Da tanto tempo l’occidente, così brillante di marchi ed emblemi e logo, perde la guerra dei simboli. Lancia missili da elicotteri marziani, mentre gli altri mandano padri di dieci figli imbottiti di esplosivo e chiodi, ragazze incinte della propria bomba. Ora, per spingere fino al cielo l’aggressione simbolica, gli uomini del terrore hanno messo insieme il suicidio fanatico con la potenza tecnica” (Adriano Sofri).

Questo è il momento della richiesta di sicurezza: matura in questo clima la tentazione di leggi restrittive per tutti i canali della comunicazione. Ogni censura viene giustificata dalla necessità di bloccare il terrorismo. Prevalle nuovamente il ‘valore’ della sicurezza con i suoi corollari: incapacità di rapporto creativo con l’altro, difensivismo psicologico, concentrazione del potere di declinazione di ciò che è identità in una o più caste specializzate, ossessione sospettosa dello stato verso gli stranieri. Anzi, hobbesianamente, verso tutti i cittadini.

Proiettando compattamente all’esterno la carica conflittuale, ponendosi con rigidità assoluta nei confronti dell’altro, l’Occidente finisce con l’assomigliare all’altro. Che, appunto, vede nell’innovazione un pericolo, delega ad

un potere teocratico l'interpretazione universale del mondo, diffida a priori del popolo vicino. Cade così la differenza – e l'autolegittimazione della tradizione occidentale: per timore del rischio (cioè per stanchezza di sé, per esaurimento della tensione creativa votata all'*experimentum mundi*) si torna alla purezza, all'idea dei popoli Eletti, all'omogeneità etnica, all'immunità ecologica, alla fedeltà al Libro. Il regime del rigore è allertato contro il pericolo mercuriale della comunicazione libera e incontrollabile.

Limitare e vigilare Internet, perché possibile “arma da guerra”, significa ammettere che i terroristi hanno saputo vincere anche questa battaglia. Guerra, sicurezza, controllo della rete, il mausoleo al posto delle Twin Towers: non sono queste le risposte che possono rianimare una civiltà che vuole continuare a essere vitale. Sono, al contrario, il decreto di condanna a un immobilismo del tutto estraneo all'essenza dinamica della tradizione occidentale.

IV. Architettura verticale

E i grattacieli? E il vuoto che ora si è aperto a New York?

“Spero che l'offensiva del terrorismo non sradicherà il grande tema dell'architettura con tutto il suo potenziale simbolico [...] Rinunciare significherebbe dargli ragione. È inammissibile, sul piano etico e su quello politico” (Jean Nouvel).

La catastrofe libera spazi e prospettive: se questo è Occidente, non di commemorazioni immobilizzanti abbiamo necessità ma di architetti che vogliano riempire i vuoti e di politici che, come Pericle, anche quando ricordano i caduti trascinano gli interlocutori a nuove imprese: che è poi l'unico modo dinamico di elaborare il lutto, di dare eco ai sacrificati.



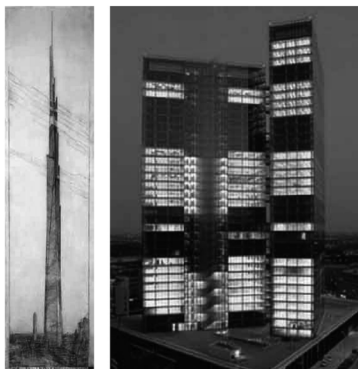
Spetta al senso tragico l'ulteriore compito di impedire grossolane interpretazioni dei fatti, di riscattare dalla dimenticanza la genealogia dei conflitti, l'ordito interiore di Oriente e Occidente, il suo fulgido intarsio: ancora, contro gli animaleschi sentimenti di paura o di vendetta, si pone il sentire politico.

Si intende che per sua natura il sentire politico è l'opposto di ogni furbesca mediazione, che esige affermazioni irruenti: può benissimo diventare conflitto o guerra. Ma sempre per portare a compiuta espressione un teso artificio umano. No, le nazioni avanzate non rinunceranno ai grattacieli. Le megastrutture dal 1990 in poi hanno vissuto un rilancio impressionante, negli Usa, in Estremo Oriente e in alcune città europee. Le massime espressioni simboliche della potenza finanziaria, dell'audacia creativa e tecnologica, non cesseranno di puntare al cielo.

L'attacco a Manhattan non fermerà la corsa all'altezza, come alla fine del XIV secolo i crolli delle cattedrali non furono la fine dell'architettura ecclesiastica, interviene Kurt W. Forster e Massimiliano Fuksas, autore delle due torri Wienerberger a Vienna.

“Basta ricordare la Mile High Tower di Wright, la torre ha un contenuto di provocazione. Ma soprattutto, nella società globalizzata, sottile stratosfera che funge da conduttore tra grandi centri finanziari, è il punto dove convergono i fili della rete. La corsa sarà limitata dai Dioscuri, Economia e Struttura. New York non sceglierà mai il Memorial, un'idea tipicamente europea; già il valore economico dell'area lo esclude” (Kurt W. Forster).

“Che si fa, torniamo alla città-giardino per paura dei terroristi? Non si può rinunciare alla creazione. Siamo costretti a salire dalla densità planetaria. In Cina si inurberanno nei prossimi anni 600 milioni di abitanti, a Pechino sono previsti oltre 140 edifici alti. A Manhattan mancano 6 milioni di metri

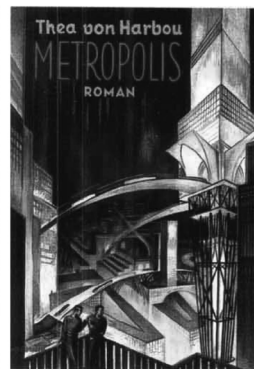
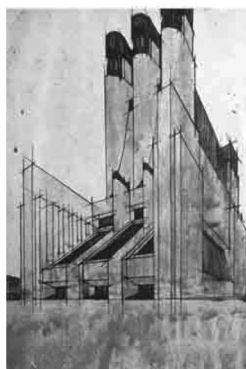


quadretti: quante decine di ettari coprirebbero, se fossero suddivisi in edifici di sei piani? [...] Negli anni Settanta, quando le autobombe attaccarono le ambasciate Usa, il Dipartimento di Stato volle decentrare le nuove sedi diplomatiche verso siti periferici e inappariscenti. Possiamo ridurci a questo? Ripiegare su cittadelle blindate ipersorvegliate? O avremo il coraggio di difendere l'ideale democratico della città densa e vitale?"(Massimiliano Fuksas).

Nessuna neutralità quindi, e sia chiaro che non alberelli commemorativi devono essere piantati al posto delle Twin Towers, ma nuovi e più ardimentosi grattacieli devono sorgere in questa terremotata radura, in questa sorgiva *agorà*. Il tentativo, compiutamente teorizzato, di colpire l'orgoglio costruttore troverà smentita solo nella futuristica dimensione della città verticale. Ma la sconnessione storica, l'energia che si sta liberando chiama una nuova sensibilità artistico-politica. Solo la tradizione occidentale può produrre la risposta, rielaborando il repertorio di tracce, cicatrici, intraprese, che la connotano e del quale pare non ricordarsi più.

“L'inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrire. Il primo riesce facile a molti: accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio” (Italo Calvino).

Nessun gendarme mondiale può limitare le comunicazioni, non si può evitare di viaggiare, e non ci si può allontanare dalle città: perché la città è per l'uomo occidentale il più grande artificio da lui inventato, carico della sua presenza e dei suoi segni. Non si può rinunciare alla memoria di ciò che



è stato ed è, per allontanarsi in un mondo isolato e immobile, tranquillo, sicuro, senza desideri. Le città si possono dividere in due specie:

“[Le città] che continuano attraverso gli anni e le mutazioni a dare la loro forma ai desideri e quelle in cui i desideri o riescono a cancellare le città o ne sono cancellati” (Italo Calvino).

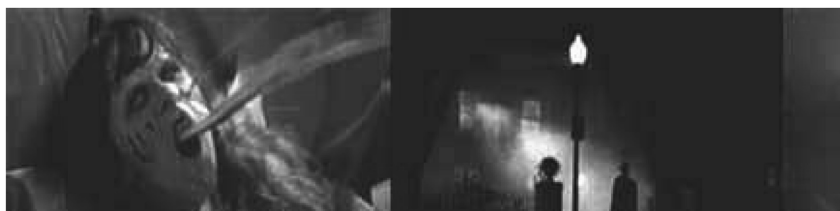
V. Icone in rete

Dall'11 settembre i nostri occhi e le nostre menti sono stati raggiunti da migliaia di immagini. Carta stampata e televisione ci hanno propinato in un primo momento immagini documentarie di ciò che stava accadendo. Nell'arco di due mesi però queste immagini sono cambiate: spinti da una sorta di voyeurismo della tragedia, i media sono andati in cerca delle inquadrature migliori, delle scene più strazianti, del dolore più patinabile e più patinato.

A questo voyeurismo si contrappone l'ironia (e in alcuni casi il cinismo) delle immagini digitali dei forward di Internet. Tali immagini, proiezione immediata e mediatica dell'immaginario occidentale, produzione casalinga e artigianale di fantasiosi quanto anonimi maghi del computer, nonché oggetto di una divulgazione confidenziale e un po' goliardica, sono uno dei segnali di come l'occidente veda e interpreti l'attuale crisi. È subito interessante notare come queste immagini riguardino esclusivamente l'attacco di New York. Ciò è significativo del maggior potere simbolico di un'icona economico-politica (il cuore della polis) rispetto all'icona militare. Il repertorio delle immagini create dall'onda emotiva causata dall'attentato a New York è vastissimo. In questa sede tuttavia ne analizzeremo solamente alcune tipologie specifiche, particolarmente utili per la comprensione della distanza che intercorre fra il fatto in sé e la sua rappresentazione.

V.1 “Auto-rappresentazione per scarto” del Rogo del Terrore

Alle immagini spettacolari e cinematografiche dello skyline di New York avvolto da coltri di fumo si affiancano visioni demoniache. Nell'immenso calderone qual è la Rete, amplificato dal tam-tam della posta elettronica, valanghe di immagini, filmati e animazioni sui tragici avvenimenti dell'undici settembre e sugli inizi dei combattimenti in Afghanistan, si sono riversate nei desktop di molti. Gran parte del materiale in circolazione risulta essere tutt'altro che tragico o drammatico: un sarcasmo feroce subentra spesso a scene di estrema pietà. La provenienza stessa delle immagini (europea per lo più, ma anche nord americana) palesa una “auto-rappresentazione per



scarto”, la capacità di distacco e l’ironia insita nell’*homo Occidentalis*. Proprio in queste settimane l’Occidente ha fatto sfoggio in più occasioni di una autoironia pungente, come a esorcizzare la paura e lo sgomento. Il grande ‘nemico’, l’Oriente, appare invece freddo e rigido e per questo in netta contrapposizione alla ‘leggerezza’ tragica dell’Occidente: l’integralismo, ogni integralismo, si presenta tutt’altro che disposto ad accettare il sarcasmo e l’ironia.

Gli Americani, infatti, considerati “senza dio”, sembrano vittime di una morbosa attrazione per il demonio: i sintomi sono visibili non solo nel proliferare delle sette sataniche, ma anche nella proiezione attuata attraverso la ricchissima filmografia di genere. Anche nel caso dell’11 settembre sembrano credere che chi li attacca, il barbaros, non sia altri che Satana, il cui ghigno malefico fa capolino in ben due inquadrature della CNN.

