

la rivista di **en**gramma
2004

34-37

La Rivista di Engramma
34-37

La Rivista di
Engramma
Raccolta

numeri 34-37
anno 2004

direttore
monica centanni

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal
www.engramma.it

Raccolta numeri **34-37** anno **2004**

34 giugno/luglio 2004

35 agosto/settembre 2004

36 ottobre 2004

37 novembre 2004

finito di stampare novembre 2019

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

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

© 2019
edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-94840-80-3
ISBN digitale 978-88-98260-46-1

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

Sommario

6		<i>34 giugno/luglio 2004</i>
160		<i>35 agosto/settembre 2004</i>
262		<i>36 ottobre 2004</i>
316		<i>37 novembre 2004</i>

34

giugno/luglio **2004**

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 34

Agnoletto | Bergamo | Bilancioni | Bonoldi | Bordignon | Centanni
Mazzucco | Selmin | Solacini | Pisani

WARBURG E MNEMOSYNE ATLAS

A CURA DEL SEMINARIO MNEMOSYNE

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE
daniela sacco, linda selmin, katia mazzucco, alessandra pedersoli, lorenzo bonoldi, federica pellati,
maria bergamo, claudia daniotti, elizabeth thomson, giulia bordignon, giacomo dalla pietà, sara
agnoletto, luana lovisetto, valentina rachiele, luca tonin, giovanna pasini, valentina rachiele, monica
centanni

COMITATO SCIENTIFICO
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, lionello puppi

© 2019

edizioni**engramma**

La Rivista di Engramma n. 34 | giugno/luglio 2004

www.engramma.it

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

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

Tel. 041 2571461

this is a peer-reviewed journal

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

SOMMARIO

- 7 | RASSEGNA BIBLIOGRAFICA DEGLI STUDI CRITICI SU ABY WARBURG E DELLE EDIZIONI DELLE SUE OPERE
a cura di Giulia Bordignon, Katia Mazzucco, Linda Selmin
- 27 | ABY WARBURG. LA DIALETTICA DELL'IMMAGINE
Monica Centanni
- 31 | DAL COSMO ALL'UOMO E RITORNO
a cura del Seminario Mnemosyne, coordinato da Monica Centanni e Katia Mazzucco
- 43 | LETTURE GRAFICHE DI TAVOLA B
a cura del Seminario Mnemosyne
- 45 | LA CONQUISTA DEL CIELO: GUERRA E TECNICA
a cura del Seminario Mnemosyne, coordinato da Monica Centanni e Katia Mazzucco
- 65 | LETTURE GRAFICHE DI TAVOLA C
a cura del Seminario Mnemosyne
- 67 | L'AMERICANA SCALZA. UN INEDITO DI ABY WARBURG SU ISADORA DUNCAN
Linda Selmin
- 77 | ABY WARBURG, IL GRAN SIGNORE DEL LABIRINTO
Guglielmo Bilancioni
- 81 | P&M | SIRENE E MOTORI
Lorenzo Bonoldi
- 83 | GALLERIA DEI RITRATTI DI ISABELLA D'ESTE: UN AGGIORNAMENTO
a cura di Lorenzo Bonoldi

- 105 | L'IMMAGINE DI EBE
Claudia Solacini
- 131 | ANTICO À LA PAGE. IL "CAMERINO D'ALABASTRO" DI ANTONIO LOMBARDO
Alberto Anselmi, Daniele Pisani
- 135 | GRAZIA E INQUIETUDINE: BOTTICELLI E FILIPPINO LIPPI
Sara Agnoletto
- 139 | "ACCETTARE E TRADURRE QUEL TANTO DI PASSATO CHE ADERISCA ALLO SPIRITO
DEL DRAMMA"
a cura della Redazione di Engramma
- 143 | "CANTAMI, O DIVA, D'HOLLYWOOD L'ACHILLE"
Lorenzo Bonoldi
- 145 | DONNE, BARBARE, STREGHE
Maria Bergamo
- 147 | "FIN DALLA MIA GIOVANEZZA MI SON GRANDEMENTE DILETTATO DELLE COSE DI
ARCHITETTURA"
Daniele Pisani

