

la rivista di **en**gramma
dicembre **2022**

197

Angeli & altri pennuti

La Rivista di Engramma
197

La Rivista di
Engramma

197

dicembre 2022

Angeli & altri pennuti

a cura di Maria Bergamo, Delphine Lauritzen
e Massimo Stella

direttore

monica centanni

redazione

sara agnoletto, maddalena bassani,
asia benedetti, maria bergamo, elisa bizzotto,
emily verla bovino, giacomo calandra di roccolino,
olivia sara carli, concetta cataldo,
giacomo confortin, giorgiomaria cornelio,
silvia de laude, francesca romana dell'aglio,
simona dolari, emma filipponi, anna ghiraldini,
ilaria grippa, laura leuzzi, vittoria magnoler,
michela maguolo, ada naval,
alessandra pedersoli, marina pellanda,
filippo perfetti, daniele pisani, stefania rimini,
daniela sacco, cesare sartori, antonella sbrilli,
massimo stella, ianick takaes de oliveira,
elizabeth enrica thomson, christian toson,
chiara velicogna, giulia zanon

comitato scientifico

janie anderson, barbara baert, anna beltrametti,
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, victoria cirlot,
fernanda de maio, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, kurt w. forster, nadia fusini,
maurizio harari, fabrizio lollini, natalia mazour,
salvatore settis, elisabetta terragni, oliver taplin,
piermario vescovo, marina vicelja

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

197 dicembre 2022

www.engramma.it

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

©2023

edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-31494-96-0

ISBN digitale 978-88-31494-97-7

finito di stampare febbraio 2023

Si dichiara che i contenuti del presente volume sono la versione a stampa totalmente corrispondente alla versione online della Rivista, disponibile in open access all'indirizzo: <http://www.engramma.it/eOS/index.php?issue=197> e ciò a valere ad ogni effetto di legge. L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

- 7 *Angeli & altri pennuti. Editoriale di Engramma 197*
Maria Bergamo, Delphine Lauritzen e Massimo Stella
- 13 *Comment le Quatrième Vivant (re)devient-il un ange ?*
Plasticité symbolique de l'anthropomorphisme
sur les mosaïques de Ravenne
Delphine Lauritzen
- 27 *Fabula angelica, l'ombelico del sacro*
Caccia, volo, ferimento, estasi e caduta tra Balzac e Apuleio:
Séraphîta e Metamorfofi, V, 22-25
Massimo Stella
- 51 *Putti e fiamme aggettivi dell'angelo*
O della libertà della forma nella regola del ruolo
dell'ornamento, nell'arte fiorentina del Quattrocento
Filippo Perfetti
- 71 *OYAI OYAI, il secondo grido dell'aquila*
Angeli apocalittici e demoni sconfitti nella iscrizione greca
(integrata) della Natività mistica di Botticelli
Monica Centanni e Paolo B. Cipolla
- 83 *Dove tu passi è Samarcanda*
Sull'Angelo come purificazione dello spazio
Tommaso Scarponi
- 95 *Sul parlare angelico, secondo Michel de Certeau*
Giorgiomaria Cornelio
- 105 *Aquile e tartarughe, dall'aneddoto sulla morte di Eschilo agli*
Adagia di Erasmo
Concetta Cataldo
- 133 *Immagini in volo*
Nachleben visiva della falconeria
Yannis Hadjinicolaou
- 161 *Angeli, ali e pennuti dal Theatrum mundi di Vettor Pisani*
Asia Benedetti
- 185 *Icaro, l'ascesa, la caduta*
The Suffering of Light di Alex Webb
Ilaria Grippa

- 195 *Ali di Massimo Scolari*
A proposito di Aliante 1991
a cura di Anna Ghiraldini e Chiara Velicogna
- 203 *Angeli e altri pennuti*
Una lettura della mostra Recycling Beauty a cura
di Salvatore Settis (novembre 2022 / febbraio 2023,
Milano, Fondazione Prada)
Filippo Perfetti
- 209 *Quando la storia canta*
Presentazione di The Venetian Bride. Bloodlines
and Blood Feuds in Venice and its Empire
di Patricia Fortini Brown, Oxford 2019
a cura di Maria Bergamo
- 213 *Alessandro, il cavaliere, il doge. Le placchette profane della*
Pala d'Oro di San Marco
A Presentation of the book by Maria Bergamo, published by
L'Erma di Bretschneider, collana Venetia / Venezia

Immagini in volo

Nachleben visiva della falconeria*

Yannis Hadjinicolaou

La falconeria, simbolo di potere tanto quanto di tradizione, si configura come una corrispondenza, o meglio come un valore aggiunto, alla crescita economica degli Emirati Arabi Uniti a livello globale (Bromber, Krawietz 2012; Wakefield 2012; Krawietz 2014). Si tratta infatti di una pratica antica che coltiva espressamente un luogo della memoria, ma è, allo stesso tempo, una tradizione viva.

Un semplice esempio si trova sulla banconota da 100 Dirham, dove il falco, simbolo della tradizione antica, è rappresentato assieme all'innovazione tecnologica, nella forma del moderno grattacielo, l'*Old Trade Centre*, eretto nel 1979 a Dubai, la capitale reale e simbolica del Paese [Fig. 1]. Il falco è posto in primo piano, più vicino all'osservatore, il suo sguardo è rivolto all'edificio, uno dei tanti grattacieli sorti sin dall'inizio degli anni '80: si sottolinea così la modernità del Paese senza però trascurare la cultura tradizionale della falconeria dall'altro.



1 | Banconota da 100 Dirham, Emirati Arabi Uniti.

2 | *L'esito della lotta è incerto*, emblema, da Henkel, Schoene 1967, 785.

3 | *Riforma*, in Cesare Ripa, *Iconologia*, Roma 1603.

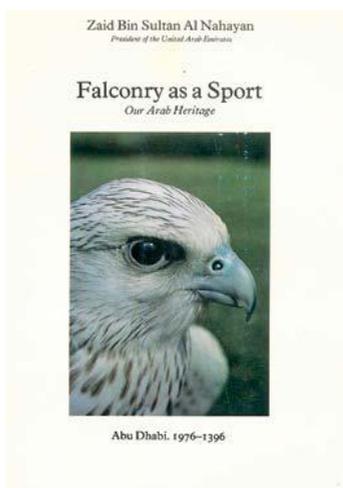
Le immagini non sono semplici illustrazioni di questioni linguistiche e semantiche, ma sono entità complesse che ci inducono alla riflessione sulla nostra percezione del mondo, quando non addirittura a motivarla. In questo senso, le rappresentazioni dell'arte della falconeria hanno una

qualità estetica peculiare, che coinvolge contemporaneamente differenti, persino contrastanti, punti di vista e idee. Questo contributo presenta una collezione di esempi figurativi – quadri, miniature, incisioni – al fine di analizzare l’impatto iconico della falconeria secondo le coordinate che lo storico dell’arte Aby Warburg (o meglio lo storico dell’immagine, come preferiva definirsi), ha definito la loro “vita postuma” (*Nachleben*). In questo contesto, tale “vita postuma” o “sopravvivenza” può essere definita come l’eredità culturale di un’immagine e dei concetti ad essa associati, trasmessi nello spazio e nel tempo.