In verità tali visioni demoniache non sono del tutto estranee alla tradizione occidentale. Ad esempio un fatto analogo, testimoniato da documenti d’archivio (ma ritenuto frutto di fantasia già dai contemporanei), avvenne alla morte di Alessandro VI, il biasimato Papa Borgia, dal cui corpo gonfio e fumante fuoriuscirono ben sette demoni. Davanti alle immagini in questione, però, può sorgere un dubbio: dove alloggiava il demone malefico a cui appartiene il volto? Nel corpo dei dirottatori o nel World Trade Center? Qualunque sia la risposta, a dar credito a questo tipo di immagini, se non proprio santa, questa guerra è per lo meno ultraterrena.





V.2 Il Futuro sul luogo del Rogo

Un'altra tipologia di immagini legate ai fatti degli ultimi tempi raffigura l'area del World Trade Center nel futuro. Nella mentalità americana non è immaginabile uno spazio obliterato nel cuore della Grande Mela. L'acropoli non può restare bruciata e sgombra, nemmeno per il tempo di rappresentare una tragedia catartica. In questa sorta di *horror vacui* lo spazio vuoto va riempito e ripristinato subito. Ed ecco quindi che le immagini digitali mettono già in scena come potrebbe essere la New York del futuro.

Alcune immagini raffigurano il complesso edilizio del World Trade Center ricostruito ed incrementato: le torri da due sono diventate cinque e simulano il gesto offensivo di una mano indirizzato ai terroristi. Altre immagini, invece, offrono una visione dello skyline di New York in caso di sconfitta: minareti e moschee fra i grattacieli.

V.3 Iconomachia della Libertà

La statua della Libertà è simbolo per eccellenza di New York e degli Stati Uniti. Non si tratta dell'*agalma* di una dea, e nemmeno di un *palladion* (se lo fosse andrebbe cambiato in quanto inefficace). In essa non si riconosce l'immagine di nessuna divinità e forse proprio per questo si identifica così bene con la mentalità americana. Unitamente a questa neutralità "politically correct", la cinematografia e la ritualità turistica hanno fatto di questa



raffigurazione un'icona potente, non statica ma oltremodo versatile, in grado di scendere in campo attivamente nella guerra delle immagini.

La statua della Libertà, a differenza, ad esempio, del Cristo di Rio, può infatti alzare la mano al cielo in un gesto volgare indirizzato ai terroristi (lo stesso gesto da una delle ipotesi di ricostruzione del World Trade Center). Anche per Miss Liberty (come viene chiamata dagli abitanti di New York) è stato ipotizzato un futuro in caso di sconfitta: continuerà a esistere seppur coperta dal *burqua*. Anche qui gli americani hanno fatto male i conti con i loro avversari: per l'islam monoteista non può esistere sincretismo religioso o iconografico.

V.4 Altri Personaggi Icona

Qualcuno ha detto che questa guerra è una guerra sorta attorno al problema della donna. Ed ecco quindi che anche l'icona topica della *foemina Occidentalis* è scesa in campo: Barbie.

Questa volta non si tratta di una Barbie-Marilyn mandata dal governo in Vietnam a sollevare gli animi dei marines, ma di una Barbie Talebana. Attenzione però: non una Barbie con il burqua, ma una Barbie androgina, barbata e armata che (come sempre accade) trasmette accessori e attributi al suo eterno fidanzato, rinominato per l'occasione Ken Ben Laden. L'icona-Barbie (detestata dalle donne, adorata dalle bambine, desiderata in carne dagli uomini, idolatrata dai gay) non può farsi *mulier Orientalis*, né coprirsi con un velo dal quale non esiste *anakalypterion*: e si fa allora uomo, negando in questo modo il suo genere, ma non il suo potere.

Fra le tante altre immagini, e in particolare fra quelle ciniche, ne segnaliamo una che ben illustra la distanza di queste raffigurazioni dalla rappresentazione dei *Persiani* di Eschilo sull'Acropoli bruciata: l'ex Spice Girl



Geri Halliwell canta il suo successo della scorsa estate "It's Raining Men", piovono uomini, mentre dietro di lei, sullo sfondo, gli impiegati del World Trade Center si gettano nel vuoto per sfuggire alle fiamme. Un uso retorico-scenografico di scene di sangue come questa non rientra nel sistema di valori etici ed estetici della tradizione culturale occidentale e, per tanto, va considerato barbaro in senso assoluto.

Nessuna tragedia in cui parlassero anche i nemici è stata messa in scena nei luoghi distrutti dagli attentati, ma si è organizzato un imponente concerto benefico in cui, fra centinaia di candele accese, star della musica pop e rock, attori, attrici, giornalisti e personaggi pubblici di ogni genere cantavano a ripetizione "God Bless America". Nell'ego-monoteismo americanocentrico l'altro non è forma del mio problema, non è il nemico da cui difendersi, ma l'avversario da eliminare.

V.6 Icona di Osama Bin Laden



Il leader del terrorismo islamico che ha fatto inginocchiare gli Stati Uniti sceglie un'immagine video per presentarsi ufficialmente al mondo intero, studiatissima, eloquente e calcolata sapientemente. Analizzandola emergono ancora non pochi, interessantissimi dubbi e considerazioni sul valore di un'immagine, sul suo potere comunicativo, sulle stratificazioni culturali ed iconografiche che possono comparirvi.

L'immagine usata estende a tutti i campi, culture e popoli il suo potere, proprio perché sfrutta una postura che più estesa e riconoscibile non c'è: Bin Laden compare come un'icona nella sua ieraticità, il volto (ovviamente) mediorientale, l'espressione sofferta e intensa, la compostezza nei gesti, ma che affida la carica espressiva (e aggressiva) all'apparato iconografico: la tuta mimetica, il fucile, il bunker per esaltare la sua "militanza" nella fede, ma anche il turbante e la lunga barba per sottolineare l'assoluta obbedienza alla tradizione. Certo è così perché mediorientale e islamico, ma la scelta di comparire come un santone, figura rediviva del profeta che lotta fino al sacrificio per la sua religione, non è che derivazione del martire cristiano, il quale a sua volta deriva la sua figura proprio dall'*Imitatio Christi*.



L'evidenza del confronto è sconcertante, e si può approfondire il livello di lettura. La mano destra di Cristo è sollevata in una benedizione che ricorda comunque il dolore del sacrificio: secondo la tradizione iconografica bizantina infatti, il pollice, l'indice e il mignolo sollevati formano una croce, mentre la sinistra tiene aperto il Libro, la Parola di Dio. La figura di Bin Laden si presenta speculare rispetto a quella di Cristo: la sinistra levata in un gesto di ieratica ammonizione, mentre la destra sostiene il microfono con cui proclama il suo messaggio al mondo. L'immagine arriva nelle case e negli occhi di ogni abitante dell'Occidente e del Medioriente carica di tutto questo, e anche per questo è subliminarmente tanto incisiva.

Davanti a tale studiata complessità sorgono molti interrogativi: si potrebbe riflettere ancora sul valore carismatico-totalitario che hanno le immagini riprodotte in serie con Walter Benjamin; oppure rianalizzare che valore può avere un'immagine tale negli occhi dell'Islam iconoclasta, e chiedersi con André Grabar come mai nell'VIII secolo sono le grandi dispute per le immagini e proprio nell'VIII secolo nasce l'Islam iconoclasta.

Ma soprattutto ci si domanda se quest'immagine è indirizzata al mondo occidentale, che ormai vive in una totale assuefazione e inflazione di immagini (molto spesso dentro l'abito del proverbiale monaco non c'è nessuno!); oppure se è destinata al mondo orientale, seguendo allora gli schemi di un simbolismo propagandistico tipico dei grandi tiranni e dei grandi imperatori d'oriente. In ogni caso Osama Bin Laden, che ha studiato in Occidente, ha imparato bene entrambe le lezioni.

VI. Ferita

Una ferita è stata aperta nel nostro immaginario. Qualcuno invoca terapie psichiatriche di massa per adulti egoisti, benestanti e paurosamente infantilizzati e – dall'altra parte – qualcuno coltiva in forme terroristicamente

superstiziose il rancore/nostalgia per l'esaurimento creativo della propria civiltà. Ma dietro i Beni e i Mali assoluti, dietro le loro favole indiscrete e primitive, si agitano grandi trasformazioni ancora indecifrabili, che meritano adeguata accoglienza: Occidente si dà soltanto per figura e per scrittura di un'inquietudine geologica e vitale che scuote la tellurica immobilità di una certa concezione orientale dell'Essere, che si vuole sempre uguale a se stesso, afflitto dalla paranoia dell'Ordine immutabile.

L'errore è negare la ferita, rifiutarla, cercare di ripararla con atti affrettati di ricostruzione del proprio corpo lacerato o con devastazioni del corpo di chi viene arbitrariamente indicato come "nemico". Ma la ferita può essere "un'apertura, una bocca, una qualche parte di noi che sta dicendo qualcosa. Se potessimo ascoltarla!" (James Hillman). La ferita mette alla prova la vitalità del tessuto, la sua sensibilità e reattività, la sua capacità di sopportare il colpo e il segno.

L'anima Occidentalis, offesa profondamente per figura, ha davanti a sé due alternative:

"Può reagire vittimizzandosi eccessivamente e ritenendo la ritorsione necessaria alla guarigione, al ripristino dello status quo ante. Oppure può elaborare e incorporare quella ferita come un segno permanente, come un'iniziazione che possa ricollegarci ai valori fondamentali facendoci vedere quanta bruttezza e ingiustizia l'America è arrivata a rappresentare" (James Hillman).

Dalle immagini delle città distrutte, dall'atrofia espressiva propria dell'afasia – artistica e culturale – contemporanea, dal confronto svantaggioso con la capacità degli antichi di trascrivere l'evento nel linguaggio tragico, si apre una prospettiva che ha a che fare con la storia recente delle nostre catastrofi ancora in cerca di dignità di rappresentazione. Essenziali, infine, nella ricerca di parole e immagini adatte a questo tempo, le suggestioni del filosofo americano:

"Dal pomeriggio dell'11 settembre corro continuamente con la mente fra New York e Berlino, come le ho viste allo scadere del secolo, l'una intatta nel suo splendore, l'altra tutta rifatta eppure con tutte le sue ferite aperte ed esposte, i buchi aperti dalle bombe durante la guerra, il Reichstag decapitato e ricoperto con la cupola trasparente della speranza democratica, le tracce del Muro lasciate a futura memoria, la memoria ebraica lacerata nel museo di Liebenskind. In fondo, mi dico, la differenza fra le due sponde dell'oceano nel passaggio di secolo, di là una festa di luce, di qua una festa

segnata da un'ombra, stava tutta in queste ferite della memoria che segnavano il paesaggio mentale europeo e risparmiavano quello americano. La ferita di Manhattan annulla d'un colpo questa differenza, riporta l'America alla sua matrice europea. Forse, invece che dilaniarci su quanto ci sentiamo americani o antiamericani, avremmo da pensare questo effetto del taglio dell'11 settembre, l'impossibilità per qualunque propaggine della coscienza europea trapiantata nel Nuovo Mondo di esentarsi d'ora in poi dall'essere anch'essa una coscienza infelice"(James Hillman).



The Western World: echoes of war

Redazione di Engramma, edited by Elizabeth Thomson

I. Athens 479 BC — New York 2001 AD

During this disturbing time of conflict; after the devastating attack on the two geometrical symbols of Western power — the Twin Towers that defined the skyline of New York, and the Pentagon — and after the resulting deaths of thousands of people, opposing notions of us/other, friend/enemy, and civilized/barbarian have reappeared in the lexicon of scholarly debate.

Heated discussions and raging passions have been kept in a state of slumber throughout fifty years of 'official peace'. 'The West', and 'the Western Tradition' are the theoretical themes and the rhetorical catchphrases around which the syntax of identity has been rationalized during this period of warfare. However, what is the 'West'? The definition of the term is, from the outset, relative. The 'West' is a dialectical perspective in relation to an original point of view, and represents a distinctive concept when compared with the 'East'.

