

la rivista di **en**gramma
2002

13-16

La Rivista di Engramma
13-16

La Rivista di
Engramma
Raccolta

numeri 13-16
anno 2002

direttore
monica centanni

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal
www.egramma.it

Raccolta numeri **13-16** anno **2002**

13 gennaio 2002

14 febbraio 2002

15 marzo/aprile 2002

16 maggio/giugno 2002

finito di stampare novembre 2019

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

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

© 2019
edizioni**egramma**

ISBN carta 978-88-94840-77-3
ISBN digitale 978-88-94840-76-6

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

Sommario

- 6 | *13 gennaio 2004*
- 62 | *14 febbraio 2004*
- 106 | *15 marzo/aprile 2004*
- 162 | *16 maggio/giugno 2004*

13

dicembre **2001**

gennaio **2002**

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 13

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE
Alessandra Pedersoli Claudia Daniotti Daniela Sacco Giacomo Dalla Pietà Giovanna Pasini Giulia
Bordignon Katia Mazzucco Lara Squillaro Lorenzo Bonoldi Luca Tonin Maria Bergamo Marianna
Gelussi Monica Centanni Sara Agnoletto Silvia Fogolin Valentina Sinico

COMITATO SCIENTIFICO
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster,
fabrizio lollini, giovanni morelli, lionello puppi

this is a peer-reviewed journal

La Rivista di Engramma n. 13 | dicembre/gennaio 2001-2002

©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

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.

Diodato | Mazzucco | Agnoletto | Bergamo | Bonoldi | Bordignon | Daniotti | Pasini
| Pedersoli | Selmin | Sacco | Sinico

