

engramma 80

maggio 2010

# MIGRAZIONI WARBURGHIANE

Barale / Bastianello / Marzo  
Daniotti / Gardini / Tagliaferro

ENGRAMMA • 80 • MAGGIO 2010  
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826 901X

# Migrazioni warburghiane

a cura di Maria Bergamo

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE  
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826 901X

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

anna banfi, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli, simona dolari, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, paolo morachiello, lionello puppi, oliver taplin

*this is a peer-reviewed journal*

- 5 | Discesa nello spazio misterico e “spaccio delle tenebre”: l’ultimo viaggio di Warburg in Italia  
Alice Barale
- 30 | L’architettura come testo e la figura di Colin Rowe  
Mauro Marzo
- 34 | News dal Warburg Institute: nuove risorse online  
Claudia Daniotti
- 37 | Opere di Warburg disponibili online: aggiornamento  
Elisa Bastianello
- 38 | Definire il Rinascimento  
intervista a Nicola Gardini
- 44 | La bottega di Tiziano come fabbrica di immagini  
Giorgio Tagliaferro
- 59 | “At the summit of all living painters”: Paul Delaroche perduto e ritrovato  
Claudia Daniotti



# Discesa nello spazio misterico e “spaccio delle tenebre”: l’ultimo viaggio di Warburg in Italia

Alice Barale

## Alle fonti dell’entusiasmo

Il 17 maggio 1929, giunti a Capua sotto forti raffiche di pioggia, Aby Warburg e la sua assistente Gertrud Bing si calano, attraverso due lastre di ferro non molto più grandi di un tombino, nella caverna dove si celebrava, nella tarda antichità, il culto di Mitra<sup>1</sup>. Agli occhi delle “donne proletarie vestite con camici (per lo più incinte)” e dei “bambini dall’aspetto emaciato” che si radunano attorno ai visitatori, “la discesa nell’oscuro antro dei signori (relativamente) eleganti, giunti con la loro roboante macchina (persino con il temporale)”, assume “un aspetto mitico fobico”<sup>2</sup>.

L’ironia con cui registra la propria impresa si fonde, per Warburg, con la determinazione a ripercorrere concretamente lo “spazio misterico”<sup>3</sup>. La discesa all’interno di quest’ultimo assume così un carattere semi-serio, ambigualmente teso tra il sacro e il profano. Comprendere questa contraddittorietà significa interrogarsi sulle motivazioni che spingono l’ultrasessantenne e cardiopatico sostenitore della necessità dello “spazio del pensiero” (*Denkraum*)<sup>4</sup>, di quella distanza tra sé e il mondo in cui il pensare ha la propria condizione di possibilità, ad arrampicarsi lungo la via dell’unio mistica. Il *pathos* di quest’ultima gli è infatti radicalmente estraneo: il trattato ermetico Pimandro, con il suo accumulo di immagini misteriosofiche, gli risulta “terribilmente noioso”<sup>5</sup>, e al tipo di “studioso invasato”, qual è l’esperto di orfismo Macchioro, che conosce a Napoli, non perdona di anteporre l’“eruzione del proprio impulso creativo” alla “capacità di convogliare (*Geleisigkeit*) la propria attività in una struttura connessa”<sup>6</sup>. Eppure l’ultimo viaggio in Italia, intrapreso tra il settembre del 1928 e il giugno del 1929, anno della sua morte, si configura per Warburg come una “spedizione alle fonti (*Quellen*) dell’entusiasmo (*Enthusiasmus*) europeo”, un tentativo di “vivere come *mystes* il culto di Mitra da Rimini alla Cappella Sistina”<sup>7</sup>. Lo

<sup>1</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 456.

<sup>2</sup> Warburg [1929] 2008/Bruno, 941-945.

<sup>3</sup> Warburg [1929] 2008/Bruno, 938.

<sup>4</sup> Vd. Brosius 1997.

<sup>5</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 361. E ancora, il 12 novembre 1928: “bei Poimandres, wie es sich gehört, eingeschlafen”, *ivi*, 365.

<sup>6</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 460.

<sup>7</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 467, 458.



Capua, *Mitreo*, fine II sec. d.C. (fonte: [www.campaniartecard.it](http://www.campaniartecard.it)).

spazio misterico sembra così costituire non tanto un'alternativa allo spazio del pensiero, quanto una fonte (*Quelle*) da cui è impossibile, per quest'ultimo, prendere definitivamente congedo.

### “Mistiche dell’ascesa”: il Tempio Malatestiano di Rimini

È infatti allo spazio concreto, “stereometricamente scandito” in cieli e in sfere – che nelle mistiche della tarda antichità<sup>8</sup> l’anima, nel proprio destino cosmico, percorre in ascesa e in discesa – che lo spazio astratto, “spazio infinito del pensiero matematico e psicotecnico” deve rivolgersi, per comprendere la propria condizione di possibilità<sup>9</sup>. Giunto nel settembre del 1928 da Amburgo a Bologna, attraverso Basilea e Milano, Warburg dedica alcune settimane all’osservazione delle raffigurazioni astrologiche che ricoprono il soffitto del Teatro Anatomico. In esse, negli invisibili legami che il corso degli astri intratteneva con ogni aspetto della vita terrestre, i medici rinascimentali cercavano una guida al proprio operare. Nel suo secolare intreccio con l’astrologia, il cosmo impersonale della scienza è dunque inseparabile da quello vissuto, immaginariamente percorso in su e in giù dei misteri ellenistici che il Rinascimento richiama in vita. Una corrente gnostica-ermetica-platonica attraversa la speculazione rinascimentale sull’universo, che emerge come il luogo di un incessante pellegrini-

<sup>8</sup> Ma il motivo della discesa e ascesa dell’anima attraverso le sfere è, secondo Gioachino Chiarini, già presente, “su indubitabile influenza delle culture mesopotamiche”, in epoca omerica: vd. Chiarini 2003, 245-247.

<sup>9</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 350.



Rimini, *Tempio Malatestiano*.

naggio che l'anima, ad ogni ciclo vitale, compie attraverso i cieli e i pianeti. È in questa ascesa e discesa "soggettiva del singolo" che occorre dunque cercare la "genesi dello spazio ideale (*Idealraum*)"<sup>10</sup>.

La spedizione warburghiana (*Entdeckungsreise*)<sup>11</sup> prosegue così sino a Rimini, per indagare la rappresentazione del cosmo che il Tempio Malatestiano racchiude. In questa cattedrale quattrocentesca la religiosità cristiana si incontra infatti con il rinasciente immaginario pagano: i sepolcri sotto le arcate esterne, destinati a contenere le spoglie mortali degli intellettuali della corte malatestiana, cedono il passo, all'interno, all'"esaltazione cosmologica"<sup>12</sup>. Alla rappresentazione, nella terza cappella di destra, dei pianeti, risponde infatti, nella terza di sinistra, quella delle Muse che, sedute sulle sfere planetarie, ne intonano, guidate da Apollo, l'armonia. Appena risvegliate dal sonno in cui il Medioevo le aveva sprofondate, queste ultime inducono, con la loro iconografia ancora

<sup>10</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 352.

<sup>11</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 467.

<sup>12</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 354; per il dialogo, all'interno del Tempio, tra cristianità e paganesimo vd. la Tavola 25 del *Bilderatlas Mnemosyne* con il saggio interpretativo pubblicato in Engramma; vd. inoltre Centanni 2007.



Rimini, Tempio Malatestiano: rilievo raffigurante Apollo.

lontana da quella antica, Warburg e la sua assistente a dubitare della loro identità, individuando piuttosto in alcune di esse i tre generi di musica – celeste, mondana e strumentale<sup>13</sup>. È comunque la rappresentazione dell'universo come “sistema armonico” che dai rilievi di Rimini si fa incontro a Warburg, investendo di un'interna contraddittorietà l'itinerario celeste che la sua *Entdeckungsreise* intende ripercorrere<sup>14</sup>. L'idea della discesa dell'anima attraverso i cieli subito prima della nascita, e della sua risalita dopo la morte, è infatti di “provenienza gnostica”<sup>15</sup>. Il viaggio astrale dell'anima è dunque originariamente connesso al punto di vista anticosmico dello gnosticismo, che individua la salvezza di quest'ultima in un principio radicalmente estraneo all'universo in cui essa è costretta.

La discesa celeste è, in quest'ottica, una pura caduta, e l'ascesa una liberazione dall'errore del cosmo. La rappresentazione, nel Tempio Malatestiano, di Apollo con la lira, attorniato dalle allegorie dell'armonia cosmica, fa tuttavia spazio alla possibilità che il principio dell'universo non attenda, come per lo gnosticismo, ai suoi margini, ma trovi piena realizzazione al suo interno. Al mondo senza Dio dello gnosticismo si contrappone l'idea, propria di quella filosofia neoplatonica che Gemisto Pletone immette nel cuore del Rinascimento<sup>16</sup>, di una divinità che si fa mondo, serie ininterrotta di entità più o meno sottili che solo nel proprio carattere corporeo, esterno al principio che le ha generate, possono ad esso condurre<sup>17</sup>. È nel sole che questo manifestarsi sensibile della divinità trova, sin dalla tarda antichità, il proprio simbolo. La “teologia solare”<sup>18</sup> affonda

<sup>13</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 359. In particolare Gertrud Bing ritiene incompatibile con l'iconografia di una delle Muse la figura con la corona di teste: si tratta invece proprio di una rappresentazione di Calliope, giusta le indicazioni fornite da Guarino Veronese nell'*Epistola De Musis*. Sulla rinascita delle Muse nel Tempio Malatestiano vd. Bordignon 2005.

<sup>14</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 358.

<sup>15</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 363; ed è forse proprio la discesa dell'anima nel “burrascoso mondo subluinare” a essere rappresentata nel “rematore in balia delle onde” che, nella Cappella dei pianeti, “sembra cercare rifugio su un'isola”: vd. Bertozzi 2003, 158-170.

<sup>16</sup> Sulla filosofia di Gemisto Pletone in relazione al Tempio Malatestiano, vd. Centanni 2003.

<sup>17</sup> Per il legame tra l'iconografia del Tempio e il neoplatonismo rinascimentale vd. tra gli altri Mitchell 1978 e Meldini 1983; su Gemisto e Sigismondo vd. anche Bertozzi 2003.

<sup>18</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 453.

le proprie radici nella scienza astrologica degli antichi Caldei, per investire, con le conquiste di Alessandro Magno, l'intera religiosità ellenistica. È questa la tesi dell'archeologo Franz Cumont, "bionda natura da avventuriero"<sup>19</sup> di cui Warburg, poco dopo il proprio soggiorno a Rimini, fa la conoscenza a Roma<sup>20</sup>. Nel fare proprie le "mistiche dell'ascesa" (*Aufstiegsmystiken*) della tarda antichità, il neoplatonismo rinascimentale ne accoglie dunque tanto il pessimismo astrologico, di derivazione gnostica, quanto quest'ultimo elemento "ottimistico", "eliotropico (apollineo)"<sup>21</sup>. Alla tensione, all'interno del Tempio Malatestiano, tra la figura "sconvolgente" del "diavolo-Lucifero Sigismondo"<sup>22</sup>, affrescato da Piero della Francesca nella Cella delle Reliquie, e la "volontà luminosa" che si esprime nella spaziosità della navata centrale "con il gigantesco coro" risponde così, nelle cappelle interne, quella tra i demoni astrali e il Sole che li domina. Oltre che come Apollo, che con la sua lira si erge a "musicò reggitore delle sfere"<sup>23</sup>, quest'ultimo è infatti rappresentato anche nel suo levarsi sul carro, da cui sovrasta, dalla chiave di volta dell'arco nella Cappella dei Pianeti, l'intero firmamento. Tra le raffigurazioni degli dei che presiedono agli astri, poi, quella di Giove corrisponde per Warburg alla descrizione di Macrobio dello "Jupiter-Baal" di Eliopoli (Baalbek) in Siria, divinità solare di origine egiziana, poi identificata con Zeus, che "ha la destra alzata con la frusta, al modo dell'auriga, mentre la sinistra tiene il fulmine e le spighe"<sup>24</sup>.