DAL COSMO ALL'UOMO E RITORNO

Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola B [già in Engramma n. 10]

a cura del Seminario Mnemosyne, coordinato da Monica Centanni e Katia Mazzucco

MATERIALI TAVOLA B | APPUNTI DI WARBURG E COLLABORATORI E

DIDASCALIE

LETTURA AGGIORNATA DI TAVOLA B (SETTEMBRE/OTTOBRE 2016)

LATINA VERSIO

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



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

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

Nella prima versione dell'antropocentrismo, l'uomo è considerato oggetto di influssi cosmici (B1) che, a seconda della temperie culturale e filosofica, possono essere gli influssi delle potenze angeliche celesti (fig. 1) o gli influssi delle potenze cosmiche (figg. 2-3). In questo senso, nella visione di Ildegarda di Bingen (fig. 1) l'uomo appare come creatura perfetta, al centro del grande disegno della creazione su cui pare convergere, destinalmente, la potenza della macchina cosmologica, che, in continuità con la teoria aristotelica, appare costruita da Dio come una sorta di mirabile contenitore.

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

mato, con forte suggestione icastica, che le braccia di Cristo sono i limiti del mondo, la figura di Cristo descrive il cosmo da lui creato.

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

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

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

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

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

sura di tutte le cose che sono per il loro essere, di tutte le cose che non sono per il loro non essere”.

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

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

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

La realizzazione della conoscenza è ottenuta mediante l’attività del dar forma. Il disegnatore dell’illustrazione anatomica non fotografa, ma realizza un’astrazione e una costruzione dell’essenziale. [Karl Jaspers, *Leonardo filosofo*]

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

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

La figura-uomo, non più racchiusa nel cerchio cosmico o zodiacale delle potenze demoniche, è un "testo" di sperimentazione della forza, malefica ma soprattutto benefica, delle influenze superiori: così accade nelle illustrazioni dei calendari in figg. 4-5-8, dove si schematizzano e si funzionalizzano le valenze mediche della melothesia, segnalando le corrispondenze tra le zone astrali e le parti del corpo (già in fig. 3, peraltro, i segni del cerchio zodiacale slittavano sul corpo a segnalare la puntualità degli influssi) (B₃).

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

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

Dalle visioni mistiche di Ildegarda (fig. 1), al corpo come immagine dello zodiaco (fig. 3), alle prescrizioni medico-astrologiche (figg. 4-8), fino alla chirososofia (fig. 10), l'uomo appare soggetto – o meglio assoggettato – agli influssi delle potenze del cosmo (B) nelle sue diverse e possibili manifestazioni, fino al Pentacolo di Salomone di fig. 9 – destinato a diventare un segno salvifico nella simbologia massonica. L'ipotesi sottesa è una visione magico-materialistica dei vincoli tra uomo e cosmo: vincoli che desistono soltanto nella libertà dell'immagine umanistica ma che, prima e dopo, sono le coordinate obbligate in cui l'uomo cerca di inventare il suo spazio di libertà, come possibilità di intervento sul reale. Così Warburg nel 1920:

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

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

“Ciò che noi chiamiamo magia, dal punto di vista della tarda antichità non è che cosmologia applicata, un'applicazione del principio di identità tra soggetto e mondo che sbocca infine in pratiche laboriose”.

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

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

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

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

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

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

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

Nell’epoca in cui le teorie e le immagini evocate da Marsilio Ficino e i quadrati numerici di Agrippa von Nettesheim (figg. 9-10) potevano essere “considerati insieme in quanto tarde propaggini di un’antichissima pratica pagana, perché appunto radicate unitariamente nella magia curativa ermetica mediata dagli arabi” (Warburg, 1920), artisti come Leonardo e Dürer si muovevano in direzione opposta. Il superamento di queste stesse tradizioni, attraverso un processo intellettuale e di spiritualizzazione, sta alla base della celebre *Melancholia I* dell’artista tedesco – opera evocata implicitamente dai temi che tessono la trama della tavola B e presente, effettivamente ed efficacemente, come “immagine-guida” nella tavola 58. Le pratiche iatroastrologiche erano la cura all’influenza negativa di Saturno ma, scrive Warburg nel 1920:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