Una stampa presenta un paesaggio aperto, con un villaggio sullo sfondo: in alto un falco si sta avventando su un airone, senza riuscire a catturare la sua preda [Fig. 2]. La lotta tra i due uccelli è un soggetto che si trova di frequente negli emblemi, con un significato che va al di là di quello puramente visivo: gli emblemi sono infatti sempre collegati a un testo. In questo caso, l’immagine si riferisce all’arte della battaglia, come si legge nella scritta sottostante: “L’esito del combattimento è incerto” (Henkell, Schone 1967, 785). Un ramo spoglio, che spunta da un ceppo d’albero in primo piano e che indirizza lo sguardo verso la lotta in volo, lascia aperta la possibilità di caduta così come di rinascita, sottolineando l’incertezza dell’esito della lotta. Tale rappresentazione del binomio ‘fine/rinascita’ deriva dalla celebre raccolta di emblemi dell’umanista italiano Cesare Ripa: nella sua *Iconologia* (pubblicata nel 1593; prima edizione con immagini nel 1603), Ripa collega il termine e il concetto *icon-* (immagine) con quello di *logos* (parola), definendo così l’essenza dell’emblema (Ripa 1603, 465). Sotto l’emblema della *Riforma* (riforma, rinascita o rinascimento) si vede una figura maschile che tiene in una mano una falce e nell’altra un libro, posto tra un tronco d’albero completamente spoglio (come nell’emblema della falconeria) e un nuovo e virente virgulto ([Fig. 3], cfr. Warnke 2009).



4 | David Teniers jr, *Caccia con airone dell'Arciduca Leopoldo*, 1654, Paris, Musée du Louvre.



5 | Frontespizio del libro di Zaid Bin Sultan Al Nahayan, *Falconry as a Sport. Our Arab Heritage*, Abu Dhabi 1976.

Molto spesso la falconeria era percepita in ovvia analogia con la guerra. Questa metafora si ritrova in molti esempi, come un dipinto dell'artista di corte fiammingo David Teniers il Giovane [Fig. 4]. Teniers dipinge il suo committente, il conte Leopoldo Guglielmo, a cavallo sullo sfondo, invertendo così le priorità e le gerarchie compositive proprie della pittura storica classica. L'artista segue la tendenza artistica seicentesca che si era consolidata nei dipinti religiosi di Pieter Aertsen e di Joachim Beuckelaer, nei quali la scena religiosa è posta sullo sfondo, mentre in primo piano sono raffigurati motivi che esulano dal soggetto proprio, come nature morte, mercati o macellerie (cfr. Stoichita 2015). Nel dipinto di Teniers, l'airone - raffigurato in postura eretta, ancora combattente - viene attaccato da uno dei falchi. Nell'aria si sta svolgendo una scena di lotta analoga, come se fosse l'atto immediatamente precedente alla scena che si sta svolgendo a terra. Il dipinto ha in realtà un significato emblematico, perché rappresenta la guerra in corso tra le province meridionali e settentrionali dei Paesi Bassi e la Francia. L'esito è aperto,

come nella figura precedente [Fig. 2], sebbene sia il pittore che Leopoldo Guglielmo siano schierati chiaramente dalla parte dei Paesi Bassi meridionali. Secondo l'interpretazione di alcuni studiosi, i falchi rappresenterebbero l'aggressione della Francia e le province settentrionali, mentre gli aironi simboleggiano le province meridionali (Vlieghe 2011, 33). Tuttavia, l'airone è circondato dal gruppo di falconieri di Leopoldo Guglielmo, il che può condurre a una diversa interpretazione: l'arciduca degli Asburgo e i suoi alleati non sarebbero i soccombenti aironi, ma i falconi, rappresentati come inseguitori e non come inseguiti. L'interpretazione può cambiare totalmente la visione e il significato

dell'immagine. Teniers ha apposto la sua firma, non casualmente, su una pietra in primo piano a destra, dove il falconiere con l'esca in mano corre verso la scena centrale.

Nel 1976, cinque anni dopo la fondazione degli EAU, in occasione del Primo Festival Internazionale di Falconeria, è stato pubblicato il volume *Falconry as a Sport. Our Arab Heritage* (Fig. 5; cfr. Zaid bin Sultan Al Nahayan 1976; Hadjicolaou 2018): la pubblicazione, pur concentrandosi sull'aspetto sportivo della falconeria, ne sottolinea il valore fortemente politico. Innanzitutto stabilisce la sua nascita come legata alla sua funzione centrale, altrettanto simbolica, di caccia a fini di sussistenza. L'uso della falconeria per ottenere nutrimento è stata senza dubbio la ragione principale che ha spinto i beduini a sviluppare questa tecnica, elevandola poi ad arte. Scritto dallo sceicco Zayed, primo presidente degli Emirati, sia il soggetto del libro che il rango del suo autore ricordano immediatamente Federico II e il suo *De arte venandi cum avibus* (Van den Abeele 1990; Fried 1996; Boccassini 2003; Menzel 2003; Fansa, Ritzau 2007; Georges 2008; Grebner, Fried 2008). E lo sceicco Zayed non esita a istituire esplicitamente il rapporto tra caccia 'al volo' come sport e come gestione dello Stato:

Despite the heavy demands of my task in building up our young state I resolved to meet this request [for writing the book]. [...] Some wise kings and rulers have been criticised for their attachment to the hunt on the grounds that it distracts them from affairs of State. They reply that they derive great benefits from their indulgence in it. Not least of these is the knowledge acquired about the state of the land, its progress, development and prosperity or otherwise. If they find shortcomings or things which displease them they can set them right. At the same time under-privileged citizens have an opportunity to make their problems known to the king (Zaid Ibn Sultan Al Nahayan 1976, 8, 16).

Il senso di coesione e cameratismo necessari al consolidamento del corpo dello Stato è rappresentato in un'immagine scattata durante una spedizione di falconeria negli anni '70 [Fig. 6], che mostra il sultano tra i suoi uomini riuniti in cerchio nel deserto. Posto discretamente in primo piano e circondato dai falchi, Zayed, in abito marrone, guarda verso i suoi compagni durante il rito del caffè. La formazione degli Emirati trova la sua

antica origine nel deserto, dove la falconeria unisce la comunità in modo fisico e spirituale, indipendentemente dalle origini sociali. Questo aspetto è sottolineato da Zayed:

Another very important factor which led me to prefer falconry was its more sociable aspect. A hunting expedition with falcons brings together a group of men, never more than sixty and never less than ten. It may last for a week or more. The group may include a king, a governor, a prince or a prominent merchant or, again, just an ordinary man who has a house and a family to support, but a love of sport, friendship and a desire for the chase brings them all together. [...] Each one feels a sense of release and well-being in both body and soul. [...] [A] hunting trip provides a good opportunity to assess men's strength or weakness of character irrespective of the chance it offers the hunter in the way of physical and spiritual exercise and unforgettable comradeship (Zaid Bin Sultan Al Nahyan 1976, 8-9).