If the boundaries of the East are fugitive, the West too has no boundaries that can be defined as stable and fixed. The notion of the pillars of Hercules being the 'NON PLUS ULTRA' would appear to have been established as an inducement to infringe the limits of the permissible, an infringement that was often put into practice during ancient times, and was planned when Byzantium gave way to the East, turning the horizons of the world into chaos. The land that would become a germ seed of the West was discovered as a result of the search for the East. However, Columbus' mistake was a manifestation of a basic and unfathomable uncertainty: where does the West end? Is the beginning of the 'East' not west of the 'West'?

In the *Iliad*, the first written text that tells of war between 'us-Greeks' and 'them-Trojans', the word barbaros never appears. The terms of reference are 'heroes', 'honour', 'war', 'rage' and 'compassion', 'us' and 'them' are not. The Trojans share with the Achaeans the language of ethics and aesthetics: names, gods, and values. Athena and her palladium, the powerful talisman that Odysseus attempted to steal from the city in order to make it defenceless protected Troy. The threat that the other's body will never be buri-

ed, but will be eaten by dogs and birds is the powerful threat that heroes exchange before facing each other in combat: they share the same symbolic language; Glaucus and Diomedes exchange weapons rather than fight each other because they acknowledge the ancient laws of hospitality respected by their forebears.

Hector, the Trojan hero, removes Achilles' armour from Patroclus, and dons it himself in order to present himself on the battlefield in the guise of Achilles: Achilles against Achilles. Hector's death prefigures the death of Achilles, which the narrative structure of the *Iliad* circumvents. However, the tears of Achilles' mother, Thetis, for the death of Patroclus as he wears her son's armour, and for Hector the Trojan hero who later also wears it, prefigure her son's death, using mirrored events to break through the temporal barriers of the narrative.

Homer, as Thucydides observed, does not acknowledge the existence of 'barbarians'; the 'others', in Homer are never part of the narrative; 'Greek' and 'barbarian' are defining terms of recent origin, that have everything to do with history. As Santo Mazzarino has authoritatively pointed out, the concept of 'otherness' between West and East, whether cultural or institutional, rather paradoxically stems from the liminal spaces where they came into contact — on the coast of Asia Minor during the early stages of Ionian colonization. Initially, the colonies extended the boundaries around the notion of identity, whilst exporting it eastward and elsewhere.

Friction and fertilization with the powerful political institutions of Persia were both equally fruitful. The boundaries of the Asiatic coast where the Greeks were subjected to the power of Persia, but where the influence of ancient Greek culture, from language to architecture, was immensely powerful, gave rise to the concept of 'us' and 'others'; it is where the first experiments in democracy took place, with all the difficulties and ambiguities that interpreting the term entailed, from the first time it is mentioned in Herodotus VI, 43, where he refers to the democracies instituted in the Greek colonies of Asia Minor by Mardonius, the son-in-law of Darius, after he deposed all tyrants of the Ionians. Herodotus, the father of history, was born in Halicarnassus, an Asiatic colony, and with him, the idea of the ancestral feud between Asia and Europe with its origins rooted in myth comes into being.

The Persian wars are when the Greeks acknowledge themselves as such, and call themselves, collectively, for the first time "Hellenes". Western identity

comes into being as a result of a specific conflict. The defensive wars of the Hellenes against the Persian invasions that occurred between 490 and 480 BC — a campaign intended to consolidate the Western front of a boundless empire that reached the shores of the Mediterranean with its wealthy Greek satrapies based in Ionia — unleashed the narrative device of prose writing that would be termed ‘history’. The idea of history has its origins in the West from the writings of Herodotus, which begin with a series of revenge attacks in which women are abducted and taken East or West.

The term “barbaros” is mentioned for the first time in the theatre of Dionysus in 472 BC, in the theatrical writings produced in the aftermath of recent war and destruction. It appears in the words of the chorus of the old Persians, the fearful enemy who a few years earlier had burned the temples in the symbolic heart of Athens and had caused the city to be evacuated. The language of tragedy explains that there is no *polemos* that in the end does not prove to have a core of *stasis*, an internal, irreducible conflict promoted by notions of identity and otherness that include the essential paradox of identity: the awareness that the enemy is always a reflection of one’s own anxiety, that one does not call ‘other’ or ‘enemy’ one who does not possess a recognizable reflection of one’s own identity (as seen in the exchanged glance between Achilles and Penthesilea at the fatal moment when Thanatos overcomes Eros).

However, if there is any sense in talking about a ‘Western tradition’, it is necessary to refer to the peculiarities of a culture that from its origins, beyond the primordial rhetoric of war, thought of itself as a place of frontiers, not as an expression of fact, with a vital awareness of its own dynamic identity that refused to allow itself to be fixed and forcefully circumscribed.

Aeschylus, an intrepid warrior during the Battle of Salamina, decided not to stage the victory of his own people, but the arrival of the news of the defeat suffered by the Persians. At the moment of the expected celebration of victory, in the very city that was destroyed by the army now defeated, the Athenian people watched another people’s tragedy. The stage distanced them from their own disaster – as Athens and the acropolis, the symbol of the *polis*, smouldered.

After the attack at the heart of New York, it is impossible not to equate the sacrilegious destruction of Athens, the undying symbol of antiquity, with the destruction of the city par excellence that represents the contemporary era. Ancient symbols and tragic myths do not allow themselves to

be simplified or reduced, as Aeschylus' upended stage version proves — let us try to imagine scenes of the assault on Kabul projected on to a screen at “Ground Zero”.

However, the exercise of bringing things up to date lends itself to a further variation. The Persians were a powerful nation and part of a vast empire conquered by the strength of an unbeatable land army, whose influence went beyond the boundaries of the territory they possessed. In the tragedy, the barbarous people are characterized by their wealth and the opulence of their garments, their display of gold, and their hierarchical political structure that placed a king, one man alone, above the entire people. Everything is brought into play to draw a distinction between their characteristics and those of the Hellenes who wore a peplos of undyed raw wool, and who in a democratic political system, reserved supreme power and justice exclusively for the gods, to whom alone attributes in gold could be made.

Furthermore, the Persians were a people who, led by a king hungry for war, pushed themselves beyond the albeit generous boundaries permitted them by the Moira. In their impious and ingenuous show of aggression, the young warriors of the army are beaten — a land army is impiously pushed beyond the limits of its ability towards the agile forces of the Hellenes and their proficient handling of the seas. If the distressing symbol of the gutted towers is superimposed on the image of Athens burning, the economic and military colonialism of America can be seen as a reminder of the hubris of the Persians. So who are the barbarians, who is the “Other”? The tragic myth about otherness teaches us that we should not believe there is only one answer.

Having formulated the basic questions about otherness (the East as other in relation to the West), and vagueness (where does the West end? Where does the East begin?), if we begin to think of ourselves as a constant middle point between the two poles of East and West, we could in a certain sense debunk some common places, and reveal the heart of these geographical identities as the sources of civilization and history.

II. Dionysus the Wanderer

Dionysus, the twice-born god from afar, travels westward from the East, always leads the way back to the dual and multiple beginning of things, and prevents the West from decaying by firmly determining for himself an identity which is absolute. Western culture, no matter how dialectically

obscure or rhetorically self-celebratory, cannot only be about 'identity' without, paradoxically, running the risk of resembling to an excessive degree, any other culture.

In *The Gordian Knot*, Carl Schmitt reasons that the geographical opposition between East and West is something that fluctuates and remains indeterminate, and is merely a matter of reduced night and light. The earth has a north and a south pole, but not an East and a West. In relation to Europe, America is West; in relation to America, China and Russia are the West, and once again, Europe becomes the West. In purely geographical terms, therefore, there are no polarities, and no rational explanations for the current hostilities.

Alexander the Great, the new Dionysus, travelled westward from the East, and by loosening the mythical Gordian knot, united the universe, politically and symbolically, for a brief yet extraordinary period. Alexander the Great appropriated the splendour of Asian royalty and in Eastern illustrations, the Greek king is also identifiable with the vanquished Persian king, whose power he has acquired.

At the end of his long-protracted struggle, Hermann Broch's Virgil confuses the places he has lived in during his life: Rome and the East are unclearly located; everything is veiled in a mist that blurs the boundaries of time and place. Everywhere in the Mediterranean has always been interchangeable with somewhere else, and often, via unpredictable routes, cities have been born anew elsewhere. Where was Rome more resplendent than in Africa or the Near East? In the cities of Palmyra and Leptis where the traditions of Empire have been preserved intact through time, and where colonnades rise up in the desert. Where was Islam more glorious than in Granada? Where does Greece reveal herself better than in her overseas colonies or in the mountain paths of the East or Alexandria? And where are England and Spain more real than in India and the Americas?

On their original sites, buildings, if life is separated from form, soon become empty icons, imprints or ruins that history pedantically takes upon itself to decipher. Forms and meanings, however, transfer themselves elsewhere, to places where time allows them to be preserved, or where a simpler way of life can still assign meaning to things. Places, the topoi of permanence, are by their very nature mutable and unsteady, and their secret journeys map courses that subvert conventional geography and make it impossible to determine rigidly established affiliations. This barely changes with the passage

of time, even if the progressive homologation of customs, religions, mass ideologies and products make the world increasingly uniform.

Even today, the meanings of places incessantly move about in space, challenging time, but their forms survive intact, even if buffeted by the influence of commerce and tourism. Almost nothing is any longer what it appears to be. Everywhere is increasingly like everywhere else. East and West have crossed paths and exchanged traditions so often that, paradoxically, each has within it the spark of the essence of the other. The skyscrapers that blot the skylines of African and Asian cities, and the Asiatic or Maghrebien enclaves in Europe and America are proof of this.

If it is true that places, at most, preserve to the bitter end their history made weak and sterile by the migration of forms and meaning, it is only topographical subversion that, by generating an unstable geography of names, can give rise to the renewal and regeneration of places long since worn down by over-representation and too many words. However, what is out of place in relation to the various forms of unifying waves of tourism, consumerism, and religion is also in imminent danger.

What still symbolizes something that does not form part of the process of standardization has to be eliminated. So it has been for the Buddhas of Bamiyan, whose destruction was prophetically feared by Bruce Chatwin in 1980, when he wrote that the Afghans would do something absolutely terrible to their invaders, and wondered whether they would awaken the sleeping giants of central Asia.

That which cannot be totally controlled is destroyed — symbols and places do not lend themselves readily to unequivocal meanings. In the unremitting endeavour to neutralize the 'other', there are those who will destroy their own towns and the symbols of others, and promote models that are oppressive yet reassuring; and there are those who attack them head-on unable to tolerate diversity. The annihilation of the 'other' can only lead to the negation of self via the removal of the unconscious identification with the 'other'.

The term 'identity' itself is incongruous, and has connotations of a fixed, photographic image rather than of a sequence in a dramatic action-packed film that more accurately describes the history of the West. The paradoxical and contradictory nature of this tradition is evident in the technically tragic

design that stylizes identity as a specific and individual tension between two opposing poles.

The annihilation of the 'other' can only lead to the negation of self via the removal of the unconscious identification with the 'other'. The term 'identity' itself is incongruous, and has connotations of a fixed, photographic image rather than of a sequence in a dramatic action-packed film that more accurately describes the history of the West. The paradoxical and contradictory nature of this tradition is evident in the technically tragic design that stylizes identity as a specific and individual tension between two opposing poles.

Historically described by the act of deciding against something, by the historical act of breaking away from Asia, the idea of identity was born from movement, and must, in order to survive, continue to comply with this Heraclitean restlessness.