La devozione per questo principio solare è "divino furore", entusiasmo che solleva l'anima verso di esso e la dischiude alla sua eterna armonia<sup>25</sup>. Al monito gnostico a non cadere schiavi dell'"ebbrezza del mondo" ma a romperne, piuttosto, l'incanto<sup>26</sup>, subentra il concetto platonico e neoplatonico di eros come possibilità di ricongiungersi alla sua interna verità. Così Isotta, amante di Sigismondo, è raffigurata nel Tempio come 'Venus Virgo'<sup>27</sup>, incarnazione dell'amore sublime. Nella cattedrale che accoglie le spoglie del filosofo neoplatonico Gemisto Pletone, Warburg si interroga sull'idea greca di "mania" (*Wahnsinn*) e sulla sua tradizione<sup>28</sup>. In essa si radica forse la dottrina, che il neoplatonismo attinge da

<sup>19</sup> Warburg [1928-1929] 2005, 15.

<sup>20</sup> Cumont [1929] 1990.

<sup>21</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 361.

<sup>22</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 353. Sulla leggenda luciferina di Sigismondo Malatesta, che per il proprio paganesimo si guadagnò l'attribuzione di ogni sorta di crimini e l'epiteto, da parte di papa Pio II, di "disonore d'Italia e vergogna del suo tempo", vd. Bertozzi 2008.

<sup>23</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 457.

<sup>24</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 363: cfr. Macrobio, I, 23, 12.

<sup>25</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 360.

<sup>26</sup> Vd. Jonas [1958] 1991, pp. 89-91: "la principale arma del mondo nella sua grande seduzione è 'amore'".

<sup>27</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 356.

<sup>28</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 360.

un antico nucleo mitologico orfico ed esiodeo, “dell'eros cosmogonico”<sup>29</sup>. Proprio a quest'ultimo aveva, pochi anni prima, dedicato la propria opera *Klages*<sup>30</sup>. Rispetto a questi, però, la riflessione warburghiana sull'entusiasmo assume tutta un'altra direzione. Decisivi, nel determinarla, sono il riconoscimento, attraverso l'esperienza del Mitraismo vissuta “come *mystes*”<sup>31</sup>, del carattere duplice, internamente contraddittorio, del divino furore, e l'interesse che a Rimini inizia a delinearci per la riflessione di Giordano Bruno.

### Nella “città dell'alloro e della corona di spine”

Le tracce che l'idea greca di mania ha lasciato nell'arte classica sono sfuggite a lungo all'osservazione storica. Il trasporto entusiastico o disperato che segna, non di rado, le raffigurazioni dell'arte ellenica era infatti difficilmente accettabile per un'estetica dominata, come Warburg ha criticamente osservato sin dai primi anni della sua ricerca, dalla “perdurante e unilaterale dottrina classicistica della ‘quieta grandezza’”<sup>32</sup> dell'antichità:

In precedenza, ogni tentativo di considerare l'estasi tragica come un bene caratteristico dell'eredità dell'Antico era sembrato uno sviamento romantico che non era passibile di dimostrazione, un errore che non si conciliava con i risultati della storia dell'estetica archeologica del tempo<sup>33</sup>.

Giunto a Roma poche settimane dopo la propria permanenza a Rimini, Warburg può cogliere in tutta la loro forza e persistenza i segni di questa estasi tragica rimossa. Un “esercito selvaggio” di Menadi e demoni che si agitano o crollano in preda al divino<sup>34</sup> gli si fa infatti incontro dai sarcofagi funerari romani sui quali ha trovato, nella propria migrazione dalla Grecia, rifugio.

L“abbandono” (*Hingabe*) che in queste figure si esprime si incontra così, nella capitale romana, con il movimento di “affermazione” (*Behauptung*) che l'arte imperiale, invece, in ogni suo gesto riflette: al profondo “trasporto” (*Egriffenheit*) dei demoni funerari ellenici risponde, sugli archi, le colonne e le monete di Roma, il vigoroso, superbo “afferrare” (*Ergreifen*) dell'imperatore trionfante<sup>35</sup>. Nella sua “doppia radice greca e romana”, la classicità appare così attraversata da una contraddizione che rispecchia “la contraddittorietà originaria della vita umana”:

<sup>29</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 356; vd. Reale 2006, 13; sull'eros cosmogonico nei *Magika logia* di Gemisto Pletone, vd. Centanni 2003.

<sup>30</sup> Klages [1922] 1979.

<sup>31</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 458.

<sup>32</sup> Warburg [1905] 2004, 408.

<sup>33</sup> Warburg [1929] 2008/Ghirlandaio, 865.

<sup>34</sup> Warburg [1929] 2008/Ghirlandaio, 867.

<sup>35</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 344, 361.



Particolare del *Grande fregio di Traiano* (II secolo d.C.), reimpiegato sull'Arco di Costantino (inizio IV secolo d.C.): *Conquista di un villaggio dacico da parte della cavalleria e fanteria romana, che spingono i prigionieri.*

Tutte quelle opere d'arte che narravano il trionfo della autorità pubblica romana forniscono delle preconiazioni per la *vita activa* penetrata da un senso ottimistico, mentre il selvaggio esercito dei demoni greci del destino, negli dei e semidei sui sarcofagi pagani romani narra in modo perturbante e commovente di una umanità che soccombe nella lotta con il destino<sup>36</sup>.

Nel contrasto tra l'“orgogliosa passione” dell'arte imperiale romana e il “disperato cordoglio”<sup>37</sup> dei demoni funerari greci si esprime l'originaria tensione che segna il rapporto tra individuo e cosmo<sup>38</sup>. Tra “abbandono” e “affermazione”, tra “trasporto” e “presa” nei confronti del mondo non c'è infatti, per il soggetto, scelta definitiva, ma continua oscillazione. Nel carattere violento che caratterizza entrambi i momenti si esprime la loro unilateralità, l'impossibilità di trovare in essi rifugio. A questa violenza corporea si oppone, nella propria conquista della capitale romana, la spiritualità cristiana. “Disintossicare la vita in movimento” da ciò che in essa vi è di demoniaco<sup>39</sup>, di opaco e incontrollato, significa per il cristianesimo ricondurla a un contenuto spirituale che ne costituisca il vincolo e il fondamento. L'esteriorità del gesto è così ridotta a semplice metafora, strumento di un significato interiore eticamente compatibile: “Tentativo di riforma-

<sup>36</sup> Warburg [1929] 2008/Ghirlandaio, 834, 867.

<sup>37</sup> Warburg [1929] 2008/Ghirlandaio, 873.

<sup>38</sup> Warburg [1928-1929] 2005, 103.

<sup>39</sup> Warburg [1929] 2008/Ghirlandaio, 834.

ma dell'estasi pagana attraverso una determinazione dell'estensione metaforica (*metaphorische Umfangsbestimmung*), annota Warburg durante il proprio soggiorno romano<sup>40</sup>. La "reinterpretazione del significato" a cui il cristianesimo sottopone le antiche formule espressive è però destinata a scontrarsi con il "mondo pulsionale" in cui esse, nella loro letteralità, si radicano e che continuano, nonostante ogni tentativo di riforma, a veicolare<sup>41</sup>. Così la leggenda della giustizia di Traiano, che nell'interpretazione medievale e rinascimentale ferma il proprio cavallo di fronte ad una vedova il cui figlio è stato travolto dal corteo imperiale, convive con l'immagine originaria, che si tramanda sino a Botticelli, del suo "incedere impetuosamente sopra ai nemici morti"<sup>42</sup>, la compostezza cristiana di fronte al dolore con l'estasi tragica delle rappresentazioni funerarie.

A questo contrasto Warburg dedica la lezione che tiene, durante la propria permanenza a Roma, alla Biblioteca Hertziana su *L'antico romano nella bottega del Ghirlandaio*. Nell'opera di quest'ultimo, infatti, il mondo pagano dell'espressione non si compenetra, come in maestri più grandi, ad esempio in Donatello, con quello moderno dell'artista, ma rivela, nei suoi confronti, una tragica contraddittorietà. La tensione, che attraversa la "città dell'alloro e della corona di spine"<sup>43</sup>, "tra la cultura pagana e quella cristiana", si rispecchia nell'arte del Ghirlandaio in una giustapposizione di motivi<sup>44</sup>. L'artista "introduce" infatti "come fattori costitutivi dello stile dei valori limite espansivi: il polo dell'Antico che intensifica il linguaggio dei gesti, e il polo della quiete tipico del quadro votivo nordico"<sup>45</sup>. Negli affreschi di Santa Maria Novella, ad esempio, "l'esercito selvaggio [...] si dispera per la perdita di Francesco Sassetti come per Meleagro, lamentandosi in modo sfrenato", mentre "Francesco Sassetti stesso recita la sua pietà da pastore nella tavola nello stile di Hugo van der Goes"<sup>46</sup>. Accanto alle scene devozionali ispirate, nel loro quieto raccoglimento, all'arte fiamminga, i gesti intensificati che Ghirlandaio attinge al patrimonio classico permangono come una presenza inconciliata, in parte oscura.

È nel contesto di questa riflessione sull'incontro tra la Roma pagana e quella cristiana, tra la letteralità delle antiche formule di *pathos* e il valore metaforico che la modernità cerca di assegnare loro, che Warburg inizia a leggere Giordano Bruno<sup>47</sup>. *Lo spaccio de la bestia trionfante* si accosta infatti, per argomento e

<sup>40</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 436.

<sup>41</sup> Warburg [1929] 2008/Ghirlandaio, 834, 866.

<sup>42</sup> Warburg [1929] 2008/Ghirlandaio, 836; vd. Bordignon 2004.

<sup>43</sup> Warburg [1928-1929] 2005, 27.

<sup>44</sup> Warburg [1929] 2008/Ghirlandaio, 834.

<sup>45</sup> Warburg [1929] 2008/Ghirlandaio, 833.

<sup>46</sup> Warburg [1929] 2008/Ghirlandaio, 837.

<sup>47</sup> Vd. Warburg [1928-1929] 2001, 373 (22.XI.1928): "Iniziato nel pomeriggio a leggere Giordano Bruno in tedesco". E poco più di un mese prima, a Bologna: "Dobbiamo leggere Giordano Bruno" (14.X.1928, *ivi*,

finalità, alle versioni moralizzate degli antichi classici. Oggetto di riforma etica è, in esso, il cosmo pagano: ai “veri e propri *monstra*” che lo presiedono “subentrano figure (virtù) spiritualizzate”<sup>48</sup>. La “bestia trionfante” che va sottoposta allo “spaccio”, alla cacciata, è dunque l’immagine mitica, incarnata degli astri, che va sostituita, di volta in volta, con un valore puramente spirituale. Così ad esempio l’Orsa, nella parte superiore del cielo<sup>49</sup>, deve lasciare il posto alla Verità; e a Perseo, l’eroe che trionfa sul mostro, deve succedere la Sollecitudine, nutrimento degli “animi generosi”<sup>50</sup>. Una simile riforma del cosmo aveva compiuto, più di mezzo secolo prima, il domenicano Radino. Nel suo *Sideralis Abyssus* le antiche divinità astrali sono infatti “messe alla porta” e il loro posto è occupato dalle “virtù tomistiche”<sup>51</sup>.