Questa affermazione ricorda ancora una volta Federico II: consapevolmente, Zayed si pone come erede dell'imperatore svevo, di cui conosceva bene l'opera sebbene non ne faccia esplicita menzione. Così un passo dell'*Arte venandi cum avibus* di Federico II:

Abbiamo studiato con la massima attenzione tutto ciò che riguarda la falconeria, esercitando sia la mente che il corpo, in modo da essere qualificati a interpretare i frutti della conoscenza acquisita dalla nostra esperienza o da quella degli altri (Federico II, *De arte venandi*, 3).



6 | Zayed Bin Sultan Al Nahyan durante una spedizione di caccia con falco nel deserto (foto dal libro).

7 | Federico II, *De Arte Venandi Cum Avibus*, 1258-1266, Roma, Musei Vaticani, Cod. Pal. Lat. 1071, folio 1v.

8 | Ritratto di Sheikh Zayed Bin Sultan Al Nahyan, dipinto su fotografia, 1990s.

La pratica personale e l'esperienza comunitaria sono di importanza centrale. La celebre immagine incipitaria della copia vaticana del *De arte venandi cum avibus* [Fig. 7] che ritrae Federico II seduto con il suo falco ha un equivalente iconico in un dipinto che raffigura Zayed. A differenza dell'imperatore, lo sceicco appare di profilo, con lo sguardo rivolto ai suoi due falchi e una tazza di caffè in mano ([Fig. 8]; cfr. Willemsen 1980, 2; Walz, Willemsen 2000; Fansa, Ritzau 2007). Entrambe le immagini esplicitano l'interrelazione tra governo, potere e falconeria: non è un caso che il quadro di Zayed sia appeso nella *majlis*, la sala delle udienze del palazzo di Al Ain riservata alla discussione delle questioni di Stato. L'idea di Zayed di una comunità unita durante le spedizioni di falconeria corrisponde anche a quanto scrive Federico II:

L'attività di falconeria consente a nobili e governanti, preoccupati dalle preoccupazioni di stato, di trovare sollievo nei piaceri della caccia. I poveri, così come i meno nobili, possono guadagnare alcune delle necessità della vita; ed entrambe le classi troveranno nell'avifauna manifestazioni attraenti dei processi della natura. (Federico II, *De arte venandi*, 3).

Entrambi i sovrani condividono l'idea che la falconeria, come *cura publica*, sia una pratica che si muove tra atto di Stato, caccia, sport e arte. È chiaro che lo *status* della falconeria come attività regale e la sua conseguente sopravvivenza iconografica hanno raggiunto dimensioni universali, come attestano le immagini che provengono e circolano nel mondo arabo, in Europa e in Asia. È stato dimostrato come Federico II avesse al suo seguito falconieri provenienti da diverse regioni e con diverse conoscenze nella tecnica della falconeria (Cummins 1988, 219). Ciò rivela quanto le pratiche culturali, dipendenti in primo luogo da ciascun paesaggio e contesto, plasmino immagini diverse della falconeria (Gersmann 2018), ma siano anche una prova molto concreta della realizzazione dell'universalismo di Federico II. La persistenza, estensione, durata e "sopravvivenza" iconografica della falconeria è un fenomeno interattivo che è riapparso attraverso i secoli e in alcuni casi ha assunto nuove forme e significati.

Un'ampia tradizione iconografica, che si sviluppa sistematicamente a partire circa dal X secolo, mostra come potere e falconeria fossero spesso direttamente associati l'uno all'altro. Il cosiddetto *Boke di Saynt Albans* o il

trattato *The Boleys of Hauleyng and Huntyng* del 1486 ne è un esempio famoso, con una tassonomia di rapaci corrispondenti a diverse posizioni nella corte: il re, ad esempio, è associato al “girfalco”, il cavaliere allo “ierofalco” e così via (MacDonald 2006, 52-53). Saper gestire i falchi era considerata una abilità che aveva un’analogia essenziale con l’arte del governo dello Stato: il falco rimaneva comunque un essere selvatico e indomabile, e poteva sempre perdersi o fuggire (anche se oggi le innovazioni tecnologiche hanno ridotto notevolmente questo rischio); similmente, il sovrano doveva imparare fin da giovane ad affrontare situazioni inaspettate, e uno degli strumenti pedagogici utilizzati era per l’appunto la falconeria (Hadjinicolaou 2017). Un dipinto, datato forse intorno al 1507 e attribuito al cosiddetto Maestro della Leggenda della Maddalena, mostra Carlo V all’età di sette anni con un falco sul pugno, ovvero in veste di ‘condottiero’: il bastone, la cosiddetta *virgula*, così come il cappuccio sono la testimonianza iconografica della padronanza delle tecniche di falconeria da parte del giovane principe. Imparare a gestire un falco è un processo lungo e complesso: secondo gli antichi trattati il vero sovrano doveva passare molte ore con il proprio falco (alla paratica falconaria erano ammesse anche le donne aristocratiche) e l’ideale sarebbe stato anche dormire nella stessa stanza dell’animale al fine di rafforzare l’interrelazione tra i due, fino alla simbiosi dell’uno con l’altro (Cummins 1988, 202). Le immagini di giovani sovrani con il rapace sul braccio, o impegnati in partite di caccia ‘al volo’ erano un soggetto molto comune e importante della ritrattistica del XV, XVI e XVII secolo: nell’educazione del principe, la falconeria segnava anche la soglia, il passaggio tra l’infanzia e l’età adulta (Hadjinicolaou 2017).



9 | Maestro della Leggenda di Maddalena, *Carlo V a sette anni con falco*, 1507, Wien, Kunsthistorisches Museum.

10 | Erasmus Quellinus e Jan Fyt, *Ritratto di bambino con falco*, 1630-1661, Antwerpen, Museo Koninklijk voor Schone Kunsten.

11 | Jan van Noordt, *Ragazzo con falco*, 1665, London, Wallace Collection.

12 | Sébastien Bourdon, *Cristina di Svezia a cavallo con falconiere*, 1653-1654, Madrid, Museo Nacional del Prado.

13 | Tiziano, *Ritratto equestre di Carlo V*, 1548, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Tra le ricche famiglie olandesi del Seicento era molto frequente, secondo uno schema diventato di moda, ritrarre i propri figli come falconieri, sebbene fosse evidente l'incapacità fisica di partecipare davvero alla caccia: è il caso del ritratto di un elegante fanciullo, opera di Erasmus Quellinus e Jan Fyt [Fig. 10], oppure del ragazzo in vistoso abito rosso che, la mano destra alla vita, solleva un falco incappucciato in modo molto sicuro, opera di Jan van Noordt, oggi conservata alla Wallace Collection di Londra ([Fig. 11]; cfr. Spicer 1994, 84-128; De Witt 2007, 194-195). In questa serie di rappresentazioni è possibile trovare anche ritratti femminili, come la regina Cristina di Svezia, convertitasi al cattolicesimo a Roma nel 1654, raffigurata da Sébastien Bourdon in una partita di caccia con falco ([Fig. 12] Fietze 2005). La giovane sovrana posa con il falco in pugno, in modo simile al ragazzo raffigurato nell'opera precedente, ma è a cavallo, nella postura solenne e dinamica che caratterizza le immagini dei più potenti nobiluomini a lei contemporanei. Si veda ad esempio il confronto con il famoso ritratto di Carlo V di Tiziano, che a sua volta rimanda ai monumenti equestri dell'Antichità, massima enfattizzazione del potere del sovrano ([Fig. 13]; cfr. Loredana 2017, 281-288).