INCIPIT MNEMOSYNE. TABULA B latina versio a Giacomo Dalla Pietà confecta

In tabula B hominis imago primas partes agit. Humanum corpus vi, pulchritudine symmetriaque eminens, modo siderum imperio subiectum, modo in anatomica et therapeutica scientia simul schema et arena, modo in medio orbe ut mensura positum, quasi “metron” proportionum omnium rerum, designatum est. Dum hominis corpus, una imagine, “macrocosmon” cum “microcosmon” iungit.

In tabula B figurae inter se formaliter simillimae videntur, verum variae ac diversae significationes exprimunt. Nam non una, sed multiplices hominis centralitates cernuntur: hic homo angelorum, siderum, stellarum imperio subiectus; illic homo, omnibus vinculis solutis, omnium rerum “metron” et orbis dominator. In figuris 1, 2, 3 homo vel angelorum vel siderum imperio subicitur: in figura 1 (Ildegarda van Bingen mystica visione) homo ipso gerarchiis angelicis subiectus videtur. Nam in hominem, Dei eximiam creaturam et orbis regem, omnia convergunt: quam ob rem etiam Christus formam humanam elexit et homo factus est. Itaque in figura 1 corporis humani habitus Christo cruci affixo simillimus est.

In figuris 2 et 3 homo non iam angelorum sed daemonum et siderum imperio submissus videtur. Alia corporis pars alium daemonum imperium patitur: sic hominis ingenium, indoles, valetudo fatumque e daemonum siderumque arbitrio pendent. Contra, in figuris 6 et 7, homo rinascimentalis — a Leonardo et Dürer delineatus - omnium rerum “metron” proponitur.

Iam in fig. 2 homo, in circulo zodiacali adhuc recinctus sed daemonum et siderum quasi victor, ut Hercules effingitur. In figura 6 autem homo Vitruvianus omnium rerum cardo est. Sic homo, novo officio accepto, cosmi “metron” fit, omnia ad sui corporis proportionem aptans: ergo Leonardianus circulus quadratus (fig. 6) non hominis claustrum, sed proportionis instrumentum, schema geometricum harmoniaeque exprimendae modus est.

Etiam et etiam in figura 7 libertas hominis confirmatur: in Düreriana figura ex hominis imagine proportionem in omnes res emanantur, et hominis corpus quasi sol per mundum radios effundens videtur. Sic Ferruccio Masini, de Leonardo loquitur:

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.

Proinde centralis hominis figura a Leonardo delineata, etiam anatomiae paradigma est. Ceterum in tabula B alia hominis centralitas perspicitur, tota pragmatica centralitas. Ita figurae 4, 5, 8 melothesiae doctrinam ostendunt: in aliam corporis partem aliud sidus dominator.

In figuris 9-10 homo exteriore imperio rursus submittitur, sed nunc imagines ad magicam non ad medicam artem pertinent: novus circulus, magicus quidem, corpus et manum cingit clauditque. Ergo homo, siderum imperio subiectus, ex astrorum potentia valetudinem (per scientiam medicam) et fortunam (per scientiam magicam) adipisci conatur.

In tabula B plurimae figurae — omnes praeter figg. 6-7 “andropathicam” quendam centralitatem exprimunt.

Homo plerumque vel siderum vel angelorum potentia subiectus putatur: sic evenit in Sanctae Ildegarda mystica visione (fig. 1), sic in medicis praescriptionibus (figg. 4, 8), sic in chirosofica figura (fig. 10); item in Pentacolo (fig. 9), quod est Salomonis imago, Massoneriae symbolum, salutis amuletum. Quae figurae omnes in unum conveniunt: variis modis homo in mundo — vel mystice vel astrologice vel magice — obstringitur. Quod claustrum in Rinascimentalibus figuris (figg. 6, 7) deficit: homo enim sine vinculis delineatus est.