Per quanto, tuttavia, Warburg si aspetti di trovare in Bruno un “fautore dell’astrazione (*Abstractor*) nel senso più autentico”<sup>52</sup>, “con una indole avversa alle immagini”, “la lotta con la ‘bestia trionfante’ in cielo assume ancora”, nello *Spaccio*, “l’aspetto di una prestazione personale ed *energetica*, densa di pericoli *reali* e avvolta da terrori demoniaci molto sconvolgenti”<sup>53</sup>. Se il mostro non è che “larva”<sup>54</sup>, figura evanescente, fittizia, la lotta contro di esso è, nondimeno, radicata nel corpo, reale. Di contro ai “divorzii orrendi”<sup>55</sup> che il cristianesimo, in massimo grado quello luterano, opera tra divino e naturale, tra conoscenza e azione, la rivolta bruniana contro il potere soggiogante degli idoli celesti investe al contempo anima e corpo, spirito e materia. “Don Chisciotte” delle immagini<sup>56</sup>, *chevalier errant*<sup>57</sup> del cosmo inventato dagli antichi, il riformatore si preoccupa così che l’Orsa, scaraventata dalla sommità del cielo, “con la coda [...] non faccia qualche ruina di stelle con farle precipitare in mare”<sup>58</sup>. Lo spaccio bruniano non nega, attraverso una semplice astrazione, il ‘corpo’ delle immagini celesti, ma penetra in esso e, affrontandone il pericolo, ne confuta di volta in volta il carattere immutabile e assoluto. Gli idoli sono così trasferiti dal cielo

350). Per una ricostruzione dell’avvicinamento di Warburg a Bruno vd. Mann 2003. Su Warburg e Bruno cfr. inoltre Cassirer Studies 2008. Per il tema della memoria in Warburg e in Bruno cfr. Quiviger 2009 e Tavola ’68 2008.

<sup>48</sup> Warburg [1929] 2008/Bruno, 960-962.

<sup>49</sup> Bruno [1584] 2008, 129.

<sup>50</sup> Bruno [1584] 2008, 209-210.

<sup>51</sup> Warburg [1929] 2008/Bruno, 965.

<sup>52</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 457.

<sup>53</sup> Lettera a Saxl del 21 maggio 1929, cit. in Ghelardi 2008, XVI e 933.

<sup>54</sup> Bruno [1584] 2008, 124.

<sup>55</sup> Bruno [1584] 2008, 124, 167.

<sup>56</sup> Warburg [1929] 2008/Bruno, 957.

<sup>57</sup> Warburg cita qui, reinterpretandolo, il giudizio di P. Bayle, *Dictionnaire historique et critique* (1820), s.v.: “Ceci nous donne l’idée d’un personnage, qui, en matière de philosophie, fait le chevalier errant”.

<sup>58</sup> Bruno [1584] 2008, 131.

alla terra, dove le loro corpulente figure cessano di incombere staticamente sul destino umano per assumere, al suo interno, un impiego “socialmente utile”<sup>59</sup>. Così Ercole “col braccio della Giustizia e bastone del Giudicio è fatto domator de le corporee forze”<sup>60</sup>, e Perseo ha il “mandato etico-olimpico”<sup>61</sup> di mettere “il chiodo” alla “perniciosa coscienza” dei “malfattori ed ostinati ingegni”<sup>62</sup>.

Se l'infinità dell'universo, eccedente ogni confine figurativo, è oscurata dal carattere bestiale, idolatrico delle sue immagini, è tuttavia all'interno di queste ultime che si celano dunque quelle forze che permettono di sopraffare i “veri e propri *monstra*”<sup>63</sup> che ostruiscono, di volta in volta, lo spazio celeste<sup>64</sup>. Estraneo a ogni pura negazione del mitico, “Bruno resta attaccato” a quest'ultimo, “ma trasforma come per magia il terrore (*Phobos*) dinamicamente *ipostatizzante*” che lo caratterizza “in attività che pone *energeticamente* uno scopo”<sup>65</sup>. Da immobili “guardiani di confini”<sup>66</sup>, che scandiscono immutabilmente il cosmo in cieli e in sfere, le immagini astrologiche divengono i simboli di un'energia terrestre e dirompente, in grado di fare “scoppiare i gusci delle sfere cosmiche”<sup>67</sup>. Lo spaccio a cui Bruno sottopone le “larve, statue, figure”<sup>68</sup> che affollano l'universo è dunque una “grazia condizionata”<sup>69</sup>. In virtù di essa, il mito si spoglia ogni volta della propria immobilità: “il redentore antico si redime” sempre nuovamente “dal mostro”<sup>70</sup>.

### “Verso Capua – eliotropismo e trionfo della notte”

La necessità, per la conoscenza, di farsi “prestazione personale ed energetica”<sup>71</sup>, impresa radicata nel corpo e nell'immagine, si fa più che mai evidente negli *Eroici furori*. Al contrario del “sapiente”, che osserva dall'esterno il mutamento, considerandone con distacco la “vanità”, il “furioso” vive infatti sulle proprie membra l'avvicinarsi degli opposti, sino a farli implodere al proprio interno: il “disquarto”<sup>72</sup> che permette al protagonista dei *Furori* di avere esperienza

<sup>59</sup> Warburg [1929] 2008/Bruno, 981, 983.

<sup>60</sup> Bruno [1584] 2008, 209.

<sup>61</sup> Warburg [1929] 2008/Bruno, 970.

<sup>62</sup> Bruno [1584] 2008, 209.

<sup>63</sup> Warburg [1929] 2008/Bruno, 960.

<sup>64</sup> Sul carattere innovativo, rispetto alle “coeve linee di tendenza della storiografia italiana di ispirazione gentiliana”, dell'interpretazione warburghiana di Bruno come “un uomo che pensa per immagini”, vd. Ciliberto 2005, 373-377.

<sup>65</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 457.

<sup>66</sup> Warburg [1929] 2008/Bruno, 981.

<sup>67</sup> Warburg [1928-1929] 2005, 29.

<sup>68</sup> Bruno [1584] 2008, 124.

<sup>69</sup> Warburg [1929] 2008/Bruno, 967: “Lo *Spaccio* significa proprio una grazia condizionata”.

<sup>70</sup> Warburg [1928-1929] 2005, 42.

<sup>71</sup> Lettera a Saxl del 21 maggio 1929, cit. in Ghelardi 2008, XVI e 933.

<sup>72</sup> Bruno [1585] 2000, 36-37.



Capua, *Mitreo*, fine II sec. d.C.: particolare dell'affresco (fonte: [www.campaniartecard.it](http://www.campaniartecard.it)).

dell'infinità del cosmo è un sacrificio reale quanto quello del toro dall'“aspetto stranamente umano” che soccombe, nelle pitture murali della caverna di Capua, sotto i colpi di Mitra<sup>73</sup>.

Warburg ha da poco terminato, in una Napoli in cui l'“afa già arde lo stomaco”<sup>74</sup>, la faticosa lettura degli *Eroici furori*, quando si cala, assieme alla “collega Bing” (come è chiamata la sua assistente in tutto il *Tagebuch*), nelle profondità del mitreo campano. Il sacrificio dello studioso, che si è lasciato via via alle spalle la “fiacca asinità anemica” e “l'irrisolutezza fetale” della patria teutonica<sup>75</sup> per inoltrarsi in un territorio che, come il suo vino “troppo ruvido” e la sua aria troppo densa, risveglia e sfinca i sensi<sup>76</sup>; il sacrificio del Furioso che si avvia a sciogliere i “nodi” delle sue “perturbate” membra<sup>77</sup>; e quello di Bruno stesso, arso per la propria sete di conoscenza, si trovano così unificati in quello dell'antico adepto.

<sup>73</sup> Warburg [1929] 2008/Bruno, 933.

<sup>74</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 453.

<sup>75</sup> Warburg [1928-1929] 2005, 78; entrambi i fulminanti giudizi si riferiscono in particolare allo storico dell'arte Willy Otto Drost, direttore del Museo di Danzica incontrato a Roma, la cui “fiacca asinità anemica” rende “tanto teutonico”.

<sup>76</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 352: “sono più dritto sui piedi (*Bin mehr [...] auf den Füßen*) che a casa ma anche – ad attacchi – più stanco”.

<sup>77</sup> Bruno [1585] 2000, 127.

Negli “occhi morenti” del toro ucciso da Mitra si rispecchia, per l'iniziato, la necessità della propria morte rituale: “l'idea di fondo di questi misteri è sempre la stessa: sei stato ucciso e poi torni alla vita”<sup>78</sup>. La rinascita si svela però, nella caverna di Capua, meno certa e definitiva del previsto.

Di fronte alla tradizionale raffigurazione di Mitra che uccide il toro, Warburg scorge infatti, alla luce di una lanterna, un affresco più misterioso. Una “donna seminuda” conduce una biga trainata da “inquietanti animali color blu-nero”<sup>79</sup>, forse asini selvatici, “che sono rannicchiati a terra come se fossero caduti e come se attendessero di poter entrare”<sup>80</sup>. In questa figura insolita per l'Occidente (nell'iconografia classica la Luna è trainata di norma sul suo cocchio da più domestici buoi), si può forse riconoscere Ahriman, “la dea” iranica “dell'oscurità”<sup>81</sup>, “che riempie di nuovo la sua profondità dopo che il dio della luce [Mitra] ha trionfato”<sup>82</sup>. La teologia solare, che secondo l'avventuriero Cumont si propaga dall'astrologia caldaica all'intera civiltà ellenistica, si svela qui attraversata da un dualismo di matrice iranica che ne incrina il carattere immediatamente “ottimistico”<sup>83</sup> osservato da Warburg nelle cappelle del Tempio di Rimini<sup>84</sup>. Contrariamente al Dio dello gnosticismo, saldo nella sua unità grazie alla sua non compromissione con il mondo, il principio naturale, sensibilmente percepibile del cosmo, si caratterizza infatti come originariamente duplice, in sé diviso: non è che nel proprio avvicinarsi che sole e oscurità, giorno e notte, si danno. Pochi mesi prima, a Roma, Warburg aveva individuato nel carattere “girvole” del rilievo del mitreo tedesco di Dieburg<sup>85</sup>, che raffigura su un lato Mitra che trionfa sul toro e sull'altro la rovinosa caduta del figlio del Sole Fetonte sul cocchio infuocato del padre, la possibilità di pervenire a “un'idea più profonda del culto”<sup>86</sup>. Con la figura di Fetonte, attinta probabilmente alla filosofia stoica,

<sup>78</sup> Warburg [1929] 2008/Bruno, 933. Come la conoscenza a cui il Furioso si avvicina, “il mistero non si dice, non si lascia ‘parlare’ dal *logos* ma va intimamente vissuto”. “Le varie forme di religione misterica non rappresentavano” infatti “un'opzione personale e segreta in contrasto con la religione pubblica” ma “erano invece comunque accettati, anche pubblicamente, come una dimensione ‘alternativa’ del sentire religioso”: i misteri erano “segreti”, ma in un senso molto particolare [...] in quanto *àrrheta*, ‘indicibili’, ‘impossibili a dirsi’ (Bergamo, Centanni 2006).

<sup>79</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 456.

<sup>80</sup> Warburg [1929] 2008/Bruno, 943.

<sup>81</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 456.

<sup>82</sup> Lettera a Saxl del 21 maggio 1929, cit. in Ghelardi 2008, XVI e 933.

<sup>83</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 363.

<sup>84</sup> Nell'*Avesta* Ahriman, o Angra Mainyu, è lo spirito delle tenebre, che si oppone originariamente a Spenta Mainyu, quello della luce. Entrambi sono emanazioni di Ahura Mazda, lo spirito supremo. Mitra, pur presente nell'*Avesta*, non ha ancora in esso il ruolo di divinità suprema che ricoprirà invece in seguito, nel culto ellenistico a lui dedicato, ma è uno degli aiutanti dello spirito benefico. Per la compresenza, all'interno del Mitraismo, di una componente astrologica di derivazione caldaica e di un dualismo che ha le sue radici nella religione iranica vd. Cumont [1929] 1990, 116-117.

<sup>85</sup> Warburg [1929] 2008/Bruno, 935.

<sup>86</sup> Warburg [1928-1929] 2005, 63.