14 | *Scena di caccia con falco*, dettaglio in Francesco del Cossa, *Mese di Marzo*, 1468, Ferrara, Palazzo Schifanoia.

Molto utile in tale contesto è il concetto di *Bilderfahrzeug*, “immagini-veicolo”, elaborato da Aby Warburg (cfr. Warnke 1980; Beyer et al. 2018), secondo cui le immagini non sono solo intese come “oggetti mobili” (in questo caso il falco stesso o le immagini della falconeria), ma anche come “motivi e simboli” che portano nuove associazioni e significati all’interno dei rispettivi contesti. Tali “immagini-veicolo” possono non solo sostituire le forme tradizionali, ma anche conservarle

come un contenitore di energia (Warburg parla altrove di *Energieleonserven*) nella *longue durée* della loro vita “postuma” (Warburg [1929] 2016). Le “immagini-veicolo” della falconeria sono quindi immagini ‘volanti’ in senso letterale e metaforico. Non è un caso che Warburg, nel 1920, nel suo testo fondamentale su *Divinazione antica pagana in testi e immagini dell’età di Lutero*, descriva il movimento delle immagini tra il nord e il sud dell’Europa come “volo” o “migrazione”, paragonandole esplicitamente agli uccelli (Warburg RPA, 350 ss.). Per Warburg la sopravvivenza europea dell’antichità pagana e della sua filosofia, così come la sua migrazione da e verso la Mesopotamia o il mondo arabo, era di importanza cruciale. Questa categoria comprende anche la sopravvivenza della falconeria riflessa in, e attraverso, rappresentazioni che non si limitano a illustrare la pratica specifica, ma la costituiscono: le immagini della falconeria producono associazioni visive e quindi idee, attraverso cui pensiamo e con le quali interagiamo e agiamo (sulla nozione di *agency* delle immagini cfr. Freedberg 1989; Van Eck 2015; Bredekamp 2018).

Nella sua fondamentale conferenza su *Arte italiana e astrologia internazionale nel Palazzo Schifanoia di Ferrara* (tenuta nel 1912), considerata oggi come fondamento disciplinare per l’iconologia, Warburg sostiene che i “simboli delle stelle fisse, errando per secoli dalla Grecia attraverso l’Asia minore, l’Egitto, la Mesopotamia, l’Arabia e la Spagna, certo hanno perduto in pieno la chiarezza dei loro contorni greci” (Warburg RPA, 252). Warburg ha menzionato la caccia soltanto *en passant*, ma l’immagine cui egli si riferisce nella suddetta conferenza mostra chiaramente una scena di caccia al falco che può servire come perfetto

esempio di una "immagine in migrazione" e della sua sopravvivenza [Fig. 14]. L'immagine mostra "le attività mondane della corte del duca Borso, raffigurato mentre si occupa di affari ufficiali o cavalca allegramente per andare a caccia", sintetizzando diverse modalità espressive, che possono essere descritte come dialettiche "movimento - quiete", "domato - indomito" e fanno tutte parte del lessico proprio dell'arte facconaria [Fig. 14]. Si può vedere, da un lato, il gruppo di falconieri con i loro uccelli incappucciati e tranquilli e, dall'altro, il cavaliere irrequieto il cui falco sembra pronto a lasciare il pugno. Per descrivere il movimento interiore ed esteriore suggerito dalle immagini, Warburg coniò il termine "formula del pathos" (*Pathosformel*, cfr. Hurrigh 2012). Il falco come "specchio del principe" modella le azioni e le abitudini dei cortigiani. Come si vede in questa immagine, la caccia al falco e gli affari di Stato sono interconnessi, il che ricorda evidentemente le immagini di Zayed e Federico II.

Considerando la falconeria all'interno del contesto cortese europeo, è chiaro perché la sua trasformazione da pratica non occidentale a icona occidentale sia rimasta, per Warburg, invisibile, una sorta di punto cieco: le raffigurazioni occidentali di caccia con uccelli non esistevano prima della tarda antichità (V-VI secolo d.C.). Non che la tradizione delle più antiche forme orientali nell'arte europea non interessasse Warburg, anzi, i riferimenti alle conoscenze mesopotamiche e arabe, soprattutto in relazione alle immagini astrologiche, erano al centro dei suoi studi, come dimostrano le tavole che aprono l'incompiuto *Atlante Mnemosyne*, il progetto interrotto dalla sua morte nel 1929. Ma la falconeria non è specificamente considerata. Colmare questa lacuna da un lato, e proseguire la tradizione warburghiana dall'altro è l'obiettivo del progetto di un volume intitolato *The Iconic Power of Falconry. Towards a Political Iconology* cui sto attualmente lavorando.

Perché i falchi hanno una loro forza simbolica, una *dynamis* strettamente legata alle immagini che li raffigurano e alla loro materialità, soprattutto quando il falco diventa esso stesso icona: il volo e il ritorno, la forza intrinseca del rapporto simbiotico tra il padrone e l'uccello, fondamentale per la falconeria, sono il centro di questa *dynamis*. Il ruolo del falco - al contempo attore e simbolo - esemplifica un'iconologia materiale critica, che intende la base (cioè la materia) e la sovrastruttura (cioè il simbolo) come il campo orizzontale dell'attività animale, o *ergon*. La visione di

Warburg degli animali come simboli cinetici e delle “migrazioni” delle immagini (Warburg [1923] 1984) trova nel falco una efficace incarnazione: immagini-veicolo come oggetti nomadi, artefatti in costante movimento, non solo opere fisiche, ma anche riproduzioni o motivi (Gotterl, Mochizuki 2017). La trasmissione di pratiche, motivazioni e significati – non fissi e spesso contraddittori – corrisponde al movimento (fisico) di manufatti, dei falchi stessi (come doni diplomatici) o delle attrezzature proprie alla falconeria (ad esempio cappucci o esche), e collegavano, e collegano tuttora, paesi e continenti.

Una stampa di Aegidius Sadeler del 1605, con iscrizioni in persiano e latino, mostra l’ambasciatore persiano Mehti Kuli Beg (*ad vivum*, dal vero) alla corte praghese di Rodolfo II (Imperatore del Sacro Romano Impero, 1552-1612), con in mano un falco [Fig. 15]. Il falco non è semplicemente un simbolo dell’‘Oriente’, ma più che altro un mezzo per rafforzare le relazioni diplomatiche (Overton 2012). Questo significato infatti è affidato al mezzo mobile (‘volante’) delle immagini stampate su carta, e il contenuto raffigurato deve raggiungere il pubblico internazionale, non solo le corti persiane o di Praga. Questa immagine quindi sottolinea e rafforza le relazioni interattive, basate su interessi comuni, tra Praga, la Persia e oltre. L’ambasciatore persiano infatti si era recato a Praga per consolidare le relazioni con gli europei contro il loro comune nemico, l’Impero Ottomano (Overton 2012, 140; Mathee 2013, 26; Schwartz 2014, 46; Dorn 2017, 187).