The crucial aspect of Western identity is manifest in its determination to exceed all limits and the constant recall to its 'place of birth'. The friction between the two co-ordinates has definite, historically defined repercussions, and the cultural forms brought about from time to time by encounters between the two extremes are always different and perishable.

The Roman Empire lost its best leaders — they were either killed during the Eastern campaign or died whilst defining the northern frontiers against the barbarians. As Marcus Aurelius, the emperor philosopher, testifies, the fundamentally aggressive character of the West was suited to the brutality essential for the struggle to mastermind a grand design. Regardless of any attempts at peaceful solutions that may have been made, it remains nonetheless true that the boundaries, rather than excluding them, attracted the 'Barbarians' into the world of civilized people. Boundaries intensify the dynamics of desire, attraction and aggression.

III. Symbolic attack

Out of the blue, in the sky over Manhattan, a plane appears and a tower of the World Trade Centre is hit. Eighteen minutes later the same thing happens again. Flames, orange and red, explode like wonderful fireworks, followed by the awesome, hell-like beauty of the tower disintegrating. Suddenly the walls expand, the tower falls, and a cloud embraces the whole

scene. The spectacle is dramatically stunning, and we repeat amongst ourselves, “It’s a film!”.

According to Alessandro Baricco, the events represent an irrational hypertrophy of symbolic precision, of purity of action, of spectacularity and imagination. He has observed that the eighteen minutes that separate the two planes, the revelation of the lies and truths behind the other attempted attacks, the enemy’s invisibility, and the image of the President leaving a small school in Florida to take refuge in the skies — in all this there is involve too much theatrical competence, too much Hollywood, too much fiction. He says that history was never like this, that the world does not have has not got time to be like this. Reality has no new paragraphs, does not use verbs that agree, or write beautiful sentences. We ourselves do it when we inform the world. The real world is ungrammatical, dirty and its punctuation stinks.

These images affect us because of their violence, the number of dead, and the fear they generate, but it is the perfection of the execution of the catastrophe that draws us and keeps us glued to the video. “The greatest work of art of all time” is not the verdict of a fanatic fundamentalist but of the German composer, Karlheinz Stockhausen announced on a Hamburg radio station. “That minds can accomplish a thing of this kind, that people can rehearse like crazy for a concert, quite fanatically, for ten years and then die: this is in an absolute sense the greatest work of art in the world”. He also remarked [...], “People who are so concentrated on a performance and then in one minute 5,000 people are sent off to their resurrection, in comparison, we composers are nothing”. Whilst talking, Stockhausen realized that he had been exaggerating. He justified himself by saying, “Where has Lucifer taken me? It’s crazy”, and he asked that the interview not be broadcast.

Aisthanomai: aesthetics has to do with nerves, with building a world by perceiving it, and arranging it with political responsibility within a network of connections, suggestions and concealments. Artistic value has no morality or autonomous value. Stockhausen’s assessment is therefore politically correct, because a great composer reacts like a Warburghian seismograph and — just like a visionary who is a free man, communicates the dynamic scale of disasters, unconsciously forgetting the preliminary prophylactic filter of moral and cultural condemnation. Nonetheless, the Musicfest in Hamburg immediately cancelled its programme of concerts.

The film *Independence Day* was a flop in America. Not even for amusement do the Americans believe in exceeding the limits: the destruction of symbolic places, of places of power, of places that are expressions of their identity. On 11 September 2001, an unlikely science fiction film became fire, dust and blood...As the writer Adriano Sofri has observed, those haters of humanity who chose the Twin Towers are not sufficiently uncivilized as to be unable to recognize the immeasurable value of our symbols.

The Twin Towers are Manhattan, like the Eiffel Tower is Paris and St. Peter's Rome. New York with her unique skyline amputated has suffered the traumatic loss of a vital part of herself. Manhattan is one of the major financial and decision nerve centres of the world. Like London, Bangkok, Tokyo and Frankfurt, it is one of the intersections of the global city, where everything is done and planned everywhere. The World Trade Centre is a most obvious and recognisable symbol, a visible concentration of economic power and public transport systems: crucial connections throughout the city, various lines of the underground system and the train for New Jersey used to pass under the two towers.

The seat of power, economic and otherwise, has been hit, but if we think again about the aesthetic truth that has so affected us that we find it hard to forget, we have to admit that the director who filmed the terrorist attack, using real not special effects, fully grasped the messages that cities communicate. To have struck the towers and the Pentagon signifies not only striking a blow at politics and the economy. It also signifies targeting the means of communication and the identity of a culture that expresses itself through its architecture whose points of reference are alluring signs that positively conjure up the essence of contemporary Western culture.

An identity is impossible to define without an image. This is particularly true of Western culture which, since images could be mass-produced, has made of iconism the instrument *par excellence* of self-expression. For the West, but not the East, we can talk about the cult of images - it was this very objective that became the focus of Islamic extremism, making the terrorist attack a chiefly symbolic one that also drew on the American notion of 'the enemy'. However, this extreme perfection, in aping the technological precision of the West is tantamount to the ultimate negation of what is distinctive of the West: fracture, imperfection, and injury.

Once again, monotheistic and iconoclastic purity is set against the imagined danger of polytheism, a characteristic that is peculiar to Western cul-

ture. Still vital, it transforms and questions its symbols by metamorphosing them. The resulting transformations perpetuate tradition by enabling them to circumvent inactivity, a trait that sets Western culture apart from others, including Islam, whose many marvels, frozen in time, seem lifeless.

Although far from coming to an end and dying away, we have to acknowledge that Western culture is more than ever showing its flaws:

“For some time, the West, outstandingly endowed with signs, emblems and logos, has been losing the battle of symbols. The West launches missiles from Martian helicopters, whilst the others use the fathers of multiple sons stuffed with explosives and nails, and girls pregnant with bombs as their ammunition. And now, in order to push symbolic aggression as far as the sky, the men of terror have combined fanatical suicide with technical power” (Adriano Sofri).

The time has come for greater security; in the current climate, the temptation to adopt restrictive rules for all channels of communication is flourishing. All censure is justified by the need to stop terrorism. Once again, the ‘value’ of security prevails, with all it entails: the inability to enter into a creative relationship with the other; psychological defensiveness; the concentration of authority to rebut the beliefs and identity of particular social groups; the cynical obsession of the state towards foreigners, or rather, in the Hobbesian sense, towards all citizens.

By projecting the conflict outwards and with a united front, by placing itself with absolute rigidity in opposition to the ‘Other’, the West is beginning to resemble the ‘Other’. It is seeing in this transformation a danger, and has delegated to a theocratic authority the power to interpret the world, and, without requiring evidence to support its view, mistrusts neighbouring nations. The notion of difference is disintegrating and with it the self-legitimization of the Western tradition.

Fear (or rather disillusionment, and the depletion of the contributions of creative tensions to the experience of the world) makes us return to the notion of purity, the idea of a chosen people, ethnic homogeneity, and submission to the Book. A regime based on rigidity is set against the uncontrollable dangers of free speech.

Restricting and policing the Internet because it is a potential instrument of war is tantamount to admitting that the terrorists have also won this

battle. War, security, controlling the network, the mausoleum on the site of the Twin Towers are not reactions that can reanimate a culture that wants to continue to be vital. The reverse is true — they are a like a verdict that sentences it to an inactivity to which the Western tradition is alien.

IV. Vertical architecture

What about the skyscrapers and the emptiness that has opened up in the New York skyline? The French Architect Jean Nouvel has stated that he hopes the terrorist attack will not put an end to the great architectural theme of sky-rise buildings with its potential for symbolic meaning; he argues that surrender would be tantamount to admitting the terrorists are right, which would be politically and ethically unacceptable.

The disaster has opened up new spaces and perspectives. We do not need the immobilizing forces of commemorations. We need architects to fill the voids, and politicians who, like Pericles, even as they remember the dead, sweep their interlocutors to new enterprises, the only dynamic way to process mourning, and to give a voice to those who have been sacrificed.

The ultimate requirement when making sense of a tragedy is to prevent crude interpretations of the facts, and to rescue from oblivion the roots and causes of conflicts, and the way the East and the West are vividly and profoundly interwoven. Political insight has to be set against animal feelings of fear and revenge. By its very nature, political insight is the opposite of cunning mediation, and requires vehement declarations that can easily turn into conflict or war in order to bring an end to an uneasy state of affairs of man's making. No, the advanced nations of the world will not give up their skyscrapers. Mega structures built from the 1990's onwards have had an extraordinary relaunch in the USA, the Far East and some European cities. The greatest symbolic expressions of financial clout and creative and technological daring will not cease to rise in the sky. As Kurt W. Forster has declared, the attack on Manhattan will not stop the quest for the tallest building, just as the disintegrating cathedrals of the 14th century did not bring ecclesiastical architecture to an end.

One just has to think of Wright's Mile High Tower that contains an element of provocation: it is the point of convergence of the various financial centres that form the global society. The quest will be limited by the twin components of Economy and Structure. New York will never choose a me-

morial — a typically European idea — the financial value of the area rules out the possibility.

As Maxmilian Fuksas, the architect of the Twin Towers in Vienna says:

“What are we to do, are we to return to the city-cum-garden for fear of terrorists? We cannot abandon the act of creating. We are compelled to go upwards by the population density of the entire world. In China alone, 600 million people will move to the cities, and in Peking over 140 high-rise buildings have been planned. Manhattan needs 6 million square meters — how many acres would they cover if they were subdivided into six-storey buildings? During the seventies, when car bombs were used to attack American embassies, the State Department wanted to decentralize the new seats of diplomacy to peripheral and unglitzy locations. Is this what we are reduced to? Retreating to armoured and closely guarded strongholds? Or will we have the courage to defend the ideal of a densely populated and vital city?”

We cannot be neutral, and it should be clear that on the site of the Twin Towers no little trees should be planted. New and more daring skyscrapers should rise up from this devastated piece of land, in this to-be-again meeting place. The attempt to strike at the city’s architectural pride will be denied only through the futuristic dimension of a vertical city. The incoherence of what is past, and the energy that is being released calls for a new political and artistic sensibility. Only the Western tradition can produce the necessary response, by re-working the repertory of the traces of the past, and the scars and enterprises that connote it, a repertory that it appears to no longer remember.

“A living hell is not something that will come in the future; if there is one, it is the one that exists already, the hell that we live every day, that we create by being together. There are two ways not to suffer. Many find the first easy: accepting hell and becoming part of it to the point they no longer see it. The second is risky and demands continuous caution and wisdom: looking for and recognising who and what, in the middle of hell, is not hell, then giving them space and ensuring they survive“. (Italo Calvino)

No worldwide gendarmerie can restrict communications, it is impossible not to travel, and one cannot move away from the city — the city is Western man’s greatest invention and is full of his presence and signs. One cannot forsake the memory of what has been and still is, and move into a world that is static and isolated, calm, safe and without aspirations. According to Italo Calvino, cities can be divided into two kinds: those that over

years and transformations continue to give form to aspirations and those in which aspirations either manage to cancel cities or are cancelled by them.

V. Icons on the net

Since 11 September 2001, thousands of images have assailed our eyes and minds. At first, printed paper and television provided documentary images of what was happening. Within four months, however, these images changed: driven by a kind of voyeurism, the media went in search of the best shots of the tragedy, the most harrowing scenes, and the glossy, glossiest images of pain.

This voyeurism was contrasted by the irony (and in some cases, cynicism) of the digital images circulated on the Internet. These images, immediate and imaginary projections of the Western imagination, home produced and handcrafted by imaginative albeit anonymous computer wizards, and then privately and playfully disseminated, exemplify how the West perceives and interprets the current crisis. It is now interesting to note that these images are exclusively of the attack in New York. This is significant as it concerns the most potent symbol of an economic and political icon, (the heart of the polis) rather than a military icon. The repertoire of images created by the emotional upsurge caused by the attack in New York is vast. However, we will analyse only certain specific types particularly appropriate for understanding the distance between the fact itself and its representation.