dicembre 2001-gennaio 2002

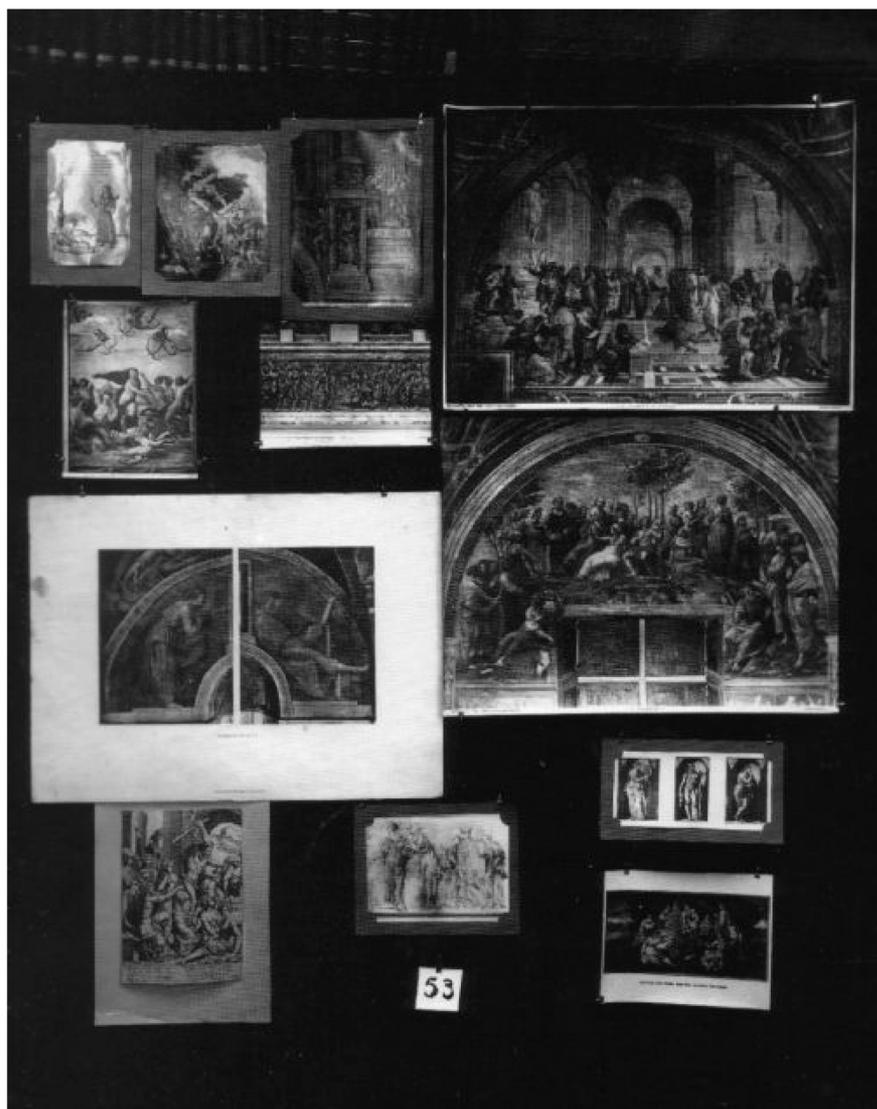
SOMMARIO

- 7 | L'ombra di Bruno (Giordano Bruno, Marcel Duchamp, Octavio Paz)
ROBERTO DIODATO
- 23 | Mnemosyne Atlas 53
27 | Le Muse
A CURA DEL SEMINARIO MNEMOSYNE
- 33 | Mnemosyne Atlas' Plate 53. The Muses
EDITED BY THE "SEMINARIO DI TRADIZIONE CLASSICA", COORDINATED BY
MONICA CENTANNI E KATIA MAZZUCCO; TRANSLATED BY ELIZABETH
THOMSON
- 41 | Tabula LIII
47 | Vizi assoluti
A CURA DEL SEMINARIO DI TRADIZIONE CLASSICA, COORDINATO DA
LORENZO BONOLDI
- 49 | Un Olimpo patinato
LORENZO BONOLDI, MARIANNA LORA
- 51 | *Alma Venus?* Il mito e l'iconografia di Venere tra realismo e psicologia
GIULIA BORDIGNON
- 53 | Il diario di Bridget Jones Austen
KATIA MAZZUCCO)

Mnemosyne Atlas 53

Parnaso celeste e terrestre

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





1. Erato, miniatura da un manoscritto del 1480 di Nicolò Antonio degli Agli, *Le admirande magnificentie et stupidissimi apparati delle felice nozze, celebrate da illustre signor di Pesaro, di Constantino Sforza per Camilla d'Aragona*, Firenze 1475, Roma, Biblioteca Vaticana, Cod. Vat. Urb. lat. 899, fol. 59
2. Filippino Lippi, *La musa Erato*, dipinto, 1500 ca., Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie
3. Filippino Lippi, *Fides*, affresco, 1489 -1502 ca., Firenze, S. Maria Novella, Cappella Strozzi
4. Raffaello, *La scuola di Atene*, affresco, 1510-1511 ca., Roma, Vaticano, Stanza della Segnatura
5. Raffaello, *Galatea*, affresco, 1512, Roma, Villa Farnesina
6. Lorenzo di Ludovico di Guglielmi Lotti detto Lorenzetto, *Gesù e la Samaritana*, bassorilievo in bronzo dal basamento della piramide di Agostino Chigi, 1513-1514, Roma, Santa Maria del Popolo,