Ergo ars magica cosmologicae scientiae filia videtur. Ipse Warburg, in lectura in honorem Franz Boll, magicam doctrinam non aliam quam cosmologicam scientiam applicatam habendam adfirmavit. Influxus cosmologici corpus ‘pathicum’ et eius imagines afficiunt: sed homo iisdem figuris daemonicis valetudinis gratia utitur. Quam ob rem Warburg Zodiaci signa hominis corpori adherentia sanguisugis aequiparavit: verum in figg. 4 et 5 melothesia applicata in ipso sanguine detracto efficitur.

Ita homo per astrologicam disciplinam, cum magica et medica doctrina iunctam, mundum accomode habitat et, dixerim, suam viam invenit. Verum tamen figurae 6 et 7, quae hominem ‘agentem’ haud ‘patientem’ centralitatem cosmicam delineant, in tabula B capitales sunt: hominis corpus enim omnium rerum ‘metron’ et, sicut sol lucem diffundens, roboris, industriae, animique alacritatis fulcrum fit.

‘Homo novus’, in plenitudine suae virtutis pulchritudinisque (figg. 6, 7) delineatur a Leonardo et Dürer qui iuxta Warburg sententiam — ornamentis nunquam indulserunt et in modo pingendi a musculorum rhetorica abhorruerunt.

In figuris Leonardiana et Düreriana — 6 et 7 — humani corporis imago simul ex Vitruviano canone invenitur et ex anatomica pervestigatione

oritur. Dürer enim, cum in Italia moratus esset, libros quattuor de humana proportione scripsit.

Item Düreriana 'Melancholia' — opus quod Tabulae 58 adest — in eodem itinere philosophico collocanda: contra saturninum influxum iatroastrologica therapia adhibebatur. Sed — Warburg dixit — idem animus a Saturno perturbatus et ad melancholiam commotus, in humanam meditationem atque in artificis industriam convertitur.

Aevo Rinascimentali homo cum sua dignitate in medio mundo ponitur: hic homo autem a siderum daemonumque vinculis et imperio solutus, tandem liber existit sed periclitatur. Nam saturnina melancholia eum minuitur. Figurae 6 et 7 — opera a Leonardo et Dürer confecta — non extremae in compositione sed media in tabula positae sunt. Quomodo Warburg iter formale, haud chronologicum, ostendit. Ita in tabulae superiore ordine, medici calendarii figura in saeculo XVIII impressa (fig.4), proxima ac simillima 'zodiacali' (id est medioevali) homini (figg.2, 3) videtur. In tabula multae figurae circumscriptae formaliter simillimae sunt, sed circuli aut quadrati significatio varia est: modo hominis claustrum fit (figg. 1, 2, 3, 4, 5, 8, 9, 10) modo geometricum schema corporisque canon (fig. 6), undas propagentes ad mundum omnem metiendum (fig. 7).

In tabulae B media sectione imagines hominum dominantium insident: Hercules (fig 2), homus quadratus (fig. 6), homo 'Pentacolus' (fig. 9). Denique in tabula B traditio de influenza cosmica homineque submisso ac vinculado continuata patet: ab astrologia, per geometriam et medicinam, usque ad magiam. Manus chirosophicam — in figura explicitaria (fig 10)— declinationem chiromanticam usque ad nostra tempora ostendit. Ergo figurae Rinascimentales (figg. 6 ,7) quae liberam et activam humanitatem per formam corporis delineant, avulsae atque abruptae ex tabulae continua textura 'andropathica', apparent.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
progetto grafico di Elisa Bastianello
editing a cura di Sara Agnoletto
Venezia • marzo 2019

www.engramma.org



la rivista di **engramma**
anno **2004**
numeri **34-37**

Raccolta della rivista di engramma del Centro studi classicA | luav, laboratorio di ricerche costituito da studiosi di diversa formazione e da giovani ricercatori, coordinato da Monica Centanni. Al centro delle ricerche della rivista è la tradizione classica nella cultura occidentale: persistenze, riprese, nuove interpretazioni di forme, temi e motivi dell'arte, dell'architettura e della letteratura antica, nell'età medievale, rinascimentale, moderna e contemporanea.

€ 21 i.i.