15 | Aegidius Sadeler, *Ritratto di Mechti Kuli Beg con falco*, 1605, New York, Metropolitan Museum of Art.

16 | Esca per rapaci, ambito norditaliano, XVI sec., Wien, Kunsthistorisches Museum.

Anche gli oggetti, gli strumenti propri della falconeria ebbero una profondo impatto iconico e tradizione propria. Un richiamo-esca appartenuto al Sacro Romano Imperatore Massimiliano I non è solo un oggetto funzionale, ma di pregio artistico ([Fig. 16]; cfr Seidenader 2007, 2017-246). Le piume di airone che formano il dispositivo lo fanno sembrare un trofeo o un amuleto. Poiché il richiamo proviene dall'Italia settentrionale ed è datato intorno al 1500, i ritratti idealizzati di un uomo e di una donna alludono a Massimiliano e alla sua seconda moglie Bianca Maria Sforza, anch'essi provenienti da una famiglia con una lunga tradizione di manipolazione di falchi (Seipel 2004, 140-141; Seidenaders 2007, 241). Il ricamo non si riferisce solo alla passione comune della coppia, ma anche alla speranza di un volo di successo (da qui il motivo del falco-airone). Dal XIII secolo circa, il richiamo è servito anche a dare una connotazione erotica alla falconeria come metafora della conquista del cuore di qualcuno (Voetz 2017).

Il valore simbolico legato al potere e il motivo della caccia tra falco e airone si ripetono in decine di immagini. Un esempio è il ritratto di Massimiliano I di Striegel [Fig. 17], in cui l'imperatore, rappresentato di profilo con tutte le insegne proprie del suo titolo, appare pensieroso e con lo sguardo rivolto alla finestra. Non a caso, nel cielo si sta svolgendo una scena di caccia all'airone, che funge da simbolo dell'espansione del potere del sovrano sull'aria, la terra e l'acqua. Similmente, Massimiliano è raffigurato in un particolare del cosiddetto *Arco di Trionfo* di Albrecht Dürer (qui una copia a colori [Fig. 18]): circondato da un incredibile bestiario simbolico, coronato da tutte le insegne imperiali, porta il globo nella mano sinistra, su cui è posato un falco ([Fig. 18]; cfr. Michel, Sternath 2013, 198). La falconeria era davvero un simbolo del potere imperiale, di cui i sovrani erano consapevoli. È noto che Massimiliano era un appassionato cacciatore e falconiere fin dall'infanzia: una stampa di Hans Burgkmair rappresenta Massimiliano a caccia che libera un falco, dimostrando la sua competenza, mentre sullo sfondo il gruppo di falconieri è già impegnato a seguire il volo degli altri uccelli [Fig. 19].



17 | Bernhard Strigel, *Ritratto di Massimiliano I (con scena di caccia al volo*, 1500, Wien, Kunsthistorisches Museum.

18 | Copia da Albrecht Dürer, *Horapolli Hieroglyphica, Massimiliano I regge un falco sulla sfera*, XVI secolo, Wien, Österreichische Nationalbibliothek.

19 | Hans Burgkmair, *Massimiliano I a caccia*, 1515, London, British Museum, inv. n. 1837, 0616.298.

Pendant del ritratto di Massimiliano di Strigel è il ritratto della consorte Bianca Maria Sforza, anch'essa seduta al chiuso, vicino a una finestra aperta su un paesaggio. Non sembra contenere alcun riferimento alla falconeria, ma osservando l'immagine da vicino – necessario, anche se spesso difficile a causa delle norme museali – si può scorgere, ricamata sul suo prezioso abito, una scena di caccia al falco [Fig. 20]. Una dama con la sua corte si trova su una riva d'acqua, e tiene in mano un falco. Sullo sfondo, quasi come ornamento floreale che sembra derivare da un'altra realtà spaziale, al modo di un arazzo, un altro falco si sta già cibando della sua preda. Il falco è deliberatamente collocato nella zona del cuore, rivelando la passione emotiva per la falconeria. Questa immagine nell'immagine diventa quindi un meta-commento alla falconeria stessa: non solo rappresenta l'attività in modo immaginifico, ma, nel caso di Bianca Maria Sforza, riflette anche in modo visivo il suo lignaggio e il suo contesto cortese.





20 | Bernhard Strigel, *Caccia con falco nel ricamo del corpetto* nel Ritratto di Bianca Maria Sforza, 1500, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum, Ferdinandeum.

Il richiamo per rapaci diventa al contempo uno strumento da muovere e un'opera d'arte mobile, come rivelano vari esempi in contesto asburgico. In questi particolari manufatti, le piume di airone hanno valore ornamentale, ma sono soprattutto funzionali alla caccia, così come i ricami sul tessuto dorato. In uno [Fig. 21] sono raffigurate delle specie da preda, cervi maestosi stanti o pacificamente sdraiati in un paesaggio. È interessante considerare che la presenza del cervo come decoro di un oggetto da falconeria è insolito, perchè non è propriamente una preda da uccellazione. Nel repertorio figurativo aristocratico della caccia, l'immagine del cervo è una sorta di trofeo iconico.



21 | Esca per rapaci di Massimiliano I con ornamento di cervi, ambito norditaliano, XVI sec., Wien, KunsthistorischesMuseum.

22 | Esca per rapaci di Massimiliano I con ornamento di putti, ambito norditaliano, XVI sec., Wien, KunsthistorischesMuseum.

23 | Cappuccio per rapaci di Massimiliano I, ambito norditaliano, XVI sec., Wien, KunsthistorischesMuseum.

Esistono altri temi decorativi in qualche modo più curiosi e arguti. Nel caso di un'altra esca-riciamo appartenente a Massimiliano I, i cacciatori ricamati sono dei putti [Fig. 22]: si sottolinea così il significato simbolico e amoroso della falconeria. Come il falco ghermisce la sua preda o afferra l'esca, così la freccia del putto trafigge il cuore dell'amato: in questo senso la pratica dell'esca svela il suo doppio significato d'uso - sia per la falconeria che per il gioco erotico cortese. Un cappuccio per falco, sempre dell'equipaggio di caccia di Massimiliano I, comprova la qualità simbolica di questi oggetti [Fig. 23]. L'emblema del padrone, la doppia aquila degli Asburgo, appare come un'icona apposta sulla pelle dorata: il falco incappucciato diventa un simbolo del potere imperiale, portato sul braccio del sovrano, di un nobile o di un falconiere, a cavallo o a piedi, prima di essere utilizzato in una caccia reale o durante una missione diplomatica. Con la vista temporaneamente offuscata dal cappuccio, il falco diventa il simbolo iconico dell'istituzione (in questo caso gli Asburgo) sotto il cui potere agirà realmente, quando il cappuccio verrà rimosso per permetterle di mirare alla sua preda. In altre parole, il falco è sotto l'egida degli Asburgo e deve servirli, simbolicamente e praticamente, prima, durante e dopo la caccia.