Michelangelo Buonarroti, *La caduta di Fetonte*, disegno a carboncino su carta (cm 31,2 x 21,5), 1533 ca., London, British Museum.

che ne aveva fatto il simbolo dell'*ekpyrosis*, la conflagrazione universale, si insinua infatti, nel movimento unidirezionale del trionfo di Mitra, quello ciclico

della natura: nel mito del figlio del Sole il mitraismo rappresenta la capacità di palingenesi del proprio dio (sul piano astronomico, la capacità di porre fine a un ciclo cosmico e iniziarne uno nuovo<sup>87</sup>. Come emergerà in Michelangelo, che dall'episodio, copiato in un importante disegno<sup>88</sup>, trae il proprio modello per “le forme della caduta delle anime” per la Cappella Sistina<sup>89</sup>, l'ascensione è, nel mito di Fetonte, al tempo stesso rovina, “incendio universale”<sup>90</sup> in cui il trionfatore “è egli stesso bruciato”<sup>91</sup>: elevazione al cielo e caduta nelle profondità della terra, “eliotropismo e trionfo della notte”<sup>92</sup>, si rivelano parte di un unico, inscindibile processo.

Questi stessi antitetici momenti si saldano, in Bruno, in un “eliotropismo interno”<sup>93</sup>. Non è infatti dato, al protagonista dei *Furori*, di ricongiungersi alla verità a cui tende, risolvendosi in essa: “quello uno che è l'istesso ente, quello ente che è l'istesso vero, quello vero che è la natura comprensibile” non può essere perseguito una volta per tutte, ma soltanto “in quel modo di persecuzione il quale non ha raggion di moto fisico, ma di certo moto metafisico”<sup>94</sup>. Non è dunque che in una sempre rinnovata esperienza di sè e del proprio corpo che ciò che ne trascende la finitezza può essere attinto: non nelle “negligenze di se stesso” ma nell'autotrasformazione, non nell'oblio ma in una sempre riattivata ‘memoria’. Il principio a cui nel furore eroico gli uomini rivolgono la propria “volontà di salvezza”<sup>95</sup> non li investe dall'esterno, come “vasi ed instrumenti”, ma dall'interno, in quanto “artefici ed efficienti”<sup>96</sup>: non è il sole celeste, ma il “sole della ragione”<sup>97</sup>. Nel furore quest'ultima non abdica infatti a favore dell'irrazionale, ma si misura con il proprio limite e ne esce, di volta in volta, trasformata. È infatti soltanto attraverso il ricongiungimento, nel disquarto, alla natura nel suo aspetto caotico, disperso – quello rappresentato, nel mitreo di Capua, dagli asini selvatici di Ahriman – che può emergere, sempre di nuovo, l'esperienza della sua armonia.

Lo sguardo sul futuro (*Zukunftsschau*), calcolante (*zahlenmäßiger*) ed ‘eroico’, non può dunque prescindere, nell'esperienza del furore, dall'immersione (*Ein-*

<sup>87</sup> Vd. Ulansey 2001.

<sup>88</sup> Vd. Warburg [1928-1929] 2005, 68: “il disegno del Fetonte (Michelangelo) emerge e vuole essere forgiato come un anello – pesante – della catena”.

<sup>89</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 457.

<sup>90</sup> Warburg, [1929] 2008/Bruno, 935.

<sup>91</sup> Warburg [1928-1929] 2001: “Der Kämpfer wider das Monstrum am Himmel wird selbst verbrannt”.

<sup>92</sup> “Aby Warburg verso Capua – eliotropismo e trionfo della notte”: Warburg [1929] 2008/Bruno, 938.

<sup>93</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 451.

<sup>94</sup> Bruno [1585] 2000, 57.

<sup>95</sup> “Josannawillen”. Warburg [1928-1929] 2001, 451: “Marcello Palingenio Josannawillen zum Stehen gebracht als Sonne der Vernunft (Synderesis!)”.

<sup>96</sup> Bruno [1585] 2000, 42-43.

<sup>97</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 451.

*senkung*) erotica in ciò che è<sup>98</sup>. L'avventura conoscitiva del Furioso si rivela attraversata da un paradosso che caratterizza per Warburg lo stesso orientamento umano: la necessità, perché quest'ultimo si realizzi, di farsi al contempo preda ("il cervo di Atteone, estraneo all'umanità") e cacciatore (Atteone stesso, "scrutatore dalla rocca della coscienza razionale"<sup>99</sup>, di restare al tempo stesso fuori e dentro l'esperienza. Il gesto dell'antico gigante Anteo<sup>100</sup>, abbarbicato alla terra, si fonde così con quello dell'indovina Cassandra, malinconicamente sradicata dal divenire che osserva, per dare vita ad una "Cassandra invertita", che si proclama parte in causa di ciò che la divinità di volta in volta le assegna: "Tu (dio) non mi hai dato da vedere che ciò che io posso ancora rivoltare (*Darum gabst Du nur zu schauen, was ich doch noch wenden kann*)"<sup>101</sup>.

Lo stesso carattere sempre provvisorio, iniziale, ha la visione del Furioso. L'essenza dell'infinita 'persecuzione' in cui essa consiste non può essere cercata, come per Aristotele quella del tempo intero<sup>102</sup>, che di volta in volta nel suo infinitesimale "instare": *Amor instat ut instans*<sup>103</sup>. Privata della propria istantanea transitorietà, la visione eroica di Atteone si converte infatti in un *eidolon*<sup>104</sup> mostruoso, come quello che ne *L'opera* di Zola soggioga dalla sua tela l'artista che l'ha evocato. Nell'indecifrabile corpo che si fa incontro al pittore Claude Lantier<sup>105</sup>, Warburg scorge un 'derivato' della splendida natura (la Diana) che si svela al Furioso<sup>106</sup>: il mostro tentacolare in cui essa si trasforma per chi cerchi di coglierla una volta per tutte<sup>107</sup>. Nel mondo sensibile a cui si avvicina sino al disquarto di sè, Atteone non scorge infatti Dio, la "luce assoluta", ma di volta in volta "la sua ombra", "la luce che è nell'opacità della materia, cioè quella in quanto splende nelle tenebre"<sup>108</sup>. L'errore di Claude Lantier è quello di violare il carattere umbratile di Diana per fissarla in piena luce: catturata come origine, "causa primordiale", la natura si converte in "scherzo di natura", la *tellus in monstrum*<sup>109</sup>. Lo "spirito di presunzione" che conduce a questa catastrofe è ciò

<sup>98</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 452. Letteralmente "l'immersione in ciò che è eroticamente perduto (*an das erotisch verruchte*)": in ciò che, nel suo darsi all'amore, ne è già sempre consumato, perduto.

<sup>99</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 452.

<sup>100</sup> "Antaieisch furioser" è definita "l'immersione in ciò che è eroticamente perduto".

<sup>101</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 452.

<sup>102</sup> È al quarto libro della *Fisica* che Bruno qui si riferisce: "Perché se non fusse l'istante, non sarebbe il tempo: però il tempo in essenza e sustanza non è altro che istante. E questo baste, se l'intendi (perché non ho da pedanteggiar sul quarto de la *Fisica*)"; Bruno, *Eroici furori*, 90.

<sup>103</sup> Bruno [1585] 2000, 57, 89.

<sup>104</sup> Warburg [1928-1929] 2005, 108.

<sup>105</sup> Zola [1886] 2006.

<sup>106</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 451

<sup>107</sup> Warburg [1928-1929] 2005, 108.

<sup>108</sup> Bruno [1585] 2000, 127.

<sup>109</sup> Warburg [1928-1929] 2005, 108.



Édouard Manet, *Le déjeuner sur l'herbe*, 1862-1863, Paris, Musée d'Orsay.

da cui il Furioso deve prendere definitivamente congedo: solo allora, “rilassati i nervi, dismessi gli ordegni”<sup>110</sup>, l’abbandono alle tenebre della natura può infatti aprire, in esse, uno spiraglio, e la “dedizione al caos e alla *hyle*” divenire la condizione del “distacco che produce lo spazio del pensiero”<sup>111</sup>. Il “desperado Akt” di Atteone<sup>112</sup> si trasforma così impercettibilmente nella pausa consapevole dei personaggi del *Déjeuner sur l'herbe* di Manet, distesi a terra non perché “non possono”, ma perché “non vogliono” rialzarsi<sup>113</sup>.

### Un “intervallo della respirazione”

I movimenti di ascesa e di discesa cosmica, sulle cui tracce Warburg si è spinto per l’ultima volta in Italia, sembrano trovare un punto di equilibrio nell’abbandono orizzontale che caratterizza i personaggi del *Déjeuner sur l'herbe* di Manet. Distesi a fare colazione sul prato, questi ultimi occupano infatti, nel loro affidarsi alla terra, una posizione intermedia tra l’alto e il basso, tra l’elevazione e la caduta.

<sup>110</sup> Bruno [1585] 2000, 11.

<sup>111</sup> Warburg [1929] 2008/Bruno, 979.

<sup>112</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 452.

<sup>113</sup> Warburg [1928-1929] 2005, 81.

Al regno intermedio della natura e dei suoi demoni appartengono del resto già i loro antenati, che Warburg scopre, durante la propria ultima permanenza a Roma, sugli antichi sarcofagi di alcune ville romane: “tre semidivinità nude e sdraiate legate alla Terra”, che contemplan dalle rive di un fiume il ritorno degli dèi all’Olimpo<sup>114</sup>. Nella postura indolente di questi demoni, come in quella della divinità fluviale Eridano, tradizionalmente chino su sè stesso, la “mitologia della natura pagana” ha voluto da sempre rappresentare la “concentrazione dell’*energia naturale*, così come essa agisce nell’acqua stagnante o che fluisce”<sup>115</sup>. L’abbandono dei tre geni alla terra è dunque abbandono alla natura in quanto energia, capacità di mutamento: possibilità di ascesa e discesa, di scorrimento o di arresto. La forza a cui i demoni si affidano costituisce però, assieme alla loro elementare bellezza, anche la loro rovina: nella sua eventualità imponderabile li espropria di intenzioni e parole, lasciandoli svuotati. I corpi dei tre semidèi sembrano infatti “essere stati gettati sulla riva casualmente e senza che mostrino alcun segno di un possibile rapporto tra di loro”<sup>116</sup> ed essi, “nella loro nudità e bellezza, non hanno nulla da dirsi”<sup>117</sup>: a insidiare la contemplazione della natura come idillio si fa strada l’idea che “i nostri predecessori pagani non se la passavano poi così bene”<sup>118</sup>.

A questo destino sfuggono i personaggi di Manet: la forza che lega le antiche semidivinità alla terra, imprigionandole entro i confini della “naturale ed ovvia esistenza ferina” perde nei loro successori moderni il proprio carattere estrinseco, per farsi necessità interiore. È questo che – attraverso alcuni “spostamenti apparentemente del tutto insignificanti nella raffigurazione dei gesti e del volto” rispetto ai propri modelli classici<sup>119</sup> – i protagonisti del *Déjeuner sur l’herbe* rivelano: nel loro sguardo, distolto dagli eventi numinosi del cielo a cui sono ancora intenti i loro predecessori e coscientemente rivolto in avanti, la soggezione al trascendente si fa ascolto assorto, la resa alla terra sospensione volontaria dell’azione. Il trasporto (*Ergriffenheit*) cultuale di cui Warburg, nel suo ultimo viaggio in Italia, ripercorre come *mystes* le tracce si svela così, nel quadro di Manet, originariamente incorporato nella presa (*Ergreifen*)<sup>120</sup> della scienza: a contatto con la moderna razionalità, la prostrazione di fronte al divino diviene abbandono consapevole alla natura come ciò che segna il proprio limite, la propria possibilità di essere altrimenti. In questa resa momentanea è custodito, per l’uomo civilizzato, il contatto con quella sua “immagine ideale”

<sup>114</sup> Warburg [1929], 2008/Manet, 786-787; sui modelli del quadro di Manet vd. in Engramma: Ninfa 2004.