Cappella Chigi

7. Raffaello, Il Parnaso, affresco, 1510-1511 ca., Roma, Vaticano, Stanza della Segnatura
 8. Michelangelo, Naasson e la sua futura moglie (particolare), lunetta affrescata, 1508-1511, Roma, Vaticano, Cappella Sistina
 9. Michelangelo, Naasson e la sua futura moglie (particolare), lunetta affrescata, 1508-1511, Roma, Vaticano, Cappella Sistina
 10. Nikolaus Beatrizet, Ercole scaccia Invidia dal tempio delle Muse, acquaforte su rame, da una xilografia di Ugo da Carpi da un disegno di Baldassarre Peruzzi del 1522-1524ca., 1548-1553 ca.
 11. Cerchia di Baccio Bandinelli, Figure femminili (Muse), disegno a penna, 1530 ca.
 12. Marcantonio Raimondi (da Raffaello), Apollo e due Muse, acquaforte su rame, 1530 ca.
 13. Jacopo Tintoretto (attribuzione), La gara tra le Muse e i Pieridi, dipinto, 1545 ca., Verona, Museo Civico d'Arte di Castelvechio
1. Erato, miniature from a manuscript of 1480 by Nicolò Antonio degli Agli, "Le admirande magnificentie et stupidissimi apparati delle felice nozze, celebrate da illustre signor di Pesaro, di Constantino Sforza per Camilla d'Aragona", Firenze 1475, Roma, Biblioteca Vaticana, Cod. Vat. Urb. lat. 899, fol. 59
 2. Filippino Lippi, the Muse Erato, drawing, 1500 ca., Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie
 3. Filippino Lippi, Fides, fresco, 1489 -1502 ca., Firenze, S. Maria Novella, Strozzi Chapel
 4. Raffaello, The School of Athens, fresco, 1510-1511 ca., Roma, Vaticano, Stanza della Segnatura
 5. Raffaello, Galatea, fresco, 1512, Roma, Villa Farnesina
 6. Lorenzo di Ludovico di Guglielmi Lotti detto Lorenzetto, Jesus and the Samaritan, bronze bas relief of the pyramid base of Agostino Chigi, 1513-1514, Roma, Santa Maria del Popolo, Cappella Chigi
 7. Raffaello, The Parnasus, fresco, 1510-1511 ca., Roma, Vaticano, Stanza della Segnatura
 8. Michelangelo, Naasson and his future wife (detail), frescoed lunette, 1508-1511, Roma, Vaticano, Cappella Sistina
 9. Michelangelo, Naasson and his future wife (detail), frescoed lunette, 1508-1511, Roma, Vaticano, Cappella Sistina
 10. Nikolaus Beatrizet, Ercole drives away Envy from the Muses Temple, copper etching, from a Ugo da Carpi's xilography and Baldassarre Peruzzi's drawing of 1522-1524ca., 1548-1553 ca.
 11. Cerchia di Baccio Bandinelli, Female figures (Muses), ink drawing, 1530 ca.
 12. Marcantonio Raimondi (from Raffaello), Apollo and two Muses, copper etching, 1530 ca.
 13. Jacopo Tintoretto (attribution), The competition between Muses and the Pieridis, painting, 1545 ca., Verona, Museo Civico d'Arte di Castelvechio

Le Muse

Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola 53

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

a cura del Seminario Mnemosyne

Un primo e immediato elemento di orientamento all'interno di tavola 53 è rappresentato dalle immagini che costituiscono l'incipit e l'explicit del montaggio (rispettivamente fig. 1 e fig. 13). In entrambe le opere, una miniatura del 1476 e un dipinto di Tintoretto del 1545, riconosciamo le figure delle figlie di Mnemosyne. All'inizio della tavola Erato compare sola, come 'dama servente', in una pagina del manoscritto che descrive le nozze di Costanzo Sforza e Camilla d'Aragona: la musa è raffigurata con uno strumento musicale, il mirto e il cigno, attributi canonici che la tradizione umanistica le ha assegnato per rivestire il ruolo di protettrice festosa dell'unione coniugale; così la descrive Guarino da Verona: "Erato coniugalia curat vincula". In chiusura del pannello (fig. 13), sfondato lo spazio astratto della pagina miniata e quello mondano della festa per la cerimonia nuziale, le Muse compaiono in un contesto campestre, impegnate in una gara dopo la sfida lanciata loro dalle Pieridi.

Due, quindi, i primi possibili fili da seguire, intrecciati, nel corso della visione di questo pannello: i termini cronologici e la 'scena' delle Muse, protagoniste dirette o indirette di tutta la tavola, in un gioco alternato di ambientazione interna o *en plein air*.

Al fianco e al di sotto – puntualmente – della Erato di fig. 1, Musa graziosa nelle vesti di dama di corte, il vento gonfia le vesti alle figure femminili dipinte da Filippino Lippi (fig. 2, *Erato*) e Raffaello (fig. 5, *Galatea*, 1513 ca.). Legate da un gioco di opposizioni concatenate (fig. 1 speculare rispetto a fig. 2; fig. 2 speculare rispetto a fig. 5), la compostezza tutta mondana della prima Erato si scioglie nel movimento sinuoso della musa di Lippi, che volge con grazia il capo verso il cigno e gli eroti ai suoi piedi. Il movimento esplose poi nella torsione della Galatea della Farnesina, coperta solo dal

drappo ventoso, svolazzante sopra il capo rivolto all'indietro, che ripete specularmente il movimento del manto drappeggiato sulla veste che copre la pudica figura dipinta da Lippi. Questo aprirsi delle figure femminili a un progressivo dinamismo coinvolge e attrae anche le immagini 3 e 6, delineando un gruppo compatto (1-6) all'interno del montaggio di tav. 53.