V.1 “Self-representation through detachment” and the Inferno

The spectacular images and films of the New York skyline shrouded in smoke are flanked by images of demons. The vast melting pot of the Internet, augmented by the email grapevine, has ensured that many a desktop has been deluged by images, videos and animations of the tragic events of September, and the beginning of fighting in Afghanistan. Much of the material in circulation is anything but tragic or dramatic: ferocious sarcasm often replaces extremely pitiful scenes.

The source of the images (mostly European but also North American) reveals a mode of “self-representation through detachment”, and the capacity for irony inherent in homo occidentalis. In recent weeks, the West has often flaunted pungent self-mockery, as if to exorcise fear and dismay. The great ‘enemy’, the East, appears rather cold and hard and therefore in sharp

contrast to the 'lightweight' tragic West: fundamentalism, every fundamentalism, is far from ready to accept sarcasm and irony.

In fact, Americans, considered "godless", seem victims of a morbid fascination with the devil: the symptoms are visible not only in the proliferation of satanic cults, but also in the abundance of films dedicated to the subject. Even in the events of 11 September, it would seem they believe that the aggressor is none other than Satan, whose malevolent sneer appears in at least two CNN shots showing the faces of the presumed perpetrators of the attacks.

In fact, such diabolical images are not extraneous to the Western tradition. A similar case, supported by historical documents (but considered by contemporaries the product of the imagination), occurred at the death of Alexander VI, the much-condemned Borgia pope from whose swollen and smoking body seven demons made their exit. The images in question, however, raise certain doubts. Where did the malevolent devil to which the face belongs reside? In the bodies of the hijackers or in the World Trade Centre? Whatever the answer, if one gives credence to these kinds of images, the war in Afghanistan, if not exactly holy, is at least otherworldly.

V.2 The future of the site of the inferno

A further typology of images linked with the events of recent times portrays the site of the World Trade Centre in the future. In the mind-set of the Americans, an obliterated space at the heart of the Big Apple is unthinkable. The acropolis cannot remain charred and bare, not even for the time it would take to stage a cathartic tragic play. In this kind of *horror vacui*, the empty space should immediately be filled and revived, and to this end digital images have already shown how the New York of the future could look.

Some images show the complex of buildings that make up the world Trade Centre rebuilt and extended. The towers have increased from two to five and simulate an offensive middle finger salute to the terrorists. Other images, on the other hand, offer a view of the New York skyline in the event of a defeat: minarets and mosques amongst the skyscrapers.

V.3 The battle of the icons and the statue of Liberty

The battle of the icons and the statue of Liberty. The statue of Liberty is the symbol par excellence of New York and the United States. It is neither a goddess nor a palladium (if it were, it would have to be changed because

ineffective). Perhaps it is because the statue is not a recognizable goddess that it is so identifiable with the American mind-set. Together with this politically correct neutrality, the cinema and the rituals of tourism have turned this image into a powerful, versatile icon that can maintain its own in the war of images. The statue of Liberty unlike, for example, the Christ in Rio, can raise its arms to the sky in a vulgar gesture aimed at terrorists, the same gesture that is proposed in the plans for the reconstruction of the World Trade Centre.

In the event of defeat, a future for Miss Liberty, as the inhabitants of New York like to call her, has also been thought of. She will continue her existence wearing a burqa. Here too the Americans have judged their enemy badly: monotheistic Islam would find religious and iconographic syncretism quite unacceptable.

V.4 Other iconic characters

Someone has observed that this war is a war that has arisen around the problem of women. Here too the typical icon of the *foemina occidentalis* has entered the battlefield: Barbie. This time it is not a Barbie-Marilyn sent by the government to Vietnam to lift the spirits of the marines, but a Taliban Barbie. Note however that she is not a Barbie with a burqa, but an androgynous Barbie, bearded, and armed and she is handing accessories and weapons to her eternal boyfriend, renamed for the occasion Ken Ben Laden. Barbie the icon (loathed by women, adored by little girls, desired in the flesh by men, worshiped by gays) has become a man, negating her gender, but not her power.

Amongst the many other images, particularly the cynical ones, we wish to point out one that illustrates the distance of these images from the portrayal of the Persians by Aeschylus on the burnt out Acropolis. The ex-Spice Girl, Geri Halliwell, sings her successful hit from last summer, 'It's raining men', whilst behind her, in the background, the employees in the World Trade Centre throw themselves out of the windows to avoid the flames. The rhetorical and theatrical use of bloody scenes such as this has no place in the ethical and aesthetic values of the cultural tradition of the West, and is therefore to be considered barbarous in the extreme.

No tragedy in which the enemy speaks has been staged on the sites of the attacks, but a moving charity concert was organized in which, among the hundreds of lighted candles, pop and rock stars, actors and actresses, jour-

nalists and public figures of all kinds sang repeatedly “God Bless America”. In a culture based on the centrality of self and America, the ‘other’ is not ‘my’ problem; he is not the enemy to defend oneself from but an adversary that needs to be eliminated.

V.5 Osama Bin Laden as icon

The leader of Islamic terrorism who has brought America to its knees has chosen a video image for his official introduction to the whole world — an image that is eloquent, calculated and skilfully considered. An analysis raises several interesting questions and considerations on the value of an image for its power to communicate, and for the cultural and iconographic stratifications it can contain.

The image used extends his, Bin Laden’s, authority to all areas, cultures and nations precisely because it uses a posture that is widely decipherable. He appears as a hieratic icon, his face quite naturally middle-eastern, his facial expression showing his intense suffering, and his gestures composed. However, the expressive and aggressive charge of the image is assigned to the iconographic apparatus of combat jacket, rifle, and the bunker that emphasizes his militant faith, whilst the turban and long beard underline his total obedience to the tradition of his faith.

The image appears this way unquestionably because he is middle-eastern and Islamic. However, his decision to appear in the guise of a major saint, a new-born prophet fighting for his faith, derives from Christian martyrdom, itself derived from figures of the *Imitatio Christi*.

The evidence of this comparison is disconcerting, and a more complex reading of the image can be made. Christ’s right hand is raised in a gesture of benediction that is also a reminder of the agony of his sacrifice. Indeed, in accordance with the Byzantine iconographic tradition, the raised thumb, index and little finger form a cross, whilst the left hand holds an open book, the Word of God. The figure of Bin Laden is a mirror image of Christ: his left hand raised in a hieratic gesture of admonition, whilst the right holds a microphone through which he proclaims his message to the world. His image reaches the eyes and homes of all those who live in the West and the Middle East, and for this reason too it is so supremely incisive.

In the face of such studied complexities, one is prompted to ask several questions. One could reflect on the charismatic-totalitarian value of the

images mass produced with Walter Benjamin, or re-interpret the possible value of such an image in the eyes of iconoclastic Islam, and ask oneself along with Grabar, how come it was in the C8th that the major battle of images began and that it was in the 8th century that the iconoclastic Islamic faith came into being.

Above all, one has to ask oneself if this image is directed at the Western world, where we now live in a climate of inurement to inflated images, or whether it is directed at the Eastern world, and is therefore using symbolism as propaganda epitomized by the great tyrants and emperors of the East. In any event, Osama Bin Laden, who was a student in the West, learnt both lessons well.

VI. Wounds

A wound has been opened up in our collective psyche. Some people are calling for mass psychiatric therapies for self-centred, prosperous adults reduced to child-like states of panic, whilst others encourage nostalgia and sorrow for the collapse of the creative impulse in their own culture. Behind absolute Good and absolute Evil, behind the primitive and unsubtle tales that attempt to explain them, still undecipherable transformations are beginning to awaken, and deserve to be properly acknowledged: the West exists as a cultural identity that, described in geological terms, is characterized by a certain telluric restlessness that is the opposite of the stillness that is the feature of the oriental concept of 'Being', a state that is constant and unchanging, and beset by the paranoid ideal of an immutable Order.

It would be a mistake to ignore the wound that has been opened up, to deny it, and to try to restore it by speedily reconstructing the wounded body, or by ravaging the bodies of those who are arbitrarily identified as the 'enemy'.

According to the philosopher James Hillman, the wound can be seen as a sort of opening, a mouth, and a part of us that has something to say, if only we could listen to it. The wound acts as a vitality test of our tissue, of its sensibility and ability to react, and its capacity for tolerating assault and the mark it leaves.

The Western spirit, profoundly and visibly wounded, has two alternatives. It can react by becoming a victim and insisting that retaliation is essential for cure and the restoration of the status quo. On the other hand, as James Hillman has also suggested, it can elaborate and incorporate the wound as

a permanent sign, like an initiation that can reconnect us to fundamental values that will make us see how much ugliness and injustice America has come to represent.

From the images of the destroyed cities, from the atrophication of expressive forms – artistic and cultural – typical of the aphasia afflicting the world today, from the unfavourable comparison with the ability of the ancients to transcribe such an event into the language of tragedy, one can see that there is an occasion arising from these recent disasters to portray them in a dignified way.

Finally, in the search for words and images suitable for this time, what James Hillman has to say is essential. He has written that since the afternoon of 11 September he has, in his thoughts, been flitting between New York and Berlin and recalling how he has seen them during the course of the century. One, intact and still magnificent, the other completely rebuilt yet still exposing its open wounds, the gaping holes made by the bombs during the war; the decapitated Reichstag now covered with its transparent dome, a symbol of democratic hope; the traces of wall left for future memory; and the lacerated memory of the Jews re-assembled in the Liebenskind museum.

He reflects, in the end, that the difference between the two shores of the Atlantic during the course of the century – a festival of light on one side while the other was disfigured and overshadowed – is due to these wounded memories scarring the mental landscape of Europe whilst sparing that of America. The wound inflicted on Manhattan has cancelled this difference at one blow, restoring America to its European matrix. Perhaps, rather than tormenting ourselves over how American or otherwise we feel ourselves to be, we should consider the consequences of the events of 11 September: it is now impossible for any descendants of European consciousness transplanted to the New World to be excused from also having a tragic inner self.

Incipit Mnemosyne: *iter per labyrinthum*

Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavole A, B, C

Seminario di Tradizione Classica, coordinato da Monica Centanni e Katia Mazzucco

L'apertura tematica e l'architettura dell'Atlante

Questo mese non presentiamo l'analisi di una tavola di *Mnemosyne*, ma una rielaborazione del materiale documentario che compone l'Atlante a partire dalla lettura comparata dei primi tre pannelli (A, B, C).

Le immagini, che come fantasmi sono richiamate e attratte dalle associazioni create in ogni tavola (magnetismo che rintraccia "arie di famiglia" di natura geografica, cronologica, estetica), non solo esuberano dall'Atlante (come negli esempi delle innumerevoli impronte impresse dal pathos del cordoglio: la "tavola fantasma" evocata dalla tav. 42, proposta in *La Rivista di Engramma* 6, febbraio 2001) – ma sono annidate anche in esso. Le "storie di fantasmi per adulti", che Warburg voleva narrare – attivare – attraverso la sua ultima opera, si rivelano anche un gioco interattivo di infinite possibilità combinatorie delle tracce e delle orme della memoria.

Durante la fase finale di elaborazione dell'Atlante come vera e propria opera, enucleatasi nell'ambito delle attività espositive della Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, i pannelli subirono una serie di modifiche mirate a complicare i percorsi semantici dei montaggi fotografici creati fino ad allora. Alcuni motivi, inizialmente rappresentati su tavole singole specificamente dedicate a quei temi, furono dispersi e le singole immagini, o gruppi di esse, vennero inserite all'interno di nuovi assemblaggi di opere.

