

138

settembre/ottobre

2016

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 138

DIRETTORE
monica centanni

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

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

this is a peer-reviewed journal

La Rivista di Engramma n. 138 | settembre-ottobre 2016

IMPAGINAZIONE: luca guerini

©2016 Edizioni Engramma

Sede legale | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia

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

Tel. 041 2571461

www.engramma.org

Bergamo | Centanni | Cirlot | Ghelardi



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

SOMMARIO

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



Dal cosmo all'uomo e ritorno.

Lettura di Tavola B del Mnemosyne Atlas di Aby Warburg

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

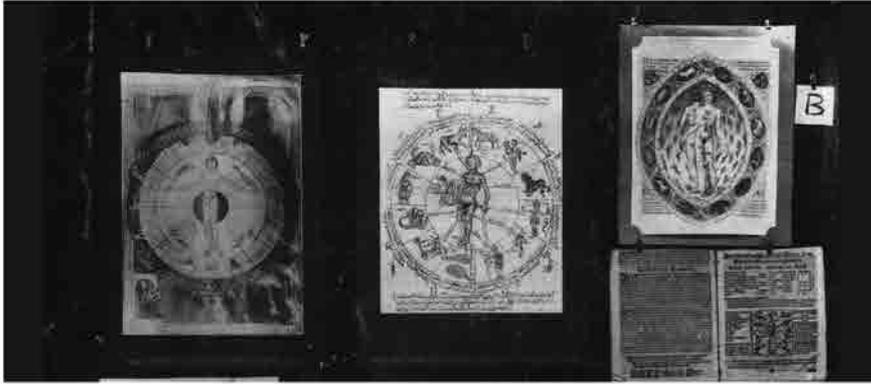
Nel montaggio, le due opere rinascimentali di Leonardo e Dürer – segni esemplari del "tentativo di liberazione dell'uomo moderno" – sono accerchiate da immagini diverse di raffigurazioni tratte da manoscritti e poi pubblicazioni a stampa riconducibili alla tradizione demonico-astrologica nelle quali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

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

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

I. PERCORSO COSMICO

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

Così Warburg:

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

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



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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

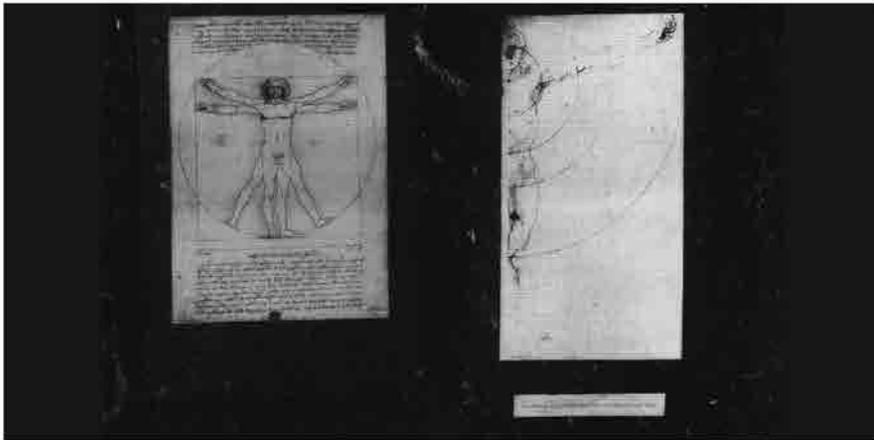
L'immagine dell'"uomo-zodiaco", che per secoli aveva mantenuto un valore simbolico, diviene qui un corpo da aprire e dissezionare con il bisturi:

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

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

II. PERCORSO ANTROPOMETRICO: UOMO COME MISURA DEL COSMO

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



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

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

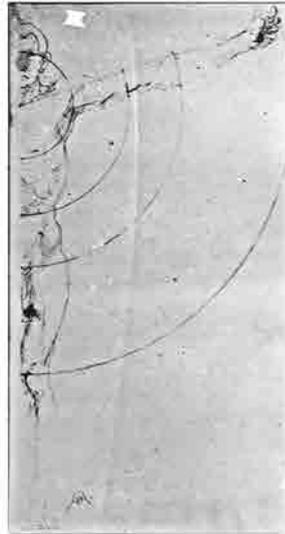
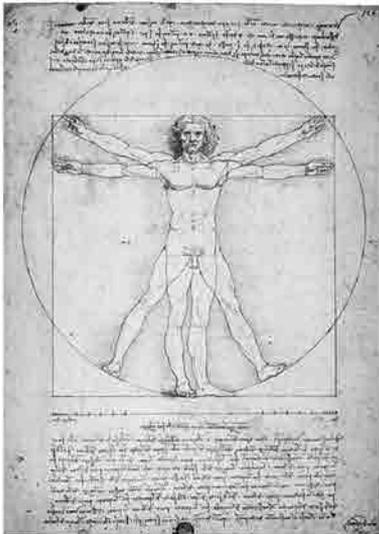
La natura [è] concepita non [più] come caotica negazione di ogni forma, bensì come l'officina marmorea in cui si attua e si invera la pienezza della forma medesima.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

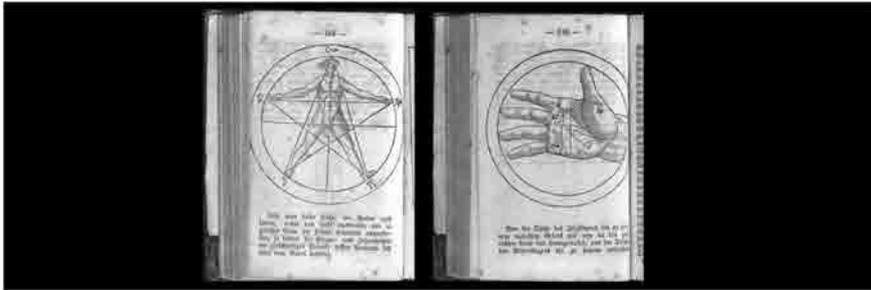
Nella stessa epoca in cui si praticava la iatroastrologia, la cura all'influenza negativa degli astri (e in particolare di Saturno), Dürer proponeva la sua celeberrima icona di *Melancholia I* che Warburg così commenta:

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

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

III. PERCORSO MAGICO-APOTROPAICO

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



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

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

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

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

TAVOLA B: ANTROPOCENTRISMO PASSIVO E ATTIVO

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Cristiani, Pereira 2003

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

Cumont 1916

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

Jaspers [1953] 2001

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

Saxl [1957] 1985

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

Warburg [1925] 2014

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

Warburg [1905] 1966, 1996

A. Warburg, *Dürer und die italienische Antike*, "Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg, Oktober 1905", Leipzig 1906 (GS I, pp. 443-449, 623-625; *Dürer e l'antichità italiana*, RPA, pp. 193-200; *Renewal*, pp. 552-558; AWO I.1, pp. 403-424).

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

ENGLISH ABSTRACT

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

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

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



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA luav

www.engramma.org