Nel rilievo bronzeo del Lorenzetto di fig. 6, con *Gesù e la Samaritana* (1520 ca.), oltre alla figura a sinistra che ripete quasi identica la torsione di Galatea (o viceversa), emerge quasi con prepotenza la marca più forte della figura femminile dal movimento enfaticizzato, ovverosia la "Ninfa gradiva". Figura pagana per eccellenza, questa Menade fuggita dai rilievi di un sarcofago antico è qui intrappolata e frustrata nel ruolo evangelico della Samaritana.

Sovrapposto al bassorilievo della Cappella Chigi, possiamo osservare nuovamente, tra le figure dei finti rilievi di Filippino Lippi nella Cappella Strozzi (fig. 3, 1502), torsioni flessuose dei corpi e vesti gonfie drappeggiate. La riproduzione di quest'opera, però, apre altri importanti suggerimenti d'analisi del pannello. Le figg. 3 e 6 rappresentano infatti le uniche opere di soggetto cristiano in tutta la tavola: le figure classicheggianti, estrapolate direttamente dal repertorio iconografico e tematico "pagano", sono naturalizzate in scene di contesto prettamente religioso attraverso un procedimento di non forzata "interpretatio christiana". Questo procedimento coinvolge palesemente la figura della Menade-samaritana di fig. 6, ma riguarda anche le due figure affrontate dialoganti di fig. 3, schema e cifra di un ulteriore gioco oppositivo, formale e semantico.

In fig. 3, infatti, il gruppo in alto a destra, accanto alla figura centrale di Fides incorniciata nel piedistallo della colonna, è composto da una figura femminile con il capo rivolto a sinistra, la veste drappeggiata, la gamba sinistra leggermente piegata – esattamente come Erato di fig. 2 – e da un'altra, sempre in vesti classicheggianti, con il volto appoggiato a una mano e il busto piegato in avanti. Il dialogo tra queste due posture si ritrova anche in due tra le figure di muse nella copia da Peruzzi di Ugo da Carpi con Ercole che scaccia l'*Invidia dal Tempio delle Muse* (fig. 10, inizi XVI sec.); nel disegno a penna della cerchia di Bandinelli (fig. 11, 1530); nella copia di Raimondi da Raffaello con Apollo e le Muse. Gli indizi disseminati tra le immagini della tavola, portano a leggere anche le due figure classicheggianti di fig. 3 come proiezioni dell'immagine della coppia di Muse dialoganti. Inoltre, lo schema che potremmo definire nei termini di "Musa graziosa"/"Musa pensosa" richiama a distanza le figg.

1, 2, 5 – riconducibili alla prima tipologia – e 8, 9 (Naasson e la moglie, Michelangelo) – riconducibili alla seconda.

Dai sarcofagi tardo-antichi deriva, direttamente o indirettamente, il modello per la postura delle Muse - e più in generale per l'intera serie delle nove Muse, ciascuna con i singoli attributi e il proprio carattere specifico. L'esempio 'canonico' è il sarcofago conservato al Louvre, datato al II secolo d.C., in cui compare in fila la serie completa con attributi e posture del tutto convenzionali. Nell'importante testo figurativo si può notare la ricerca di una ratio compositiva che rispetto alla figura centrale pensosa (Polinnia) allinea, partendo da sinistra, figure di Musa composta (Clio, Calliope), figure di Musa festosa (Talia, Tersicore, Euterpe, Erato), figure di Musa pensosa (Urania, Melpomene).

Nel lungo corso della tradizione e nelle alterne vicende di fortuna e oblio, però, le caratterizzazioni delle Muse non restano fisse e sono soggette a variazioni e fluttuazioni semantiche e iconografiche. Già al tempo della convenzione ellenistico-alessandrina, le figlie di Mnemosyne sono disoccupate per declino di quasi tutti i generi poetici di riferimento, e infatti verranno presto rimpiazzate, e successivamente affiancate, dalle emergenti sette Arti. Ma anche il numero delle Muse subisce variazioni: dall'Unica Musa originariamente invocata da Omero, alle variabili Mousai della tradizione antica (tre, sette, nove) fino alla fissazione ellenistico-alessandrina del numero di nove. Poi, dopo la stagione di oblio, ritornano nel Tempio Malatestiano in gruppo di 9 + 7 Arti, mescolate alla decima Musa (o Ottava Arte) Architettura (cfr. tav. 25 dell'Atlante con le immagini del ciclo decorativo del Tempio Malatestiano).