La struttura compositiva di *Mnemosyne* acquisiva in questo modo una fitta rete di rimandi a distanza che andavano a tracciare una trama sotterranea e trasversale alla sequenza dei pannelli, e aprivano possibilità di sfondamento tra essi (su questa stessa traccia ha svolto la sua interessante argomentazione Claudia Cieri Via, nell'intervento al Congresso *Le forme del pensiero attraverso le immagini*, Roma, novembre 2001).

Questa duplice possibilità di lettura – di tavola in tavola o attraverso le tavole – riflette un processo spontaneo di orientamento all'interno di un'opera tanto complessa – ma non esoterica, come spesso si è ripetuto (cfr. soprattutto la lettura dell'Atlante non come "opus infectum" ma come "nulum opus" proposta da Ernst Gombrich).

Dopo un approccio sequenziale ai pannelli, e quindi la visione globale dell'opera, la mente concretizza, in un processo automatico di associazione, i nessi disseminati tra le immagini appuntate sulle tavole – e in qualche maniera già annunciati nelle prime tre A, B e C, siglate con lettere e non con numeri, a differenza delle altre tavole – attraversando i punti di connessione nevralgica, i "pori nervosi" ("Poros", passaggio ed espediente, genitore di Eros nel *Simposio* platonico e nel commento ficiniano al *Simposio*) di cui la materia plastica di *Mnemosyne* è composta.

Il percorso di ricomposizione di una certa 'famiglia' di immagini, rappresenta un'inversione dei processi compiuti da Warburg nell'ultima fase di realizzazione dell'Atlante, ma non un avvilimento della densità semantica, né tanto meno la costruzione di una sequenza iconografica "deduttiva", di tipo panofskiano.

Sottratta dal sistema contestuale del pannello originario e ri-associata ad altri elementi in un immaginario montaggio (implicito, sottinteso già nell'Atlante), ogni immagine attrae magneticamente il proprio 'parentado': inevitabilmente, le opere apparentate – i "cugini", per dirla con Warburg che cita Goethe (1920) – si chiamano, riallacciando un filo (o meglio disegnando un circolo) che non le dispone in ordine generazionale o gerarchico, bensì trascina con sé tutto il "vicinato". È la stessa regola che governa la biblioteca di Warburg – ricreando un nuovo equilibrio, fertile proprio in quanto instabile e precario: una nuova catena, un nuovo filamento.

Nelle tre tavole di apertura A, B e C vengono prefigurate diverse modalità di schematizzazione interpretativa dei fili che innervano l'Atlante (e, per figura, la tradizione occidentale di cui l'Atlante è repertorio e disegno).

In tav. A, per schema, si presentano forme di scrittura grafica: genealogica, topografica, astro-cosmografica (saggio interpretativo di Tavola A).

In tav. B, per soggetto, si presenta lo sviluppo del tema dell'antropocentrismo e dell'homo cosmicus, dall'antropopatia astrologica medievale, all'an-

tropopoiesi rinascimentale, fino al riemergere dell'antropopatia magica (saggio interpretativo di Tavola B).

In tav. C, per tema, si presenta la traiettoria della acquisizione del sapere tecnologico, tra Ares e Prometeo, come arma di conquista che ha insieme efficacia costruttiva e potenza distruttiva (saggio interpretativo di Tavola C).

Le tre proposte di lettura del reale – per schema, per soggetto, per tema – offrono percorsi di apparente semplificazione e sembrano promettere la possibilità di tracciare, in modi diversi, un metodo, una via perseguibile nella selva di simboli, temi, miti e figure e nell'intreccio delle loro peregrinazioni.

Ma anche soltanto dal confronto interno alle tre tavole di apertura emergono intrecci e snodi che articolano altri 'modi di dire' la realtà, trasversali rispetto agli schemi proposti.

Per fare un solo esempio, le prime tre tavole sono attraversate dal tema dell'astrologia che richiama l'attenzione su un'altra dimensione ermeneutica.

Lo schema-griglia di tav. A presenta l'astrologia come disegno astrale, come cosmografia.

In tavola B l'astrologia – in testa e in coda nell'ordine compositivo della tavola – è intesa come astropatia, che si traduce nell'astrodiagnostica e nell'astroterapia, fino a ridursi alla magia esoterica dell'astrofilia; non senza che, però, l'itinerario abbia toccato le figure centrali della "Hominis dignitas" rinascimentale: l'uomo di Leonardo e l'uomo di Dürer, le uniche figure libere dalla "religio" astrale che, con moto inverso, al cosmo impongono le loro proporzioni e la loro misura.

In tav. C l'astrologia è presentata come un mezzo di orientamento che nel processo storico della formalizzazione del sapere, sfuma nella disciplina astronomica.

Nelle tre tavole di apertura emerge quindi con insistenza la questione di una ricerca di orientamento, di disegni, nel cielo o sulla terra, che traccino rotte; e con altrettanta insistenza ritorna il quadro di una polarità, mai risolta, tra tecnica e magia: ricorrendo alle immagini nietzscheane che Warburg riprende, la tensione tra logos e pathos (ovvero tra Apollo e Dioniso).

La stratificazione multipla di letture possibili, tra loro intessute e proliferanti, è pertanto già visibile sovrapponendo gli schemi interpretativi delle prime tre tavole: le tavole ABC, dunque, se da un lato “orientano” introducendo alla selva dell’Atlante, contemporaneamente confermano l’irriducibile complessità del meccanismo compositivo e di funzionamento interattivo delle singole tavole e di tutta *Mnemosyne*.

ABC, infatti, focalizzano l’attenzione e visualizzano in modo essenziale un altro percorso importante per la lettura dell’intero Atlante: la “migrazione”, “il ritorno”. Ovvero l’andirivieni tra Oriente e Occidente, e poi tra Occidente e Oriente, e ancora ritorno: mobilità e trasformazione come fattori costitutivi e caratterizzanti della tradizione classica lungo i tracciati che ruotano attorno al Mediterraneo.

ABC segnalano che tutto l’Atlante è un viaggio, una selva di percorsi non semplificabili, pena la lacerazione della trama discontinua della memoria, l’interruzione della dissonante rapsodia. ABC mostrano altresì che i confini di irradiazione, la mappa del viaggio, non sono rigidi e definiti; intorno al bacino del Mediterraneo si disegnano mappe e percorsi in cui continuamente Oriente e Occidente si penetrano.

Figura del vincolo tra Oriente e Occidente era il mitico nodo di Gordio, che teneva bloccata, con magia vincolante, la comunicazione tra le due parti del mondo. Alessandro – figura emblematica di viaggio nell’Atlante stesso – diventa signore del cosmo perché risolve il problema tagliando con un colpo netto di spada il viluppo inestricabile; ovvero, secondo una variante presente già nelle fonti antiche, perché scopre il punto di sutura in cui la correggia era collegata al timone, e ‘semplicemente’ lo scioglie. Comunque l’atto di Alessandro conferma la fluidità, precariamente serrata dal nodo, del confine tra Oriente e Occidente e inaugura un nuovo flusso:

“La contrapposizione geografica tra Oriente e Occidente è qualcosa di fluttuante e indeterminato: è soltanto un contrapposto fluire di una minor quantità di notte e di luce” (Carl Schmitt, *Il nodo di Gordio*).

Il **limes**, soprattutto il limes mentale tra Oriente e Occidente, sfugge alla cattura grafica. La definizione topografica serve a orientare e a disegnare le coordinate di un campo polare, ma se intesa in modo assoluto e non precario uccide la vitalità delle immagini e dei simboli, bloccandone la sopravvivenza migratoria.

Nella tradizione occidentale nulla è dato per definitivo, ma ogni fenomeno importante si esprime in forma dinamica: quindi segni e figure sopravvivono solo se resistono all'esperienza del viaggio, sia attraverso lo spazio che attraverso il tempo: solo in quella tras migrazione – fisica, concettuale e simbolica – che la parete permeabile tra Oriente e Occidente permette.

Nella tradizione occidentale dalla Grecia classica all'Ellenismo, dall'Ellenismo al Cristianesimo, attraverso il Medioevo, fino al Rinascimento e alla modernità, sopravvivono solo figure e segni meticcianti e bastardi, in quanto tali selezionatisi come più adatti a quella "lotta biologica per la vita" che, metaforicamente, si ritrova anche nelle dinamiche culturali. Solo il movimento, la posizione e la trasgressione continua del limes – soprattutto del limes tra Oriente e Occidente – permette la trasmissione-tradizione ed è un segnale verificabile della vitalità di segni e figure.

Darwinianamente (per usare un'ipotesi di lettura mediata dal pensiero scientifico che Warburg segnalò come "utile"), chi e cosa non produce le variazioni infinite dettate dalla selezione per la sopravvivenza è destinato a soccombere e ad estinguersi. Per simboli, miti e figure il destino è la scomparsa o la consegna ai repertori eruditi.

L'Atlante insegna che molti segni di Mnemosyne nella tradizione classica non sono scomparsi per esaurimento, ma hanno lasciato tracce consistenti, anche se a volte difficilmente decifrabili, nonostante la varietà delle traslazioni, ma anche degli attacchi frontali: i vari assalti, teorici e pratici, delle iconoclastie; i tentativi di monoteizzazione; le moralizzazioni; la tentazione della riduzione all'univocità di significato; le banalizzazioni e gli oblii. Ma questa sopravvivenza, evidente o carsica, è la prova che la tradizione non va custodita né tanto meno "conservata": anche quando i motivi resistono solo sotto forma di engramma, se sono abbastanza forti si difendono da sé. Altrimenti rimangono semi infecondi.

"Si presentano a noi cose, segni, immagini, spettri, ovvero fantasmi [...]. Non senza motivo Socrate definì l'oblio come una perdita di percezione; ma se per la stessa ragione avesse definito anche il seme del memorabile sparso e non concepito dalla memoria, egli avrebbe certo esplicito la cosa più in profondità. Se infatti la fantasia non bussa con vivacità sufficiente valendosi di immagini sensibili, la facoltà cogitativa non apre le porte, e se la facoltà cogitativa che ne è custode non apre, Mnemosyne, la madre delle Muse, sprezzando simili immagini non le accoglierà" (Giordano Bruno, *Il sigillo dei sigilli* II, 19-20).

Il primo pannello dell’Atlante esibisce l’immagine che più eloquentemente – come “un atlante storico della creazione figurativa” (Bing) – visualizza il tema del “viaggio”. Viaggio inteso come tradizione testuale e figurativa che si snoda geograficamente attorno al bacino del Mediterraneo, in circoli di risonanza che legano Baghdad e Toledo, Alessandria e Wittenberg, segnando le tappe dell’andirivieni tra Occidente e Oriente, tra Nord e Sud.

Viaggio che inoltre riflette, e in alcuni casi ripete, i cammini mitologici e storici compiuti delle figure stesse della tradizione: il tragitto che compie, nelle sue peregrinazioni, l’eroe warburghiano per eccellenza, Perseo; ma anche la traiettoria ‘solare’ di Cibele, di Medea, di Alessandro, di Mitra, figure-guida di possibili trasgressioni attraverso le tavole dell’Atlante.

Esempio di figura della migrazione

Cibele, la *Matar Kubile* frigia, fa la sua prima comparsa nell’Atlante nelle vesti originarie di Mater oreia – la “madre montana” venerata in tutta l’Asia Minore e l’Oriente – nell’immagine in tav.5 di un bassorilievo rupestre sul monte Sipylos, presso Magnesia. Archetipo del viaggio da Oriente a Occidente, nella tavola immediatamente successiva (tav. 6) la Grande Madre è in viaggio proprio verso Roma (emblema e simbolo fondativi del mito dell’‘Occidente’ cui è dedicata tav. 7), raffigurata sulla piccola imbarcazione scolpita a rilievo in una pietra votiva romana. Un balzo in avanti attraverso i pannelli sino a tav. 33 ci riconduce a un’altra raffigurazione di Cibele, questa volta in viaggio verso il Nord dell’Europa, non come immagine di culto ma come elemento della tradizione testuale moralizzante. Il disegno a penna, infatti, illustra un manoscritto tedesco del 1100 ca. con il commento di Remigio di Auxerre a Marziano Capella.