<sup>115</sup> Lettera a Gustav Pauli del 14 febbraio 1929, cit. in Ghelardi 2008, XX.

<sup>116</sup> Lettera a Gustav Pauli del 14 febbraio 1929, cit. in Ghelardi 2008, XX.

<sup>117</sup> Pauli [1908] 2008.

<sup>118</sup> Warburg [1929] 2008/Manet, 786.

<sup>119</sup> Warburg [1929] 2008/Manet, 786.

<sup>120</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 361.

che è “l'uomo primitivo”, con la possibilità, propria di quest'ultimo, di attingere sempre di nuovo il “mondo vivo che lo circonda”:

L'uomo primitivo è certamente un'invenzione della cultura, vale a dire è l'immagine ideale di colui che è gravato dalla tradizione e che si trova di fronte alla questione se egli possa interiorizzare adeguatamente da un lato il patrimonio ereditario del passato, dall'altro le impressioni del mondo vivo che lo circonda<sup>121</sup>.

Nella natura a cui si accosta, il demone umanizzato di Manet non cerca dunque ciò che già è ma, come un nuovo Diogene, ciò che sempre nuovamente gli sfugge: da “simbolo del fatalismo passivo [egli] si trasforma [...] in un cinico, retto interiormente dall'ottimismo”<sup>122</sup>. Interiorizzata, l'accidia dei suoi predecessori pagani<sup>123</sup> si converte infatti in lui nell'intervallo (*Zwischenraum*) della *sophrosyne*<sup>124</sup>, in quella pausa dell'argomentare in cui, per un istante, sapere e ignoranza, “vittoria e dolore” si stringono in un nodo solo<sup>125</sup>. È questo l'attimo in cui i demoni inerti si fanno, ad un tempo, *heroes* e *cowards*<sup>126</sup>: l'emergere di quella *conscience* in cui si sovrappongono, shakespearianamente, vincitori e vinti. Nella coscienza come sempre rinnovata *Formung*<sup>127</sup>, messa in forma che si libra tra l'ordine e il caos, si intrecciano “entusiasmo” e capacità di convogliare (*Geleisigkeit*) la propria attività in una struttura; abbandono (*Hingabe*) e affermazione (*Behauptung*), perdita e appropriazione di sè<sup>128</sup>. Lo ‘spazio misterico’ che Warburg ripercorre non si dissolve dunque nello ‘spazio ideale’ a cui dà origine, ma permane in esso come vuoto dinamico, intermittente sussulto. Ad accendere l'ironia negli occhi dei personaggi di Manet è infatti la stessa instabile ‘scintilla’ che incalza, nello *Spaccio*, i vecchi dei olimpi e le loro polverose simbologie<sup>129</sup>: la *synderesis* che il Momo del dialogo bruniano incarna “come

<sup>121</sup> Warburg [1929] 2008/Ghirlandaio, 832.

<sup>122</sup> Warburg [1928-1929] 2005, 92.

<sup>123</sup> Warburg [1928-1929] 2005, 92: “*Déjeuner sur l'herbe*: la catarsi dell'accidia, grazie all'Eridano riformato...”.

<sup>124</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 434; Warburg [1929] 2008/Bruno, 975.

<sup>125</sup> Warburg [1928-1929] 2005, 43.

<sup>126</sup> Warburg [1928-1929] 2005, 43. Il riferimento è al famoso monologo della prima scena del terzo atto dell'*Amleto*: “Così la coscienza ci rende tutti codardi”. L'accostamento con Shakespeare accompagna l'intera interpretazione warburghiana di Bruno. Così la trasformazione, al termine degli *Eroici furori*, del cacciatore Atteone in preda, è messo in relazione con un passo del *Riccardo III* in cui l'opposizione furiosa dell'amata si converte in trasporto amoroso: “ma fu mai conquistata una donna con questo stato d'animo?": Warburg [1929] 2008/Bruno, 975. *Vide* Shakespeare, *Riccardo III*, I, 2: “Ci fu mai donna così corteggiata? | ci fu mai donna così conquistata? | La voglio, sì, ma non la terrò a lungo. | Io, che le ho conquistato il suocero e il marito | L'ho conquistata, nel colmo del furore | con la bestemmia in bocca, negli occhi il pianto, | e il teste sanguinante del suo odio accanto” (traduzione di J. Wilcock e G. Melchiori, Milano 2008).

<sup>127</sup> Warburg [1928-1929] 2005, 43 e Warburg [1928-1929] 2001, 398.

<sup>128</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 467, 460, 344.

<sup>129</sup> La *synderesis* è definita come ‘scintilla’ nel commento di San Girolamo a Ezechiele; vd. Warburg [1928-1929] 2005, 92: “Ho letto con grande profitto nell'*Archiv Geschichte Philosophie*, X, Siebeck sulla *synderesis*. *Conservatio scintillae della coscienza: l'ammonitore (tarlo della coscienza) e l'aquila in Ezechiele*”. Sulla *synderesis* e sulla sua possibile interpretazione in relazione al tema della coscienza, vd. Desideri 1998, 243-247.

ironica e secolare coscienza europea”<sup>130</sup>. La modernità raccoglie, con Manet, l'eredità di quella meditazione sulla coscienza di cui la riflessione warburghiana su Bruno e sul suo legame con Shakespeare indaga, tra Cinque e Seicento, l'emergere<sup>131</sup>. Se è tuttavia in contrapposizione all'afasia degli antichi demoni che, nei personaggi del *Déjeuner*, la scintilla si manifesta, nella Medea di un affresco pompeiano, che con la spada in mano esita di fronte alla propria tragica decisione, essa mostra il proprio volto antico<sup>132</sup>. Alla sinderesi, in quanto “potenza pronta all'atto”, *potentia habitualis*<sup>133</sup>, è affidato infatti quell'“intervallo eternamente mobile tra impulso e azione”<sup>134</sup> che costituisce di volta in volta il confine tra naturale accadere e libertà. È infatti alla natura che la sinderesi attinge il suo carattere ciclico: nel ritmo intermittente della scintilla della coscienza si rispecchia il “ciclo della vita”<sup>135</sup>. A quest'ultimo appartengono, nel loro alternarsi, l'ispirazione e l'espiazione, così come, nel cosmo, l'ascesa e la discesa. Se all'oscillazione non è dunque dato sottrarsi, è possibile però dilatarne, ogni volta, l'intervallo:

L'ascesa di Elio verso il Sole e la discesa di Proserpina negli Inferi simboleggiano due tappe che appartengono in modo inscindibile al ciclo della vita, come l'ispirazione e l'espiazione. Come unico bagaglio per intraprendere questo viaggio possiamo portare con noi solo l'intervallo eternamente mobile tra impulso e azione: sta a noi decidere quanto possiamo dilatare, con l'aiuto di Mnemosyne, questo intervallo della respirazione<sup>136</sup>.

Bagaglio del viaggio nel cosmo non è, come per la tradizione gnostica, il germe di una conoscenza che attenda al di là delle sue tappe sensibili, ma quella che scaturisce, di volta in volta, dalla possibilità di sostare tra l'una e l'altra di esse. Non è infatti oltre la “vita reale”, ma in essa, nell'intervallo del suo pulsare, che il pensiero può aprire sempre nuovamente il proprio spazio. Nel ritmo intermittente della coscienza, nel suo periodico riprendere da capo, la logica svela così il proprio intreccio con l'estetica: “Estetica come orientamento logico in Giordano Bruno” è il tema che Warburg si propone nell'ottobre del 1929 per la propria prolusione rettorale. Al fraintendimento di chi, come la stessa “collega Bing”, continua ad identificarla con la ‘teoria dell'arte’, Warburg oppone la necessità di concepire l'estetica come ‘atto’ che dissolve il carattere deterministico dell'immagine, facendosi così ‘orientamento logico’:

<sup>130</sup> Bruno [1585] 2000, 80; Warburg [1928-29] 2005, 89.

<sup>131</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 484.

<sup>132</sup> Warburg [1926] 2008, 629; a un modello antico risale probabilmente del resto anche il volgersi, per Warburg così moderno, della ninfa di Manet: vd. Centanni 2004.

<sup>133</sup> Vd. Desideri 1998, 244.

<sup>134</sup> Warburg [1926] 2008, 632.

<sup>135</sup> Warburg [1926] 2008, 632.

<sup>136</sup> Warburg [1926] 2008, 632.

Warburg: Personalmente mi sono proposto il tema: estetica come orientamento logico in Giordano Bruno.

Bing: Non trovo che il termine “estetica” sia un'espressione felice poiché conserva qualcosa che ha a che fare con la teoria dell'arte. Il termine “carattere figurativo” (*Bildhaftigkeit*) mi sembra migliore.

Warburg: Non è forse vero che l'allontanamento del determinismo figurato delle costellazioni, anche se a contrasto, è un atto estetico? Nel quale logica e antiestetica fioriscono ancora su un medesimo stelo?

Bing: Dunque: la condanna etica di ciò che è estetico come orientamento logico in Giordano Bruno<sup>137</sup>.

Prima che all'etica, la “condanna [...] di ciò che è estetico” in quanto ‘determinismo figurato’ appartiene però al carattere attivo, energetico dell'estetica stessa: “*Perseo o Estetica energetica come funzione logica nel problema dell'orientamento in Giordano Bruno* [...] così si intitolerà la mia prolusione rettorale”<sup>138</sup>, Warburg annota alle 4 del mattino del 26 ottobre 1929, poche ore prima di morire. Nel *Perseo* bruniano, costretto a lasciare il proprio trionfo celeste per iniziare nuovamente sulla terra la propria impresa, si incarna, per il pensiero, la necessità di tornare ogni volta di nuovo alla “dinamica della vita”<sup>139</sup>. È all'interno di quest'ultima, infatti, nel movimento alterno che la caratterizza, che la conoscenza logica può farsi sempre nuovamente ‘atto estetico’ e l'estetica divenire, in tal modo, ‘orientamento logico’.

La ciclicità che, come alternanza tra sacrificio e rinascita<sup>140</sup>, caratterizzava lo ‘spazio misterico’ permane dunque all'interno dello ‘spazio ideale’ senza, per questo, annullare in esso il mutamento, ma divenendone al contrario condizione costitutiva: nella necessità di finire e ricominciare ogni volta da capo tornano ad incontrarsi, sempre nuovamente, l'infinito trascorrere del pensiero e quello del mondo. La trascendenza a cui gli antenati classici dei personaggi di Manet sono intenti si svela così custodita non al di là della natura a cui questi volgono le spalle, ma in essa, nella ‘scintilla’ sempre pronta ad accendersi al contatto con il loro sguardo. Nell'ininterrotto innescarsi e dileguare di quest'ultima, “eliotropismo e trionfo della notte”, sacrificio e rinascita lasciano la dimensione escatologica del culto per trovare posto nella continuità dello spazio e del tempo. In essa la tradizione può così a ogni istante ritrovare, oltre il proprio ‘gravare’<sup>141</sup>, il libero movimento che la costituisce, quello “stato cinetico-estatico” della funzione mnemica<sup>142</sup> che si manifesta a Warburg, subito

<sup>137</sup> Appunto del 9 ottobre 1929, cit. in Ghelardi 2008, XVI.

<sup>138</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 555.

<sup>139</sup> Warburg [1926] 2008, 632.

<sup>140</sup> Sul tema del sacrificio vd. Warburg [1929] 2008/Bruno, 926, 929-930.

<sup>141</sup> Warburg [1929] 2008/Ghirlandaio, 832.

<sup>142</sup> Warburg [1928-1929] 2001, 459.



Nola, *Festa dei Gigli*.

prima di riprendere la sua strada verso nord, nell'annuale danzare, per le strade di Nola, delle torri di legno dipinte che celebrano, con un "vulcanico scoppio di immagini", il solstizio d'estate.