L'utilizzo dell'esca diventa un'immagine potente grazie alla forza seduttiva dell'arte, come si vede nel *Libro d'Ore* di un altro appassionato falconiere, Engelberto II di Nassau (1475-1504). In un ritratto appare con un falco incappucciato sulla mano sinistra, mentre appoggia la mano destra sulla cornice dipinta dell'immagine, come un commento metapittorico ([Fig. 24]; cfr. Hoffmann 2015; Maroto 2016, 350). Nel suo *Libro d'Ore*, invece, una

suggestiva miniatura che sembra raffigurare lo stesso Engelbert, mette in evidenza la sprezzatura, la disinvolta *nonchalance* del falconiere che con il suo corpo descrive una linea a 'S' sciolta. Questo movimento corporeo corrisponde al modo in cui il richiamo viene fatto oscillare in aria e, allo stesso tempo, alle caratteristiche ornamentali delle lettere e alla loro materialità [Fig. 25]. La linea 'S' già all'epoca (ad esempio nel cosiddetto 'stile Parler') era considerata la linea della bellezza e quindi di grande impatto estetico (vivacità organica): gestire abilmente il richiamo è una sfida per ogni falconiere poiché, soprattutto a quei tempi, poteva spesso significare la differenza tra il ritorno o la perdita del falco.



24 | Maestro dei ritratti, *Ritratto di Engelberto II, Conte di Nassau e Lord di Breda con falco*, 1486, Amsterdam, Rijksmuseum.

25 | *Il ritorno del falco con l'esca*, Libro d'Ore di Engelberto di Nassau, 1475-80, Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 219, folio 55v.

26 | *Miracolo del falco perduto*, miniatura dalla cantiga 44 nelle *Cantigas di Santa Maria di Alfonso X*, XIII secolo, San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca del Monasterio, T-1-1.



27 | Partita di caccia con falco, miniatura dal *Trattato di Falconeria Moamin*, per il Duca Sforza di Milano, XV secolo, Chantilly, Musée Condé.

Le fonti scritte rivelano che i falconieri si recavano in chiesa con *ex voto* raffiguranti falchi – piccole figure o immagini artigianali – e pregavano per il ritorno dei loro compagni di caccia perduti (Cummins 1988, 210-211). Un manoscritto spagnolo del XIII secolo (le famose *Cantigas de Santa Maria* di Alfonso X) illustra in modo elaborato questo processo. Dopo aver perso il falco, il falconiere si reca in una chiesa per pregare davanti a una statua di Maria e del Bambino Gesù, tenendo in mano un falco scolpito come *ex voto*; nella sequenza successiva il falco perduto appare miracolosamente, volando dall'alto, all'interno della chiesa [Fig. 26]. Questo fatto induce gli spettatori della scena a pregare davanti alla statua miracolosa, come si può osservare

nell'ultima immagine.

L'aspetto fisico del falconiere, per lo più raffigurato come un giovane nel fiore degli anni, è un ulteriore elemento dell'iconografia di cui aveva trattato Federico II, che unisce la forza fisica a quella mentale. L'oscillazione dell'esca agitata per aria e la simulazione del volo sono uno spettacolo di una forza tanto sublime da diventare di per se stessa un'epifania (sullo sport come epifania si veda Gumbrecht 2005). Attraverso questa tecnica, si rende manifesta l'unità tra lo strumento (l'esca) e il simbolo (la simulazione del volo e il presunto 'inganno' del falco con la dissimulazione simultanea di tutti gli elementi coinvolti). Ciò significa che l'esca è contemporaneamente lo strumento di una tecnica pragmatica e un oggetto simbolico-estetico. In questa amalgama tra potere sublime, tecnica e funzionalità, la falconeria è promossa a uno *status* di elevata elaborazione teorica, a metà strada tra la caccia pratica, lo sport e l'arte, il corpo e la mente.

Un esempio eloquente che rappresenta la falconeria come un insieme di caccia, sport e arte proviene dalla famiglia regnante milanese del XV

secolo, gli Sforza: la loro copia del trattato di falconeria *Moamin* contiene una prima miniatura magistralmente esemplata da Antonio de Lampugnano [Fig. 27]. Il carattere piramidale e simmetrico dell'immagine si allontana da qualsiasi tipo di simmetria convenzionale: l'osservatore guarda l'immagine come se fosse un falco, fissando lo sguardo sull'azione principale. Azione che si svolge nel punto più alto, dove, come un fulmine, circondato da raggi d'oro, il falco ghermisce uno degli aironi. E' il momento apicale, di massima rivelazione, cantato nella letteratura e nella poesia beduinia, che più di ogni altra collega la falconeria all'estetica (Montgomery 2015, Kupershoek 2015). I cacciatori, i cani, la nobile compagnia, che pure hanno dato inizio all'azione, diventano essi stessi semplici spettatori: quest'immagine sottolinea il potere della compagnia e, di conseguenza, della stessa famiglia Sforza.

La falconeria, con tutte le sue valenze simboliche e iconiche, emerge principalmente nell'arte di corte, essendo una disciplina molto praticata dai nobili, e soprattutto perchè era la stessa classe sociale che commissionava le opere d'arte. Nella tradizione europea, tuttavia, ci sono alcuni esempi importanti che mostrano un altro tipo di narrazione visiva. Nell'affresco del Palazzo comunale di Siena, l'*Allegoria del Buon Governo* del pittore Ambrogio Lorenzetti del 1340 circa [Fig. 30] è in scena un episodio di caccia con falco dalla partecipazione sociale più ampia rispetto a quella della sola aristocrazia, mentre, sullo sfondo, i falconieri si fondono con il paesaggio coltivato dove anche altre persone stanno svolgendo le loro attività quotidiane [Figg. 28-29]. Nell'arte olandese del XVII secolo, scene di vita quotidiana come nature morte e paesaggi acquistarono sempre più autonomia come generi artistici, e molti dipinti furono prodotti per una committenza che non apparteneva all'aristocrazia. Un dipinto di Teniers raffigura un cittadino a passeggio con il suo falco e i suoi cani, forse alla ricerca di una preda da inseguire, come suggerisce la presenza di uccelli che volteggiano nel cielo in lontananza (North 2001 [Fig. 30]).



28 | Cacciatori e falconieri, dettaglio nell'affresco di Ambrogio Lorenzetti, *Allegoria del buon governo*, 1338, Siena, Palazzo Pubblico.

29 | Cacciatori e falconieri, dettaglio nell'affresco di Ambrogio Lorenzetti, *Allegoria del buon governo*, 1338, Siena, Palazzo Pubblico.

30 | David Teniers, *Il falconiere*, c. 1660, collocazione sconosciuta (da De Chamberlat 1987, 155).

Più in generale, la falconeria è stata oggetto di tradizioni e trasformazioni nell'immaginario visivo attraverso la stampa, la pittura e, più recentemente, i nuovi *media* come la fotografia, il cinema e internet. Negli ultimi settant'anni, un rinnovato interesse per la falconeria ha fatto proliferare la vita iconica del repertorio nella penisola araba: attraverso questa trasformazione mediale si è creato un repertorio unificato e globale, che include anche le tradizioni locali, come ha dimostrato l'esempio di Sheikh Zayed. I *media* occidentali hanno contemporaneamente interpretato questo tema 'arabo' in modi diversi, ma comunque con una sorta di distanza, di antinomia: un conflitto tra forma e contenuto, tra elementi molto 'europei' – in termini di immagine e forma – e la tradizione 'orientale' – in quanto al tema e al contenuto.