Nella stessa tavola che aveva per incipit il bassorilievo raffigurante la Grande Madre, compare la figura di Medea, evocata anch’essa come madre di vita e di morte (percorso Madre di vita e di morte di tav.5).

Nella mostra sulle illustrazioni ovidiane, organizzata presso la Biblioteca ad Amburgo nel 1926, Warburg dedica a Medea un intero pannello intitolato “Menschenopfer”, costruito in parte con i materiali che troviamo ora disseminati nelle diverse tavole di *Mnemosyne*.

Nell’Atlante, come nell’immaginario antico, la memoria di Medea pare collegata non solo, e non tanto, alla figura della madre assassina. La figlia di Eete è la donna che – in ciò apparentabile con Cibele – ha potere sulla

fertilità e la sterilità del maschio, ma è anche – come le altre barbare menadi – la femmina selvatica irriducibile alla dimensione della ragione, la potente maga barbara, che arriva in Occidente e all'Oriente fa ritorno, attraverso il più sanguinoso dei sacrifici.

Il pannello 5 mostra l'eroina tragica in due contesti narrativi: nel momento di tensione psicologica che precede l'infanticidio, in due immagini tratte da pitture parietali di Pompei (Casa dei Dioscuri, IV stile) ed Ercolano (IV stile); in una composizione scultorea che ne narra la storia intera tratteggiandone gli episodi famosi, tratta da un sarcofago romano del 150 d.C. ca. – riprodotto anche nell'acquaforte di Giulio Bonasone (sec. XVI) appuntata sopra il modello romano.

Le immagini di tav. 5 richiamano due rappresentazioni molto più tarde di Medea nella sua accezione di assassina: il quadro attribuito a Ercole de' Roberti di tav. 41 e l'incisione rembrandtiana di tav. 72. Nell'opera del ferrarese la tensione è sciolta nella postura aggressiva di chi afferra e la donna sta per compiere l'assassinio dei propri figli. Nell'acquaforte di Rembrandt, invece, l'artista ha ricreato la stessa impressione di energia ed emozione trattenuta della Medea pompeiana, ritraendo l'eroina che scruta nell'ombra le nozze dell'amato e di Creusa, meditando vendetta.

Da un altro punto di vista – seguendo lo stesso destino già toccato a Cibele e a tutti gli eroi e le divinità pagane – i fili energetici che attraggono altre figure dell'Atlante sono le vicende biografiche trasformate in soggetto allegorico e moralizzato che circolavano in tutta Europa grazie alla produzione di manoscritti illustrati. In queste vesti, Medea appare, infatti, di nuovo in tav. 41, oltre che nella silografia da Ovidio , nelle due miniature appuntate in apertura del pannello, una realizzata da Niccolò di Giacomo da Bologna, illustrazione delle *Tragoedie* di Seneca , l'altra, inglese, tratta da Lydgate.

Entrambe le immagini richiamano quasi spontaneamente un'altra raffigurazione 'funzionale' delle storie di Medea, rappresentata come dama cortese con il suo cavaliere Giasone, in un'acquaforte attribuita a Baccio Baldini inserita nel montaggio di tavola 38: a differenza delle due miniature l'incisione presenta, però, i personaggi in vesti all'antica, anche se ancora incrostate di accessori e attributi di fantasia.

Medea donna 'barbara', figlia del figlio del Sole, prima del tradimento per amore per cui si fa complice del greco Giasone, prima di distaccarsi dal suo Oriente per approdare in Occidente "talamo di Ade", nella sua terra ai con-

fini del mondo era sacerdotessa di Ecate: la dea triforme, dea della morte e della vita, è presente in chiusura proprio di tav. 41 in due immagini di una statuetta di bronzo di Andrea Riccio.

Medea e Cibeles (così come la menade del seguito di Dioniso: il dio migrante che da Oriente giunge-ritorna in Occidente) sono figure di un viaggio che a differenza della trasmigrazione culturale di dei ed eroi – da Occidente a Oriente e di ritorno – muovono originariamente da Oriente, approdano miticamente (Medea) o ritualmente (Cibeles) in Occidente, ma restano comunque “straniere” perché conservano un carattere di irriducibile, ontologica estraneità al linguaggio del logos su cui l’Occidente fonda la sua grammatica. Il loro nostos non si compie mai: o, meglio, avviene ‘sempre’. Strano non-ritorno ad Oriente che forse dimostra che dalla Colchide o dalla Frigia la dea o la maga non sono mai, veramente, partite.

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

P&M | Figure retoriche come mezzi di comunicazione

a cura del Seminario di Tradizione Classica, coordinato da Lorenzo Bonoldi

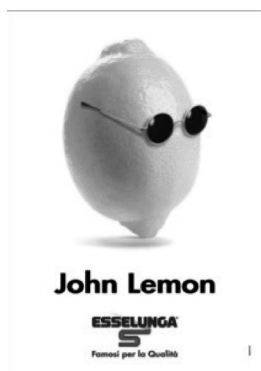
Potere degli attributi iconografici

È sufficiente un attributo tipico di un personaggio noto, incrociato con un'assonanza, per trasformare un alimento nell'icona del personaggio stesso.



a sin. Rapanello Sanzio

a dex. Raffaello Sanzio, Autoritratto (1506)



a sin. John Lemon

a dex. John Lennon



a sin. Aglio e Olio

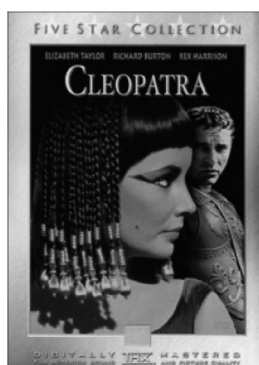
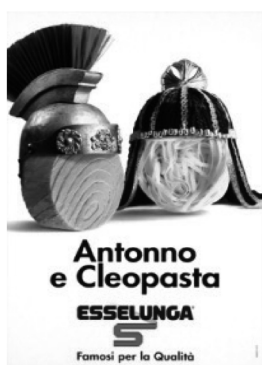
a dex. Stan Laurel e Oliver Hardy



a sin. Mapoleone

a dex. Jacques-Louis David, *Napoleone sul San Bernardo* (1800 - 1801)

Auctoritas hollywoodiana dell'antico



a sin. Antonno e Cleopasta

a dex. Elizabeth Taylor e Richard Burton, nella locandina del film *Cleopatra*, regia di Joseph L. Mankiewicz (USA, 1963)

Un caso di metonimia: l'opera per l'autore



a sin. Piero della Franpesca

a dex. Piero della Francesca, Ritratto di Federico da Montefeltro (1465 - 1470)

Potere delle assonanze

Nel caso di personaggi dall'iconografia meno nota o non codificata, è l'assonanza a giocare il ruolo fondamentale nel processo di travestimento.



EUREKA! | Anima-Verità

Gianna Pinotti



La *Calunnia di Apelle* di Sandro Botticelli (ca.1490-1494), ispirata al brano delle Ekphraseis di Luciano di Samosata (II secolo d.C.). *Non bisogna prestar fede facilmente alla Calunnia* è opera cosmologico-estetica legata alla riscoperta di Platone coltivata dall'Accademia di Careggi, di cui Marsilio Ficino (1433-1499) si fa promotore. Ne fa parte Botticelli stesso. Tradizionalmente la *Nuda Veritas* viene contrapposta alla Calunnia e agli altri inganni personificati (Sospetto, Invidia, Insidia, Frode), ma soprattutto all'Ingnoranza, su cui Luciano si sofferma particolarmente nel preambolo alla Calunnia.

“Non solum vero per numeros sed etiam per figuras describitur anima, ut per numeros quidem incorporea cogitetur, per figuras autem cognoscatur ad corpora naturaliter declinare” (Marsilio Ficino, *Compendium in Timaeum*, cap.27, elaborato tra 1457 e 1492).

“L'anima aspira allo stato dove aveva trovato il proprio vero alimento [...] in un equilibrio e in un accordo spirituale [...] e si trova grazie a questo cibo, invincibile, in equilibrio, signora e guida degli uomini, al di sopra del cielo, uguale agli angeli, simile a Dio” (Marsilio Ficino, *Theologia platonica* VIII).

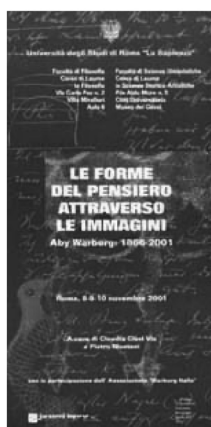
“L’occhio dell’anima, di cui l’occhio fisico è strumento, riflette a sua volta la verità delle specie e delle forme. Posto al centro dell’universo, l’uomo è lo spettatore insostituibile di questo prodigioso teatro” (Marsilio Ficino, *Theologia platonica* II).

“In noi hanno sede tre specie di anima in tre luoghi diversi [...] la specie di anima che in noi è sovrana [...] noi diciamo risiedere alla cima del nostro corpo, affermando con pieno diritto che ci solleva dalla terra verso la parentela con il cielo, perchè noi siamo una pianta celeste, non terrena: lì infatti, da dove sorge l’origine prima dell’anima, la divinità appendendo la nostra testa e radice, mantiene eretto tutto il corpo. Chi si sia preoccupato della cultura e dei pensieri veri e abbia esercitato soprattutto questa fra le sue facoltà deve senz’altro nutrire, se riesce a raggiungere la verità, pensieri immortali e divini [...]” (Platone, *Timeo* 89e-90c).

NEWS | Aby Warburg tra figura e parole

Recensione al convegno: *Le forme del pensiero attraverso le immagini. Aby Warburg 1866-2001*, Roma, Università degli Studi "La Sapienza", 8/10 novembre 2001

Monica Centanni, Katia Mazzucco



L'8, il 9 e il 10 novembre scorsi si sono incontrati a Roma studiosi di diversa provenienza e formazione per affrontare da prospettive convergenti la questione del rapporto pensiero-immagine nella lezione warburghiana. Nelle tre giornate dense di relazioni e discussioni, si sono alternati interventi mirati a rintracciare origini e parentele del pensiero filosofico di Aby Warburg (Giuseppe Di Giacomo, Danièle Cohn, Silvia Ferretti, Manuela Pallotto), ibridazioni antropologiche delle sue ricerche (Carlo Severini), simboli e immagini ricorrenti nel suo lavoro (Gioachino Chiarini, Giovanni Careri), rapporti con la cultura e le correnti artistiche degli anni a cavallo tra Otto e Novecento (Roberto Venuti, Micol Forti), aspetti ancora inediti della sua poliedrica carriera e delle sue opere (Dorothea McEwan, Claudia Cieri Via, Benedetta Castelli Guidi, Elena Tavani). Superando il serpeggiante luogo comune di un Warburg paranoico che, senza mezzi termini, condanna gli strumenti della tecnologia moderna, il convegno ha offerto anche un parallelo tra l'opera dello studioso amburghese e il linguauggio fotografico e cinematografico (con l'intervento di Philippe-Alain Michaud e il breve filmato di Italo Spinelli). Da segnalare, per la ricerca di un inquadramento rigoroso del metodo di ricerca di Warburg, il contributo di Andrea Pinotti, autore del bel saggio *Memorie del neutro*. Partendo dalla definizione della "memoria come funzione della materia organizzata", Pinotti ha ricondotto la teoria warburghiana dei meccanismi mnestici alle sue matrici 'naturalistiche' e specificatamente neurologiche, indicando l'analogia delle modalità di tradizione delle *Pathosformeln* (ma non solo) con il "traffico nervoso e linfatico" e sottolineando il ruolo fondante dell'engramma quale impressione mnestica che può scaricarsi o "ecforizzarsi" anche a distanza di generazioni. Maurizio Ghelardi – impegnato nella nuova traduzione italiana dei saggi di Warburg – nel definirlo, con le parole di Ernst Cassirer, uno

“psicostorico oscillante tra la polarità dell’entusiasmo e quella della depressione” (e in ciò sismografo perfetto dell’oscillazione dell’*homo occidentalis* stesso), ha focalizzato la situazione dei rapporti intellettuali, delle letture incrociate, delle reciproche influenze tra i due studiosi. Marco Bertozzi ha fatto il punto sulla posizione di Ernst Gombrich, finora mai pubblicamente – se escludiamo la tempestività di Wind – messa in discussione: lo studioso tedesco è stato, nel corso di questo intervento, puntualmente criticato, proprio all’indomani della sua scomparsa. In particolare è stato analizzato il finale del discusso e troppo noto *Il rituale del Serpente*, ancora sul tema di tecnica e modernità. Didi-Huberman ha considerato la schizofrenia produttiva di Warburg, di contro alla lettura di Gombrich (già attaccata duramente da Wind). Lo studioso francese ha quindi rintracciato suggestioni warburghiane negli scritti teorici dello psichiatra di Kreuzlingen Ludwig Binswanger, in particolare riferimento alla teoria della relazione, *aisthesis*, *mneme*, *phantasia*.