### English abstract

The last trip to Italy, undertaken between September 1928 and June 1929, the year of his death, assumed for Warburg the shape of an "expedition to the sources of European enthusiasm", an attempt to "live like a *mystes* the worship of Mithra from Rimini to the Sistine Chapel". A

journey of the soul, in which the scholar gradually left behind his German attitude, advancing into a territory which, like its wine “too rough” and its air “too thick”, broke but at the same time awakened the senses. Warburg’s journey in Italy was not only a trip to another country, but configured a mental movement regarding the idea of cosmic ascent and descent, considering the astrological depictions of planetary gods as well as the Neoplatonists harmonics in the Tempio Malatestiano; the fury of funerary daemons on Roman sarcophagi as well as Imperial triumphal art on arches and coins; the adhesion to Nature in Giordano Bruno’s works as well as its ascent to the light of reason; the mysterious depths in the mithraeum of Capua as well as the positive abandonment of the characters of Manet’s *Djeuner sur l’herbe*. In Warburg’s thought, the “space of mysteries” seems not so much an alternative to the “space of thought”, but rather a source from which it’s impossible, finally, taking leave.

## Riferimenti bibliografici

### Fonti

Bruno [1584] 2008

G. Bruno, *Lo spaccio della bestia trionfante* [*Spaccio de la bestia trionfante*, London 1584], a cura di M. Ciliberto, Milano 2008.

Bruno [1585] 2000

G. Bruno, *Eroici furori* [*De gl’heroici furori*, London 1585], a cura di M. Ciliberto, S. Bassi, Roma-Bari 2000.

Cumont [1929] 1990

F. Cumont, *Le religioni orientali nel paganesimo romano* [*Les religions orientales dans le paganisme romain*, Paris 1929], a cura di R. Del Ponte, Roma 1990.

Ghelardi 2008

M. Ghelardi, *Introduzione* ad A. Warburg, *Opere*, vol. II, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti* (1917-1929), a cura di M. Ghelardi, Torino 2008, xx-yy.

Klages [1922] 1979

L. Klages, *Dell’eros cosmogonico* [*Vom kosmogonischen Eros*, Stuttgart 1951], a cura di U. Colla, Milano 1979.

Pauli [1908] 2008

G. Pauli, *Rafaël und Manet*, cit. in A. Warburg, *Opere*, vol. II, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti* (1917-1929), a cura di M. Ghelardi, Torino 2008, 786.

Warburg [1905] 2004

A. Warburg, *Dürer e l’antichità italiana* [*Dürer und die italienische Antike*, 1905], in *Id.*, *Opere*, vol. I, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti* (1889-1914), a cura di M. Ghelardi, Torino 2004.

Warburg [1917-1929] 2008

A. Warburg, *Opere*, vol. II, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti* (1917-1929), a cura di M. Ghelardi, Torino 2008.

Warburg [1926] 2008

A. Warburg, *L’antico italiano nell’epoca di Rembrandt* [*Italienische Antike im Zeitalter Rembrandts*, 1926], in *Id.*, *Opere*, vol. II, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti* (1917-1929), a cura di M. Ghelardi, Torino 2008, 405-654.

Warburg [1928-1929] 2001

A. Warburg, *Tagebuch der kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg (1926-1929)*, a cura di K. Michels, C. Schoell-Glass, Berlin 2001.

Warburg [1928-1929] 2005

A. Warburg, *Diario romano*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2005.

Warburg [1929] 2008/Bruno

A. Warburg, *Giordano Bruno*, in *Opere*, vol. II, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2008, 921-993.

Warburg [1929] 2008/Ghirlandaio

A. Warburg, *L'antico romano nella bottega di Ghirlandaio* [*Die Römische Antike in der Werkstatt Ghirlandaios*, 1929], in *Id.*, *Opere*, vol. II, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2008, 829-869.

Warburg [1929] 2008/Manet

A. Warburg, *Il Déjeuner sur l'herbe di Manet. La funzione di modello delle divinità pagane elementari in rapporto alla evoluzione del moderno sentimento della natura* [*Manet's Déjeuner sur l'herbe. Die vorprägende Funktion heidnischer Elementargottheiten für die Entwicklung modernen Naturgefühls*, 1929], in *Id.*, *Opere*, vol. II, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2008, 783-803.

Zola [1886] 2006

E. Zola, *L'opera* [*L'oeuvre*, Paris 1886], traduzione di F. Cordelli, Milano 2006.

## Bibliografia critica

Bergamo, Centanni 2006

M. Bergamo, M. Centanni, "Chiunque io sia non cercare di conoscere il mio nome...", "La rivista di Engramma", 45 (gennaio 2006).

Bertozzi 2003

M. Bertozzi, *Segni, simboli, visioni. Il Tempio Malatestiano e i suoi enigmi*, in M. Musumeci (a cura di), *Templum Mirabile*, Rimini 2003; ora in M. Bertozzi, *Il detective melanconico e altri saggi filosofici*, Milano 2008, 158-170.

Bertozzi 2008

M. Bertozzi, *Giorgio Gemisto Pletone e il mito del paganesimo antico. Dal concilio di Ferrara al Tempio Malatestiano di Rimini*, in *Id.*, *Il detective melanconico e altri saggi filosofici*, Milano 2008, 171-190.

Bordignon 2004

G. Bordignon, *L'espressione antitetica in Aby Warburg. La polarità semantica dei gesti dalle Pathosformeln all'arte del Rinascimento*, "La Rivista di Engramma", 32 (aprile 2004).

Bordignon 2005

G. Bordignon, *Le Muse, figlie di Mnemosyne*, in M. Centanni (a cura di), *L'originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*, Milano 2005.

Brosius 1997

C. Brosius, *Kunst als Denkraum. Zum Bildungsbegriff von Aby Warburg*, Pfaffenweiler 1997.

Cassirer Studies 2008

*Philosophy and Iconology*, in "Cassirer Studies", I (2008).

Centanni 2003

M. Centanni, *Misteri pagani nel Tempio malatestiano*, in *Sul ritorno di Pletone. Un filosofo a Rimini*, Rimini 2003, 47-80.

Centanni 2004

M. Centanni, *Ninfa impertinente: Victorine e la Patera di Parabiago (a proposito dei modelli del Déjeuner sur l'herbe di Manet e, prima, di Raffaello)*, "La Rivista di Engramma", 36 (ottobre 2004).

Centanni 2007

M. Centanni, *Antichità classica e rivelazione cristiana: un dialogo con 'testo a fronte' tra le cappelle del Tempio Malatestiano*, "Parola e Tempo", 6 (2007), 215-231.

Chiarini 2003

G. Chiarini, *Aby Warburg, Italia 1998: guardando al futuro*, in *Centro Warburg Italia* (a cura di), *Quaderni Warburg Italia*, vol. I, Siena 2003.

Ciliberto 2005

M. Ciliberto, *Pensare per contrari. Disincanto e utopia nel Rinascimento*, Roma 2005.

Desideri 1998

F. Desideri, *L'ascolto della coscienza. Una ricerca filosofica*, Milano 1998.

Jonas [1958] 1991

H. Jonas, *Lo gnosticismo [The Gnostic Religion. The Message of the Alien God and the Beginnings of Christianity]*, Boston 1958], Torino 1991.

Mann 2003

N. Mann, *Denkenergetische Inversion: Aby Warburg and Giordano Bruno*, "Publications of the English Goethe Society", 72 (2003).

Meldini 1983

P. Meldini, P. G. Pasini, *La Cappella dei pianeti del Tempio Malatestiano*, Rimini 1983.

Mitchell [1968] 2000

C. Mitchell, *Il tempio malatestiano*, "Studi malatestiani", fasc. 110-111 (1978), 71-103; ora in M. Neri (a cura di), *Le raffigurazioni del Tempio Malatestiano*, Rimini 2000, 43-88.

Ninfa 2004

*La ninfa di Manet: deduzioni formali e ispirazione tematica*, a cura del Seminario di tradizione classica, "La rivista di Engramma", 36 (ottobre 2004).

Quiviger 2009

F. Quiviger, *Aby Warburg, Giordano Bruno and Mnemonics in Mnemosyne*, "La Rivista di Engramma", 70 (febbraio-marzo 2009).

Reale 2006

G. Reale (a cura di), *I presocratici. Testimonianze e frammenti*, Milano 2006.

Tavola '68 2008

*Tavola '68. Mnemosyne 1968 – Mnemosyne 2008*, a cura della redazione di Engramma, “La rivista di Engramma”, 68 (dicembre 2008).

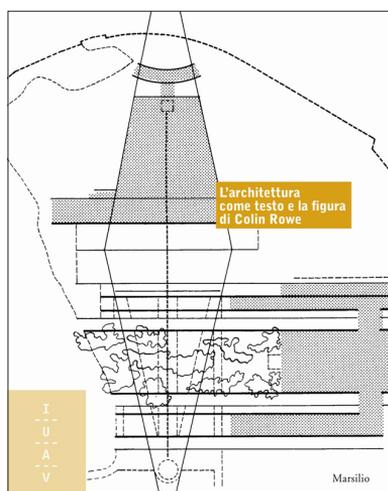
Ulansey 2001

D. Ulansey, *I misteri di Mitra. Cosmologia e salvezza nel mondo antico*, Roma 2001.

## L'architettura come testo e la figura di Colin Rowe

Mauro Marzo

Una approfondita indagine intorno alla lezione rowiana: così potrebbe sintetizzarsi il contenuto del volume pubblicato da Marsilio-Iuav nel febbraio 2010 *L'architettura come testo e la figura di Colin Rowe*<sup>1</sup>.



Attraverso i diversi saggi che lo compongono, il libro si pone in prima istanza l'obiettivo di esplorare la figura del critico, teorico e docente inglese Colin Rowe, attraverso l'analisi della sua formazione e la lettura interpretativa di alcuni dei suoi scritti: da *La matematica della villa ideale* a *Transparency: Literal and Phenomenal*, da *Collage City* fino a *L'architettura delle buone intenzioni*. I diversi apporti di progettisti, di storici dell'architettura e di studiosi di tradizione del classico accompagnano il lettore alla comprensione del pensiero di uno studioso che – allievo di Rudolf Wittkower al Warburg Institute prima,

maestro di James Stirling e mentore di Peter Eisenman poi – indagava le ragioni formali del primo e dell'ultimo Le Corbusier attraverso Palladio, leggeva la città come un collage fatto di sfondi e figure, analizzava le architetture come testi in attesa di essere letti.

Due specifici punti di vista possono essere individuati nei saggi che compongono *L'architettura come testo e la figura di Colin Rowe*. Il primo punto di vista è presentato da storici dell'architettura o della 'tradizione del classico'. Francesco Benelli, Marco Biraghi, Monica Centanni, Katia Mazzucco, Alessandra Ponte indagano i modi con cui il critico inglese si confronta con i suoi maestri, quanto del loro metodo e dei loro temi di ricerca permanga nella sua produzione, in

<sup>1</sup> Il titolo del libro, pubblicato da Marsilio-Iuav, riprende quello del Convegno internazionale svoltosi nel 2008 presso la Scuola di Dottorato dell'Università Iuav di Venezia. Nato da una proposta avanzata dal coordinatore del dottorato in Composizione Architettonica, Luciano Semerani, alla quale si sono associati Alberto Ferlenga, direttore della Scuola di Dottorato, e Bernardo Secchi, coordinatore del dottorato in Urbanistica, il convegno aveva dato vita ad un intenso confronto dialettico cui è parso importante assicurare un esito editoriale per la rilevanza delle considerazioni esposte dai relatori e per la volontà di avviare studi approfonditi intorno al metodo di ricerca di uno degli studiosi di architettura tra i più eminenti della seconda metà del Novecento.

cosa egli si allontana dai loro principi, con quali testi architettonici e quale letteratura Rowe dialoga per approfondire le questioni a lui più care: il carattere, la composizione, il 'classico' usato come filtro per leggere l'architettura contemporanea, il collage come metodo di analisi storica oltre che proposta operativa per le città. Il secondo punto di vista indica, in maniera più o meno esplicita, come gli studi di Rowe possano assumere nuovi valori di senso per chi oggi si occupa di progetto, evidenziando punti critici, ma al contempo illustrando con chiarezza potenzialità evidenti, e ancora inesprese, della eredità rowiana. Quest'ottica attraversa in maniera differenziata molti saggi, da quello di Luciano Semerani, a quelli di Alberto Ferlenga, Luca Ortelli, Bernardo Secchi, fino a quelli di Peter Eisenman e Robert Maxwell, che hanno avuto una lunga consuetudine con il critico inglese e più volte, nel corso di scritti e interviste, hanno sottolineato l'importanza rivestita da Rowe nella loro formazione. Ciò che emerge complessivamente dalla lettura dei diversi contributi del volume è che non di fondamenti o certezze è stato maestro Rowe, ma di affiancamenti perturbanti tra classico e moderno, di congetture verificabili solo attraverso la coerenza interna del ragionamento, di manipolazioni e smontaggi che preludono ad azioni progettuali.