Resta il fatto che il punto di partenza dell'iconografia della falconeria non è né l'antichità greco-romana né una più generale tradizione occidentale; si tratta piuttosto di una tradizione multilocale (Gersmann, Grimm 2018a). Come diceva Aby Warburg: "Athen will eben immer wieder neu aus Alexandrien zurückerobert sein": "Atene vuole sempre, e sempre di nuovo, essere riconquistata da Alessandria" – oggi dovremmo aggiungere, non solo da Alessandria, ma anche dall'Arabia.

Riferimenti bibliografici

Beyer et al. 2019

A. Beyer, H. Bredekamp, U. Fleckner, G. Wolf (hrsg. von), *Aby Warburgs Vermächtnis und die Zukunft der Ikonologie*, Berlin 2018

Bocassini 2003

D. Bocassini, *Il volo della mente. Falconeria e sofia nel mondo mediterraneo: Islam, Federico II, Dante*, Ravenna 2003.

Bredekamp [2010] 2018

H. Bredekamp, *Image Acts. A Systematic Approach to Visual Agency*, Berlin/Boston 2018.

Bromber, Krawietz 2012

K. Bromber, B. Krawietz, *The United Arab Emirates, Qatar, and Bahrain as a Modern Sport Hub*, in K. Bromber, B. Krawietz, J. Maguire (eds.), *Sport Across Asia: Politics, Cultures and Identities*, New York/London 2012, 189-211.

de Chamerlat 1987

C.A. de Chamerlat, *Falconry and Art*, London 1987.

Cummins 1988

J. Cummins, *The Hound and the Hawk. The Art of Medieval Hunting*, London 1988.

Dorn 2017

L.R. Dorn, *Diplomatenporträts der Frühen Neuzeit. Botschafter und Gesandte in der Malerei von Tizian über Van Dyck bis Aved*, Berlin/München 2017.

Fansa, Ritzau 2007

M. Fansa, C. Ritzau (hrsg. von), *Von der Kunst mit Vögeln zu jagen. Das Falkenbuch Friedrichs II. Kulturgeschichte und Ornithologie*, Exhibition Catalogue, Mainz 2007

Fietze 2005

K. Fietze, *Im Gefolge Dianas. Frauen und höfische Jagd im Mittelalter (1200-1500)*, Cologne, Weimar, Vienna 2005.

Federico II *De arte venandi*

Federico II, *De arte venandi cum avibus. L'arte di cacciare con gli uccelli*, edizione e traduzione italiana a cura di A.L. Trombetti Budriesi, Bari 2000.

Freedberg 1989

D. Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1989.

Fried 1996

J. Fried, *Kaiser Friedrich II. als Jäger oder Ein zweites Falkenbuch Kaiser Friedrichs II*, Göttingen 1996.

Georges 2008

S. Georges, *Das zweite Falkenbuch Kaiser Friedrichs II. Quellen, Entstehung, Überlieferung und Rezeption des Moamin*, Berlin 2008.

Gersmann 2018

K.H. Gersmann, Some thoughts on the emergence and function of falconry from the perspective of a practicing falconer. In Gersmann, Grimm 2018b, 141-146.

Gersmann, Grimm 2018a

K.H. Gersmann, O. Grimm, *Introduction, discussion and summary. Raptor and Human. Falconry and Bird Symbolism throughout the Millennia on a Global Scale*. In Gersmann, Grimm 2018b, 18-25.

Gersmann, Grimm 2018b

K.H. Gersmann, O. Grimm (eds.), *Raptor and Human. Falconry and Bird Symbolism throughout the Millennia on a Global Scale. Advanced Studies on the Archaeology and History of Hunting*, Kiel/Hamburg 2018.

Göttler, Mochizuki 2017

C. Göttler, M. Mochizuki (eds.), *The Nomadic Object: The Challenge of World for Early Modern Religious Art*, Leiden/Boston 2017.

Grebner, Fried 2008

G. Grebner, J. Fried (eds.), *Kulturtransfer und Hofgesellschaft im Mittelalter. Wissenskultur am sizilianischen und kastilischen Hof im 13. Jahrhundert*, Berlin 2008.

Gumbrecht 2005

H.U. Gumbrecht, *Lob des Sports*, Frankfurt am Main 2005.

Hadjinicolaou 2017

Y. Hadjinicolaou, "Macht wie die des Königs". *Zur politischen Ikonographie der Falknerie*, in M. Sass (ed.), *Hunting without Weapons. On the Pursuit of Images*, Berlin/Boston 2017, 87-106.

Hadjinicolaou 2018

Y. Hadjinicolaou, *Ich zog mir einen Falken. Das ikonische Nachleben der Falknerie*, "Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike" 18/19 (2018), 163-193.

Henkel, Schöne 1967

A. Henkel, A. Schöne, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 1967.

Hoffmann 2015

A. Hoffmann, *Peacock Feathers and Falconry in the Book of Hours of Engelbert of Nassau*, in A. Russo, G. Wolf, D. Fane (eds.), *Images Take Flight. Feather Art in Mexico and Europe 1400-1700*, Munich 2015, 156-177.

Hurttig 2012

M.A. Hurttig (hrsg. von), *Die entfesselte Antike. By Warburg und die Geburt der Pathosformel*, Cologne 2012.

Johnson 2012

C.D. Johnson, *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*, New York 2012.

Krawietz 2014

B. Krawietz, *Falconry as a Cultural Icon of the Arab Gulf Region*, in S. Wippel, K. Bromber, C. Steiner, B. Krawietz (eds.), *Under Construction. Logics of Urbanism in the Gulf Region*, Burlington 2014, 131-146.

Kupershoek 2015

M. Kupershoek, *Free and/or Noble? The Hunting Falcon and Class in Arabian Nabati Poetry*, Conference proceeding, "Falconry in the Mediterranean Context" (17 November 2015, New York University, Abu Dhabi).

Loredana 2017

O. Loredana, *Per l'iconografia del ritratto di Stato di Carlo V a cavallo di Tiziano*, "Schifanoia" 52/53 (2017), 281-288.

Macdonald 2006

H. Macdonald, *Falcon*, London 2006.

Maroto 2016

P.S. Maroto (ed.), *Bosch. The 5th Centenary Exhibition*, Exhibition catalogue, Madrid 2016.

Matthee 2013

R.E. Matthee, *Die Beziehungen des Iran zu Europa in der Safawidenzeit: Diplomaten, Missionare, Kaufleute, und Reisen*, in A. Langer (hrsg. von), *Sehnsucht Persien: Austausch und Rezeption in der Kunst Persiens und Europas im 17. Jahrhundert & Gegenwartskunst aus Teheran*, Exhibition catalogue, Zurich 2013, 6-39.

Menzel 2003

M. Menzel, *Die Jagd als Naturkunst. Zum Falkenbuch Kaiser Friedrichs II*, in P. Dilg (hrsg. von), *Natur im Mittelalter*, Berlin 2003, 342-359.

Michel, Sternath

E. Michel, L. Sternath (hrsg. von), *Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit. Exhibition catalogue*, Munich/London/New York 2013.