NEWS | IOIOIOIOIOIOIOIOIOOOOOIOIIIOIIIIIOIIIOII
OOOOIOIOOOIOIOIOIOIOIOIOIOIOIOIOIOIOI.

Un nuovo linguaggio per la storia dell'arte

Recensione a: Antonella Sbrilli, *Storia dell'arte in codice binario*, Guerini e Associati 2001

Giovanna Pasini



Digitalizzazione delle immagini, ipertesti, Internet e il patrimonio artistico: rapporto difficile e nuovo che Antonella Sbrilli distende in modo semplice ma efficace a beneficio di un pubblico di studiosi dell'arte più che di esperti di Information Technology. Storia dell'arte in codice binario si sofferma su alcuni snodi cruciali del cambiamento in corso, con uno sguardo alla ricerca e alla diffusione di nuove professioni per gli storici dell'arte nel campo della regia e della sceneggiatura ipermediale di conoscenze relative al patrimonio artistico, perché nell'attuale fase di evoluzione delle professioni e

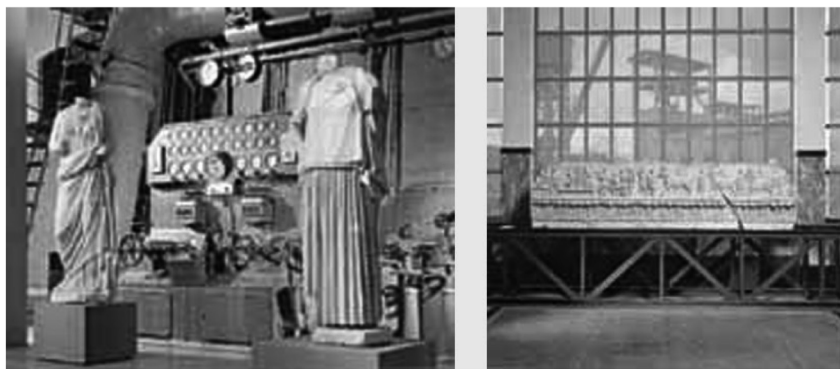
delle competenze, "in cui si aprono zone inedite di confine, la storia dell'arte e gli storici dell'arte sono anch'essi sottoposti a processi di adattamento e di mutazione". Stimolanti, per chi vuole sfruttare le nuove tecnologie e trasformare il computer da "strumento tecnologico in fatto umanistico", le osservazioni riguardanti l'ipertesto che spesso viene paragonato all'intelletto umano e alla cultura proprio per gli stessi processi di associazione che creano una rete di connessioni attraverso percorsi sempre possibili di modificazione. Bello, ovviamente interessante per noi, il riferimento all'Atlante della Memoria di Warburg che "può essere considerato un vero e proprio incunabolo della comunicazione ipermediale di contenuti storico-artistici". Un libro utile, anche per la selezione di siti riguardanti i più importanti OPAC, siti e portali per la ricerca di fonti, immagini, informazioni e commenti. Nuovi strumenti utili allo studioso che se non si lascia prendere da

uno stupido conservatorismo, può trovare in questi un arricchimento alla ricerca tradizionale, che “gli permettono di avere a disposizione in un unico medium, su un unico supporto e in modalità accessibili anche da lontano (via Internet), una quantità di informazioni conoscitive riguardo alle opere d’arte che di solito si danno come disiectae, disperse, lasciando all’interessato il lavoro di raccolta e avvicinamento”.

NEWS | Le macchine e gli dèi, una mostra a Roma

Presentazione della mostra: *Le macchine e gli dèi. Sculture di Roma Antica. Collezioni dei Musei Capitolini alla Centrale Montemartini*, Roma, Ex Centrale Montemartini, luglio/dicembre 2001 (catalogo a cura della casa editrice Electa, Milano 1997)

Carlo Corsato



Ex Centrale elettrica Montemartini. Dieci minuti a piedi sulla Ostiense, direzione San Paolo Fuori dalle Mura. Cosa andarvi a cercare? Un pezzo dell'identità del nostro Paese. Questa centrale illuminava nel 1912 i luoghi più belli del centro storico di Roma, dalle rampe di Piazza del Popolo, a via Cicerone e via Cola di Rienzo, fino a Piazza Risorgimento. Un luogo scampato per puro miracolo alle distruzioni del secondo conflitto mondiale. Ora in questa centrale dimora una piccola parte delle statue dei Musei Capitolini, che, anche se note o già viste, acquistano in questo contesto un respiro e una comodità rari: comode nello spazio, come da vedere; così a portata di mano che anche il visitatore più accorto ha la tentazione di toccarle, tanto sono avvicinabili. Un allestimento disteso nei tre grandi locali della Sala Macchine, Sala Colonne e Sala Caldaie: tre spazi accoglienti ma non dispersivi, all'interno dei quali si snoda un percorso essenziale che guida ma non lega, che indica attraverso didascalie concise ma esaurienti, e tuttavia che non costringe i pensieri. Un percorso che nel silenzio denso della centrale aiuta a recuperare il senso del tempo. Un tempo compatto che scorre nello sguardo, armonico tra l'evidente antichità delle statue, l'antico presente dei macchinari e la moderna tecnologia del restauro. Le Macchine e gli dèi. Questo il tema dell'esposizione. Il silenzio cioè. Che non è però

assenza di contenuto. Il silenzio degli ingranaggi dei macchinari e la loro imponenza fa da contrappunto alla *téchne* silenziosa delle statue. Non più la serenità che spesso abbiamo rincorso nei musei, perché non vi è traccia di alcun distacco atarassico in queste figure in gran parte monche o evidentemente logore per il tempo. Il tempo passa e qui lo si percepisce nettamente: la tecnologia della centrale è passata e il sofisticato impianto attuale lo manifesta; l'arte che qui vediamo è antica, e non solo per una questione cronologica, ma soprattutto perché altro è il mondo che all'arte oggi si chiede di rappresentare. Eppure il nostro Paese è stato questa centrale e prima ancora questa cultura e civiltà romana nella sua politica, nella sua religiosità, nella civiltà, e persino nella sua morte. Di rara bellezza è la *Fanciulla Seduta* di poco lontana dalla *Venere Esquilina*: culto pubblico e privato di una stessa bellezza che dovremo ancora "inventare" per le nostre città. Lo stesso si dica per la statua in basanite di *Agrippina Minore*, ricomposta come un infinito mosaico davanti a noi accanto ad un grande macchinario, dopo essere stata ritrovata all'interno di un muro. Dunque il tempo passa, certo. Ma guardando queste statue si crede con certezza che il tempo dura.

NEWS | Mercurio e Filologia: fabula mitologica e allegoria.

Recensione a: Marziano Capella, *Le Nozze di Filologia e Mercurio*, a cura di Ilaria Ramelli (testo latino a fronte), Bompiani, Milano 2001

Monica Centanni



La casa editrice Bompiani, che da poco ha preso il posto della Rusconi, ripropone nella collana *Il Pensiero Occidentale* l'edizione di un'opera importante sotto diversi aspetti, che da tempo non era più disponibile sul variegato mercato editoriale italiano dei classici con testo originale a fronte. Il *De Nuptiis Philologiae et Mercurii* di Marziano Capella, datato tra il V e il VI sec. d.C., si apre al lettore offrendo un'ampia introduzione relativa all'autore e all'analisi dettagliata dell'opera, corredata di puntuali e precisi riferimenti ai testi sia latini che greci delle cui reminiscenze

e citazioni l'opera è intrisa. Oltre a una buona traduzione in lingua italiana, il lettore può servirsi di un ampio commentario redatto dalla curatrice del testo e di un apparato di note assai vasto ed approfondito, ricco di informazioni grammaticali, filosofiche, geografico-astronomiche. Tengono posto poi due appendici in cui vengono descritti gli influssi e la fortuna del *De Nuptiis* nel Medioevo, con una descrizione dettagliata dei manoscritti, dell'edizione dell'opera e dei commenti redatti da Giovanni Scoto Eriugena e di Remigio d'Auxerre. Corredano infine il testo un apparato bibliografico e due indici dei nomi di cui uno relativo alle parole greche citate nell'opera. *Le Nozze di Filologia e Mercurio* descrive in un complicato e complesso quadro compositivo la storia del "matrimonio" tra il dio degli scambi e delle comunicazioni (già in età tardo-antica dio della sapienza ermetica) e la ninfa Filologia, qui presentata come figura allegorica della perfetta sapienza. Il genere in cui si iscrive l'opera, ponderosa se si considerano i nove libri in prosa di cui è composta, è quello della satira menippea, e in particolare delle opere didascaliche in versi e in prosa di Varrone (I sec. A.C.). Ma il neoplatonico, misticeggiante Marziano trova un modello compositivo anche nella fabula allegorica: in particolare nel mito di *Amore e*

Psyche che costituisce una sezione importante ne *L'Asino d'oro di Apuleio*. La cornice solenne delle nozze sull'Olimpo è, però, poco più che un pretesto narrativo per presentare le arti del Trivio e del Quadrivio, che compaiono in scena come ancelle di Filologia: a ciascuna delle Sette arti liberali viene dedicato un intero libro, dal III al IX. L'opera è organizzata in una studiata architettura, come una vera e propria enciclopedia del "sapere antico" sulle arti: un vero e proprio manuale di erudizione destinato a trasmettere nozioni e figure allegoriche attraverso tutta l'epoca medioevale, fino al pieno Rinascimento. Tanto vasta fu la fortuna dell'opera che secondo una recente, discussa ipotesi dell'italianista Claudia Villa, il *De Nuptiis* sarebbe la fonte principale della cosiddetta "Primavera" di Sandro Botticelli, la cui figura centrale sarebbe non già Venere ma appunto la sposa Filologia. E il dettaglio del volto del Mercurio botticelliano compare non casualmente sulla copertina di tale ultima edizione: un segno, forse inesatto ma suggestivo, della duratura fortuna, anche figurativa, del testo.



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

www.engramma.org



la rivista di **engramma**
anno **2001**
numeri **9-12**

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.