Gli scritti di Colin Rowe non descrivono le opere, ma le interpretano, le trasformano, le sottopongono a inattese comparazioni capaci di far scaturire risonanze tra architetture distanti nello stile. Connotati da tecniche e modalità espositive che sembrano attingere al campo della retorica, i suoi saggi intessono una trama di inedite relazioni tra edifici temporalmente e stilisticamente lontani, individuano analogie tra le strutture formali dei manufatti e guardano alla storia dell'architettura come a un campo di trasformazioni continue nel quale ciascun manufatto sembra parlarci non solo di se stesso, ma anche di tutti gli altri cui ragionamenti analogici sia significativo correlarlo.

“Il suo strumento conoscitivo è l'occhio, un privilegio naturale che si alimenta della varietà delle forme quasi fossero per lui una incessante e quotidiana necessità; una varietà, tuttavia, che egli riesce a governare grazie alla disciplina stressante del raffronto e dell'analogia”, ha scritto Paolo Berdini<sup>2</sup>. E la disciplina del raffronto e dell'analogia si applica tanto agli studi sulle singole architetture quanto alle analisi del fenomeno urbano.

Le architetture di Palladio e Le Corbusier comparate nell'articolo *The Mathematics of the Ideal Villa* del 1947 costituiscono, da questo punto di vista, un caso emblematico: dittico eretico e cortocircuito temporale insieme, che affianca due coppie di opere lontane cinque secoli le une dalle altre.

2 P. Berdini, *Introduzione* a C. Rowe, *La matematica della villa ideale e altri scritti*, a cura di P. Berdini, Bologna 1990, VIII.

Rowe istituisce una chiara relazione tra classico e moderno attraverso il raffronto de La Rotonda e di villa Savoye da una parte, di villa Foscari e di villa Stein-de Monzie dall'altra. Eterodosso sia rispetto all'impostazione che dominava la storiografia del movimento moderno che rispetto agli insegnamenti del maestro Wittkower, lo scritto determina il sovvertimento di una delle questioni fondamentali su cui si era basata l'idea dell'originalità dell'architettura moderna, ovvero la sua assoluta indipendenza da ogni tradizione stilistica precedente. I disegni e i diagrammi che corredano l'articolo costituiscono inoltre un livello di lettura parallelo al testo che rafforza, con l'immediatezza iconica, il collegamento tra le due coppie di ville. I lettori di "Architectural Review" dovettero provare lo strano spaesamento che avverte chi, sfogliando un vecchio libro di cui siano andati dispersi molti capitoli, si trovi improvvisamente di fronte all'incongruo affiancamento di pagine e figure inizialmente assai distanti tra loro<sup>3</sup>. Alcuni autori del volume che qui si presenta indagano le possibili ragioni che dovettero suggerire a Rowe l'analisi comparata delle due coppie di ville – La Rotonda/villa Savoye e, soprattutto, La Malcontenta/villa Stein-de Monzie. L'influenza di Wittkower, dei suoi studi sulle ville rinascimentali di Palladio e sui sistemi proporzionali e armonici che le governano, la fortuna critica del maestro padovano durante il periodo del classicismo inglese dei secoli XVII e XVIII, l'influenza indiretta degli studi warburghiani e la stessa passione per l'architettura moderna del giovane critico giocano un ruolo fondamentale nella ideazione-elaborazione di una comparazione tanto sorprendente.

Benelli, Centanni, Mazzucco misurano la reale portata dell'influenza su Rowe degli studi warburghiani e degli insegnamenti di Wittkower e ai loro saggi si rimanda il lettore che volesse approfondire questi aspetti. È utile, tuttavia, far qui riferimento al fatto che Rowe giunge a indagare insieme tradizione e modernità, prendendo a prestito dalla storiografia quello che gli appariva l'unico sistema capace di addivenire alla costruzione di un'analisi critica attraverso la comparazione di due opere: il metodo wölffliniano.

Rowe si era avvicinato tramite gli studi wittkoweriani al sistema di analisi formale approntato dallo storico dell'arte Heinrich Wölfflin, che si basava sul dialettico confronto di oggetti attraverso coppie di simboli visivi in contrapposizione (lineare-pittorico, forma chiusa-forma aperta, ecc.) e volto alla comprensione dei mutamenti delle forme nel tempo<sup>4</sup>. La tecnica delle due diapositive accoppiate che già aveva connotato le lezioni di Wölfflin e una certa propensione metodologica al confronto dualistico tra figure e concetti divengono, a partire dal 1947, una costante dell'*œuvre* rowiana.

3 Cfr. P. Berdini, *ivi*, XVII.

4 Cfr. R. Masiero, *Estetica dell'architettura*, Bologna 1999, 160-164.

Non solo dunque La Rotonda e la villa a Poissy, La Malcontenta e la villa a Garches, ma anche l'edificio del Bauhaus di Gropius e il progetto per il Palazzo della Società delle Nazioni di Le Corbusier, la trasparenza letterale e quella fenomenica, la figura e lo sfondo, l'oggetto e il vuoto e il celeberrimo raffronto tra la pianta del centro di Parma e il progetto per Saint-Dié di Le Corbusier che illustra una delle pagine di *Collage City*.

Sono in fondo gli opposti figurativi di vuoti e tessuti compatti, di oggetti isolati e territori della dispersione illustrati nel libro del 1978 a suggerirci che il significato della città è forse da ricercare proprio nello spazio che sta tra le cose, nel rapporto tra il pieno e il vuoto, nella relazione tra il *poché* e la superficie bianca del foglio. Il progetto urbano non consiste forse nella capacità di comporre quelle alterità?

*Ab-soluti*, sciolti da ogni ideologia e da ogni contingenza, edifici e pezzi di città possono essere allora studiati indipendentemente dall'appartenenza a stili ed epoche, possono divenire oggetto di comparazioni e affiancamenti che smontano incasellamenti storiografici, possono essere utilizzati come materiali per nuovi progetti e nuove narrazioni. Su tali questioni ritorna a ragionare ossessivamente Rowe nel corso della sua lunga carriera. Gli autori dei saggi de *L'architettura come testo e la figura di Colin Rowe* imbastiscono sottili dialoghi critico-interpretativi con tali ossessioni e con il particolare modo di guardare all'architettura, alla città e alla storia che connota l'opera rowiana.

Quanto questi dialoghi possano tornar utili ad illuminare il nostro presente e quanto possano aiutarci a comprendere oggi l'architettura, la città e la storia, è questione da lasciare aperta a coloro i quali vorranno immergersi nella lettura del primo libro interamente dedicato alla figura di Colin Rowe.

### English abstract

A thorough investigation on Colin Rowe's lesson: in such a way the contents of the book *Architettura come testo e la figura di Colin Rowe (Architecture as text and the figure of Colin Rowe)* could be summarized. Through the various essays that compose it, the book aims in the first instance to explore the figure of the English critic, theorist and professor Colin Rowe, by considering his education and some of his writings (*The Mathematics of the Ideal Villa; Transparency: Literal and Phenomenal; Collage City; The Architecture of Good Intentions*). The different contributions of designers, historians and scholars of the classical tradition lead the reader to understand Rowe's thought – first as a student of Rudolf Wittkower at the Warburg Institute, then as teacher and mentor of James Stirling and Peter Eisenman – that investigated Le Corbusier's work through Palladio's architecture, read the city as a collage of backgrounds and figures, and considered architectures as texts waiting to be read.

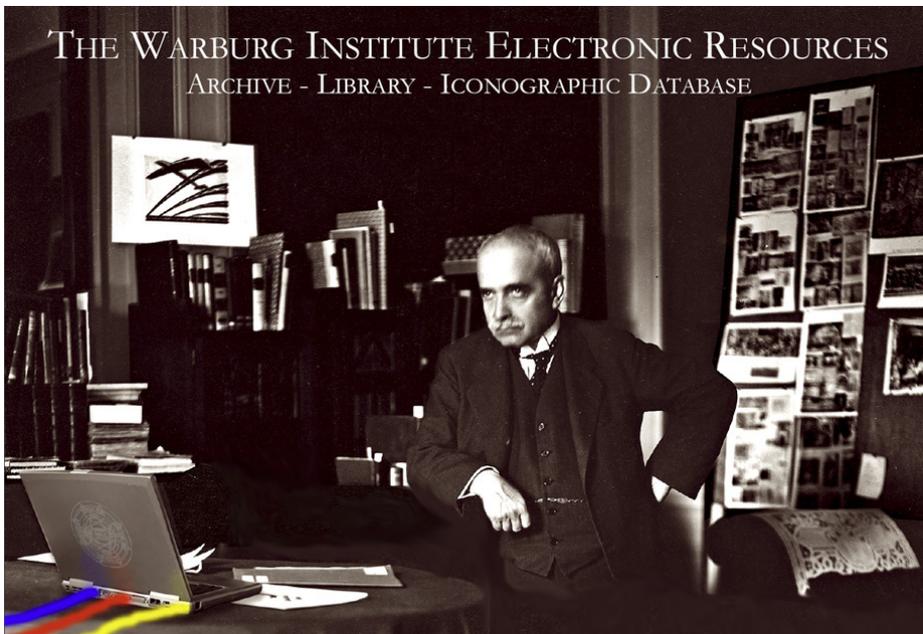
## News dal Warburg Institute: nuove risorse online

Claudia Daniotti

Il Warburg Institute è ancora e senza dubbio quello che più di trent'anni fa è stato definito come il "luogo dove tutti i desideri di uno studioso sono appagati" (Chiara Frugoni). Da oggi, una parte significativa delle risorse custodite in quello che più di ogni altro resta l'indiscusso punto di riferimento per lo studio della tradizione classica e della storia della cultura è accessibile a studiosi e ricercatori direttamente online.

Sono stati presentati infatti ufficialmente al pubblico lo scorso 17 marzo nella sede dell'Istituto in Woburn Square i frutti del lavoro che per anni è stato condotto nell'intento di rendere accessibili sul web alcuni dei materiali e degli strumenti di ricerca disponibili; facendo tesoro, peraltro, di una lezione importante, tra le molte trasmesse da Aby Warburg: ben lontana dall'essere antitetica al mondo della ricerca umanistica, la tecnologia può rivelarsi strumento di enorme utilità laddove possa rendere migliore e più ampia la possibilità di avvicinamento, accesso e fruizione della conoscenza.

La sezione delle *Electronic Resources* presentata, accessibile dal sito dell'Istituto, raccoglie gli esiti dell'accurato e ambizioso progetto che ha interessato tre diversi



ambiti e strumenti di ricerca: la biblioteca, la collezione fotografica e l'archivio. Coordinate e sviluppate da François Quiviger, assistente bibliotecario e webmaster, le *Digital Collections* raccolgono ad oggi più di 600 titoli tra le fonti pertinenti all'età medievale e rinascimentale che risultano ormai al di fuori del mercato librario e pertanto non più soggette a vincoli di copyright, rendendole interamente e gratuitamente disponibili come file pdf sul sito dell'Istituto.