Nella composizione di tavola 53 Warburg mette dunque in luce la polarizzazione tra il carattere e la postura di una "Musa graziosa-festosa" (1, 2, 3, 5, 7, 10, 11, 12, 13) e una "Musa pensosa" (3, 8, 10, 11, 12). Nelle figg. 10, 11, 12 compaiono entrambe le tipologie, mentre in fig. 3 si instaura un vero e proprio dialogo e le due figure vengono prese come esemplari e uniche di due versioni della "Musa", nel suo doppio carattere lieto-giocoso e contemplativo-meditativo.

Quindi, nell'allegoresi del Rinascimento maturo, nuovamente le Muse recedono – per difetto ormai secolare di materia – lasciando il posto alle vecchie e nuove Arti; ma resistono in una sorta di contrazione iconografica che riduce l'intera serie da nove a due, come figure allegoriche della sapienza in una coppia esemplare che dà espressione alla doppia facies,

malinconica e gioiosa, della poesia. Al centro, come in fig. 12, sta l'armonia: la *discordia concors*, imposta da Apollo.

L'”emorragia della pertinenza” (l'espressione è del musicologo Giovanni Morelli), fenomeno tipico della mitografia post-rinascimentale, trascina le Muse, già verso la metà del Cinquecento, alla deriva del significato: fino a diventare un gruppo di generiche fanciulle musicanti, come già appaiono nell'opera di Tintoretto posta in chiusura della tavola (fig. 13). L'opposizione Musa graziosa-Musa pensosa in fig. 3 offre un ulteriore ampliamento dei percorsi di lettura della tav. 53 attraverso l'immagine di un dialogo non più tipologico, ma costituito da uno scambio di sguardi e di gesti eloquenti. In questi termini si potranno quindi rivedere tutte le opere riprodotte e appuntate sul pannello.

Un dialogo è in corso tra i puttini ed Erato, che volge il volto verso di loro e verso il cigno legato con il nastro (fig. 2); lo stesso vale per Galatea e gli amori che puntano le frecce pronti a scoccarle, ma anche per le figure del seguito, impegnate in abbracci e scambi di sguardi (fig. 5). In maniera molto più evidente una conversazione, concatenata tra distinti gruppi di persone, si sta svolgendo tra Cristo e le figure in piedi di fronte a lui (fig. 6), tra i filosofi della *Scuola di Atene* (fig. 4) – e nel dialogo gestuale centrale fra Platone e Aristotele – e tra le divinità del *Parnaso* (fig. 7). I gesti eloquenti che intessono queste conversazioni si ripetono, con maggiore o minore peso semantico, all'interno delle diverse scene rappresentate, svolgendo il ruolo di puri 'ganci' compositivi tra le figure o di nodi di senso delle intere composizioni. In quest'ultimo modo andranno allora intesi il gesto deittico di Platone nell'opera di Raffaello, di valore quasi 'mistico', e quello di Apollo nell'incisione dal Peruzzi: gesto eloquente ma anche efficace mirato ad allontanare Invidia e a incitare Ercole all'aggressione – un gesto ripetuto pressoché identico, ma con valore semantico e compositivo diverso, dalla figura di spalle seduta in primo piano a sinistra nell'opera di Tintoretto (fig. 13).

Dopo aver seguito i cerchi concentrici, o meglio la spirale, che dalle prime impressioni dettate dall'osservazione di incipit ed explicit si dipartivano per coinvolgere e legare attraverso nessi profondi tutte le immagini di tav. 53, i due punti di partenza, le immagini 1 e 13 appunto, non appariranno più come i termini estremi di un percorso cronologico o i due poli ambientali dei modi della rappresentazione, ma due esempi di una estetica dell'antico che, all'inizio e alla fine del Rinascimento, ripropone la stessa sensibilità per la citazione di un'auctoritas convenzionalmente riconosciuta, ma

semanticamente poco caratterizzata. Nelle opere riprodotte in apertura e in chiusura del pannello, infatti, il mito, pur nella distanza formale e cronologica, è comunque usato in modo repertoriale, funzionalmente ad un contesto d'occasione: in fig. 1 Erato è immagine della celebrazione delle nozze; in fig. 13 Muse e Pieridi, nello stesso ruolo che potrebbe essere di figure reali o allegoriche, sono pretesto per la rappresentazione della scena di genere di un concerto campestre.