Montgomery 2015

J. Montgomery, *Classical Arabic Hunting Poetry: An Overview*, Conference proceeding, "Falconry in the Mediterranean Context" (17 November 2015, New York University, Abu Dhabi).

North 2001

M. North, *Das Goldene Zeitalter. Kunst und Kommerz in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Cologne 2001.

Oggins 2004

R.S. Oggins, *The Kings and their Hawks. Falconry in Medieval England*, New Haven 2004.

Overton 2012

K. Overton, *Ambassadors and their Gifts*, in L. Komaroff (ed.), *Gifts of the Sultan. The Arts of Giving at the Islamic Courts*, Exhibition catalogue, New Haven/London 2012, 140-141.

Seipel 2004

W. Seipel (hrsg. von), *Herrlich Wild. Höfische Jagd in Tirol*, Exhibition catalogue, Innsbruck 2004.

Schwartz 2014

G. Schwartz, *Terms of Reception. Europeans and Persians and Each Other's Art*, in T. D. Costa Kaufmann, M. North (eds.), *Mediating Netherlandish Art and Material Culture in Asia*, Amsterdam 2014, 25-63.

Seidenader 2007

R. Seidenader, *Kulturgeschichte der Falknerei mit besonderer Berücksichtigung von Bayern. Von Augustinus bis Kurfürst Maximilian I*, Vol. 1, Munich 2007.

Spicer 1994

J. Spicer, *The Renaissance Elbow*, in J. Bremmer, H. Roodenburg (eds.), *A Cultural History of Gesture*, Cambridge 1994, 84-128.

Stoichita 2015

V. Stoichita, *The Self-Aware Image. An Insight into Early Modern Meta-Painting*, Turnhout 2015.

Treml et al. 2010

M. Treml, S. Weigel, P. Ladwig (hrsg. von), *A. Warburg, Werke in einem Band*, Berlin 2010.

Van den Abeele 1990

B. Van den Abeele, *La Fauconnerie dans les lettres françaises du XIIe au XIVe siècle*, Leuven 1990.

Van Eck 2015

C. Van Eck, *Art, Agency and Living Presence. From the Animated Image to the Excessive Object*, Boston, Berlin, Leiden 2015.

Vlieghe 2011

H. Vlieghe, *David Teniers the Younger (1610-1690). A Biography*, Turnhout 2011.

Voetz 2017

I. Voetz, *Der Codex Manesse. Die berühmteste Liederhandschrift des Mittelalters*, Darmstadt 2017.

Wakefield 2012

S. Wakefield, *Falconry as Heritage in the United Arab Emirates*, "World Archaeology" 44/2 (2012), 280-290.

Walz, Willemsen 2000

D. Walz, C.A. Willemsen (hrsg. von), *Das Falkenbuch Friedrichs II*, Graz 2000.

Warburg RPA 1966

A. Warburg, *La Rinascita del paganesimo antico*, a cura di G. Bing, traduzione di E. Cantimori, Firenze 1966.

Warburg [1923] 1984

A. Warburg, *Il Rituale del serpente*, traduzione di G. Carchia, "aut-aut" 199-200 (gennaio/aprile 1984), 17-39.

Warnke 1980

M. Warnke, Vier Stichworte, in W. Hofmann, G. Syamken, M. Warnke (hrsg. von), *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*, Frankfurt am Main 1980, 75-83.

Warnke 2009

M. Warnke, *Cranachs "Wiedererwachsung". Bemerkungen zum Berliner "Jungbrunnen"*, in H.G. Hiller von Gaertringen, (hrsg. von), *Cranach und die Kunst der Renaissance unter den Hohenzollern - Kirche, Hof und Stadtkultur. Eine Ausstellung der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg in Kooperation mit der Evangelischen Kirchengemeinde St. Petri-St. Marien*, Berlin/ Munich 2009, 72-79.

Willemsen 1980

C.A. Willemsen (hrsg. von), *Das Falkenbuch Kaiser Friedrich II. Nach der Prachthandschrift in der Vatikanischen Bibliothek*, Dortmund 1980.

de Witt

D. de Witt, *Jan van Noordt. Painter of History and Portraits in Amsterdam*, Amsterdam 2007.

Zayed bin Sultan Al Nahyan

Zayed bin Sultan Al Nahyan, *Falconry as a Sport. Our Arab Heritage*, Abu Dhabi 1976.

English abstract

In the present article the idea of 'flying images' concerning more specific images of falconry will be addressed in both a metaphorical and a literal manner. It will be shown how falconry's iconic afterlife was crafted in the *longue durée* through specific strategies, which are not without contradictions. This afterlife will be described in a nonlinear way from Frederick II up to Sheikh Zayed Bin Sultan Al Nahyan through Aby Warburg's concept of the 'image vehicle'. Falconry images are 'image vehicles' par excellence. Falconry furniture, such as the hood or lure, has deep iconic impact. Such items are 'image vehicles' in the Warburgian sense, transmitting falconry's physical and metaphorical values over time and across cultures. The article will show how such images directly link to falconry techniques, thereby revealing falconry's iconic power both as a practical pursuit and one laden with symbolism.

keywords / Falconry; Afterlife of the images; political iconology.

*Il presente articolo è una traduzione del testo pubblicato dall'autore nel 2020 come esito parziale delle sue ricerche sull'iconologia politica della falconeria, con il titolo *Flying images. Falconry's visual afterlife in Raptor on the Fist: Falconry, Its Imagery and Similar Motifs Throughout the Millennia on a Global Scale*, conference proceedings (New York University Abu Dhabi (NYUAD) in the United Arab Emirates, March 5th to 8th 2018), edited by O. Grimm, K.H. Gersmann, A. Tropato, Zentrum für Baltische und Skandinavische Zentrum für Baltische und Skandinavische Archäologie Wachholtz, 2020, vol. 2, 855-878.



la rivista di **engramma**
dicembre **2022**
197 • Angeli & altri pennuti

Editoriale

Maria Bergamo, Delphine Lauritzen, Massimo Stella

Comment le Quatrième Vivant (re)devient-il un ange ?

Delphine Lauritzen

Fabula angelica, l'ombelico del sacro

Massimo Stella

Putti e fiamme aggettivi dell'angelo

Filippo Perfetti

OYAI OYAI, il secondo grido dell'aquila

Monica Centanni e Paolo B. Cipolla

Dove tu passi è Samarcanda

Tommaso Scarponi

Sul parlare angelico, secondo Michel de Certeau

Giorgiomaria Cornelio

Aquile e tartarughe, dall'aneddoto sulla morte di Eschilo agli Adagia di Erasmo

Concetta Cataldo

Immagini in volo

Yannis Hadjinicolaou

Angeli, ali e pennuti dal Theatrum mundi di Vettor Pisani

Asia Benedetti

Icaro, l'ascesa, la caduta

Ilaria Grippa

Ali di Massimo Scolari

a cura di Anna Ghiraldini e Chiara Velicogna

Angeli e altri pennuti

Filippo Perfetti

Quando la storia canta

a cura di Maria Bergamo

Alessandro, il cavaliere, il doge. Le placchette profane della Pala d'Oro di San Marco

by Patricia Fortini Brown