Tra inizio e fine della tavola – seguendo un ordine di lettura convenzionale – possiamo quindi tracciare non un filo ma un cerchio, che unisce due esiti diversi di un atteggiamento di generico uso dell'antico. All'interno di questo circolo si svolge il confronto e l'agone serrato con il modello classico che coinvolge, con ben altra tensione semantica, gli artisti del Rinascimento, in tav. 53 rappresentati dagli esempi più celebri di Raffaello e di Michelangelo.

Il pannello n. 53, preso ad esempio di uno dei meccanismi di funzionamento dell'Atlante intero, dimostra, in rapporto alle tavole precedenti ma soprattutto a quelle successive, come il discorso di lettura di montaggio e impaginazione valga tanto per le immagini all'interno dei singoli pannelli quanto per le tavole all'interno di *Mnemosyne*.

Se è vero infatti che arduo appare – inizialmente – il nesso tra le Muse di tav. 53 e i cavalieri del pannello precedente 52, evidente è invece il rapporto con le immagini dei cosiddetti tarocchi mantegneschi della tav. 50/51.

Senza bisogno di spiegazioni è infatti l'accostamento del disegno dal sarcofago romano con *Pan, Dioniso e una Baccante* e la *Musa Erato dei tarocchi*, associazione che immediatamente evoca non tanto la figura della Musa formosa che abita anche tav. 53, quanto piuttosto la Menade-Samaritana di fig. 6. Presentando l'altra faccia dell'immagine della Musa, quella pensosa, incarnata nella *Poesia*, il pannello 50/51 si lega anche a tutte le figure 'malinconiche' con la mano al volto di tav. 53, ma allarga ulteriormente la riflessione sul 'riutilizzo' delle figure classiche della mitologia presentando le invenzioni, raffrontabili a quelle di Raffaello e Michelangelo, di un campione del primo Rinascimento, Andrea Mantegna – *Il Parnaso*, Minerva scaccia i vizi .

Spostandosi ai pannelli che seguono, la figura semidistesa apparentemente secondaria di tav. 53 (fig. 10), acquista il ruolo di immagine guida di un percorso che, dal pannello 4 a quello 58 – e oltre – presenta la Pathosformel

del “dio fluviale in lutto (depressivo)” in contrapposizione a quella della “ninfa estatica (maniacale)”.

Sulla tav. 54, che potremmo chiamare “tavola Chigi”, campeggiano le immagini delle opere che decorano la cappella funeraria e la Loggia della villa del committente romano, proseguendo la presentazione del ‘paganesimo’ rinascimentale – cristianizzato, se si guarda alla cupola di Santa Maria del Popolo, mondanizzato invece nelle libere figure della Loggia di Galatea – attraverso l’opera di Raffaello e Peruzzi. Una figura emerge tra quelle appuntate nel pannello 54, presentata in fig. 3 e poi ingrandita e zoomata in fig. 5 . Si tratta di *Eridano*, il dio fluviale che assieme alla ninfa semidistesa è protagonista della riflessione sulla ‘scena campestre’ – e sul sentimento della Natura – proposta nuovamente nella tavola 55 tra antichità, Rinascimento e modernità dell’opera di Manet.

Esito estremo e aspetto tragico del dio fluviale, nella tavola 56 – che ripropone tra le opere michelangiolesche anche *Naasson* e sua moglie (figg. 53.8 e 53.9) – Eridano accoglie nelle proprie braccia lo sventurato Fetonte che precipita dopo lo scellerato volo sul carro del padre, scena magistralmente resa da Buonarroti nei tre disegni appuntati sul pannello.

Né maschile né femminile – come già anticipato dalla tav. 4, ribadito attraverso tutto l’Atlante e poi palesato nella tavola 58 dedicata a Dürer – la polarità della figura semidistesa estatico-depressiva e le sue derive sono assieme segni e origine della melancolia dell’intellettuale con il volto poggiato alla mano; della ninfa che guarda fuori del quadro e interroga lo spettatore; della ‘Musa pensosa’ (fig. 53.12); di Girolamo che legge nello studio (appuntato in chiusura della tav. 43:); delle Marie e di Giovanni abbandonati al cordoglio che scuote le figure del lutto di tav. 42.

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



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
progetto grafico di Silvia Galasso
editing a cura di Francesca Romana Dell'Aglio
Venezia • aprile 2015

www.engramma.org



la rivista di **engramma**
anno **2002**
numeri **13-16**

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.