Chiunque abbia, seppur brevemente, frequentato il Warburg Institute sa quanto preziosa possa rivelarsi la sterminata Photographic Collection; in particolare, per chi si interessi più dei soggetti iconografici che dell'esame stilistico delle opere d'arte, una raccolta che, come questa, sia ordinata secondo categorie tematiche, anziché secondo un ordine cronologico o alfabetico per autore, costituisce uno strumento di lavoro incredibilmente ricco e utile. Come ha sottolineato il coordinatore Rembrandt Duits, l'*Iconographic Database* non intende essere il corrispettivo digitale della Photographic Collection, dal momento che ne raccoglie le immagini, secondo un sistema di classificazione per suddivisioni e sotto-raggruppamenti, aggiungendovi però anche quelle delle illustrazioni di libri antichi e rari conservati nella biblioteca. Questa operazione di messa online richiederà tempi lunghi per poter essere completata, e solo una piccola parte del materiale (poco più di 2300 immagini dall'arte tardo antica al XVIII secolo) è al momento disponibile sul web.

Come noto, l'Archivio del Warburg Institute conserva i materiali di lavoro, gli appunti, lo sterminato corpus di lettere e documenti di varia natura del suo fondatore, oltre ad altri materiali legati agli studiosi e ricercatori che, in veste di direttori o di personalità accademiche a diverso titolo legate all'Istituto, hanno lasciato qui una traccia importante del loro lavoro. Grazie all'allora responsabile dell'Archivio, Dorothea McEwan, nel 1993 ebbe inizio la catalogazione digitale e successiva messa online di una parte significativa di questi materiali. Un lavoro lungo e complesso che oggi può dirsi felicemente concluso: è infatti interamente consultabile online quella che va sotto il nome di *Correspondence Collection* e che, in parte manoscritta, comprende due distinte sezioni: la *General Correspondence* (lettere, cartoline e cablogrammi di/a Aby Warburg e di/a membri dello staff dell'Istituto, come Fritz Saxl e Gertrud Bing) e la *Family Correspondence* (pertinente la sfera privata e familiare di Aby). Oltre alle coordinate generali (data, mittente, tipologia di materiale), di ogni documento messo online viene fornito un conciso e insieme dettagliato estratto del contenuto. Va sottolineato come nel corso di questo lavoro di catalogazione non si sia trattato di mettere online solo materiali già noti, ma anche, in molti casi, di leggere sostanzialmente per la prima volta e, nel caso di manoscritti, letteralmente decifrare un gran numero di documenti. Tanto che, nell'abstract fornito online, non è raro il caso di lacune o punti interrogativi lasciati a indicare una parola difficilmente comprensibile o di cui si propone tentativamente una traduzione,

nella speranza e in attesa che qualche ricercatore – e, in generale, navigatore – possa essere d'aiuto. Scriveva di Warburg Gertrud Bing nel 1958:

I saggi danno solo una parte di quanto la sua opera e la sua personalità abbiano significato per la ricerca scientifica. Per averne un quadro completo bisognerebbe aggiungere a quei saggi i numerosi frammenti, i richiami, appunti e abbozzi che si trovano nelle carte da lui lasciate.

Se è nell'Archivio che questi materiali sono conservati e se esso diventa, insieme a fonti scritte e iconografiche, a libri e immagini, ora più accessibile tramite il web, allora da oggi quel quadro più completo dell'opera, tanto auspicato e tanto necessario, può cominciare, pezzo dopo pezzo, ad acquistare contorni più definiti.

### **English abstract**

A few years ago the Warburg Institute embarked on a major project aiming to make a number of the Institute's resources available electronically through its website. This work, which is still in progress, has been recently presented to the public and resulted in the "Electronic Resources", which are organized in three parts: Library (Digital Collections), Photographic Collection and Archive. Through the Institute's website, over 600 titles of out-of-print sources are currently available as a pdf file, while more than 2300 digitised images from the Photographic Collection are currently online. The Correspondence Collection, which is part of the Archive holdings and preserves letters and postcards of/to Aby Warburg, is now fully accessible through the electronic catalogue and provides scholars and researchers with an invaluable and extremely helpful means.

## Opere di Warburg disponibili online: aggiornamento

Elisa Bastianello

Nella virtuosa corsa alla digitalizzazione di materiali in atto presso molte importanti biblioteche internazionali, è con piacere che si segnala la presenza dal 2007 in Gallica (biblioteca virtuale della Biblioteca Nazionale di Francia) della raccolta di scritti di Aby Warburg *Gesammelte Schriften* nell'edizione originale del 1932, sia in versione immagine (scansione delle singole pagine) che in versione testo ricercabile (ottenuto da formato OCR, per il quale è stata dichiarata una precisione di riconoscimento di poco superiore all'80%). Come tutti i testi in formato immagine su Gallica, è possibile scaricare liberamente in formato immagine le singole pagine, oppure ottenerne il pdf integrale o parziale, benchè per il parziale sia possibile indicare solo il numero di pagine a partire da quella in lettura (che nel caso di tavole fuori testo non corrisponde necessariamente alla differenza tra la pagina finale e quella di partenza), ai seguenti link:

>> *Gesammelte Schriften*. [Tome 1] / A. Warburg; herausgegeben von der Bibliothek Warburg – trascrizione OCR <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k922852>>

>> *Gesammelte Schriften*. [Tome 2] / A. Warburg; herausgegeben von der Bibliothek Warburg – trascrizione OCR <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k92284q>>

Nel 1934 l'uscita dei due volumi di Warburg venne recensita in Italia da Mario Praz sulla rivista "Pan": il testo della recensione è riportata per intero nel numero 25 di Engramma. Per le altre opere di Aby Warburg e le traduzioni è possibile fare riferimento in Engramma alla rassegna bibliografica aggiornata al 2007, che amplia quella già pubblicata nel numero 34 del 2004.

### English abstract

Among the goodies we are getting from the massive book digitalization that most libraries started, we are glad to report that since 2007 Gallica host the 1932 Aby Warburg papers collection *Gesammelte Schriften*, both as scanned images of each page and as researchable text transcription (OCR format that grants an 80% accuracy). You can either get the whole or partial pdf, or download a single page as jpg image:

>> *Gesammelte Schriften*. [Tome 1] / A. Warburg; herausgegeben von der Bibliothek Warburg – OCR <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k922852>>

>> *Gesammelte Schriften*. [Tome 2] / A. Warburg; herausgegeben von der Bibliothek Warburg – OCR <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k92284q>>

Engramma published the 1934 italian review of Warburg's works by Mario Praz in issue 25. Bibliographic survey on Aby Warburg is updated in Engramma up to 2007 (first published on issue 34 in 2004).

## Definire il Rinascimento

intervista a Nicola Gardini, autore di *Rinascimento*, Einaudi, Torino 2010

*Engramma*: Com'è nata l'idea di questo saggio? E perchè un titolo così secco, così assertivo: Rinascimento?



**Nicola Gardini**: Cominciamo dal titolo. Intendevo scrivere un libro che fornisse una definizione del cosiddetto Rinascimento e, dunque, *Rinascimento* alla fine mi è sembrato il più adatto, senza l'articolo, affinché il libro sembrasse quasi una voce enciclopedica. In realtà, altri titoli mi erano passati per la mente prima, più descrittivi. O sottotitoli, come *Tempo e coscienza storica nella cultura del Rinascimento*. Ma, anche parlando con l'editore, mi sono reso conto che l'utilizzo del termine assoluto per titolo mi consentiva di mettere sotto gli occhi del lettore fin dalla soglia l'urgenza del problema.

*Un problema, appunto, di definizione, ma anche di periodizzazione...*

**NG**: Certo. Sul significato della parola 'Rinascimento' nessuno è più tornato di recente. E questa disattenzione ha determinato estensioni spropositate e applicazioni assurde del suo significato, tanto che ormai Rinascimento o *Renaissance* non significa più nulla in molti contesti. Indica semplicemente un periodo di tempo, più o meno esteso. Ed è spesso un semplice sinonimo di sedicesimo secolo. In certe riviste accademiche americane il Rinascimento può spingersi fino alla metà del diciassettesimo secolo. A questa vaghezza temporale si aggiunge la pretesa di universalità geografica. Il Rinascimento sarebbe cosa europea, nota a tutti gli stati, a tutti i governi, dalla Spagna alla Russia.

*E per Lei chiaramente non è così.*

**NG**: No, non è affatto così. Prima di tutto, il Rinascimento è una cultura e non un periodo, ed è espressione di una realtà geografica particolare, l'Italia. Avviene, certo, in un dato tempo, ma non va identificato *tout court* con quel tempo, che contiene molte altre espressioni culturali (io rifiuto senz'altro la tendenza di molti studi a confondere cultura e cultura bassa, benchè abbiano lo sponsor di

un critico geniale come Bachtin). Il Rinascimento è la cultura delle classi alte, delle classi governanti, ed è un insieme di manifestazioni artistiche e letterarie che, trasmettendo discorsi sull'uomo, legittimano o autorizzano il potere. Il Rinascimento contiene qualcosa di utopico, perchè parla a nome di individui o gruppi che ambiscono a durare politicamente e a mantenere la propria gloria presso i posteri. Parla con la pretesa di continuare a parlare oltre l'occasione contingente che ha provocato la prima parola.

*Lei dà una durata abbastanza breve al Rinascimento... Questa è senz'altro una delle novità di Rinascimento.*

**NG:** Sì. Il Rinascimento italiano finisce praticamente con il 1527, cioè con il trauma del Sacco di Roma. Guicciardini rappresenta il culmine del Rinascimento. Lo storicizza addirittura nelle prime pagine della sua *Storia d'Italia*.

*E Michelangelo, l'artista rinascimentale per eccellenza, dove va a finire?*

**NG:** Michelangelo non è sempre rinascimentale. Il Rinascimento, infatti, non è una condizione metafisica nè una realtà concreta. Nè un individuo appartiene tutto a una cultura. La lunga vita di questo straordinario artista e poeta è una successione di svolte che a un certo punto non sono più riconducibili alla cultura umanistica della Firenze laurenziana in cui si era formato. Il genio di Michelangelo sta nell'aver risposto con straordinaria prontezza agli stimoli delle metamorfosi culturali, senza fossilizzarsi su una maniera, nonostante il passare degli anni. Michelangelo è l'artista che invecchia biograficamente ma non smette di rinnovarsi. Dopo Guicciardini comincia un'altra mentalità, di cui Michelangelo è un rappresentante, lo stesso Michelangelo che aveva scolpito il David e il Bacco. Cambia il potere, cambiano i discorsi, cambia il modo di fare letteratura... E Michelangelo mostra benissimo la 'mutazione', per usare una parola di Bandello.

*Ecco, parliamo del modo in cui Lei tratta la letteratura. Il Suo è un libro che parla di letteratura, eppure non è propriamente un saggio sulla letteratura e sugli autori rinascimentali...*

**NG:** Proprio così. Come ho detto, il Rinascimento è una cultura, cioè una mentalità, un sistema di metafore, di simboli, di ossessioni, di immagini ricorrenti... Queste io volevo mettere in evidenza, anche concettualizzarle, quando mi pareva che ciò non fosse stato fatto. E mi sono servito della letteratura come di una fonte o meglio di un 'sistema di indizi' – visto che rifarsi alla letteratura per ricostruire un modo di pensare comporta un grande impegno interpretativo (e anche qualche rischio), nessun elemento valendo di per sè ma dovendosi riportare a un contesto tutto da teorizzare. Nessuno l'ha fatto finora, o almeno

non in questo modo. E molto c'è ancora da fare in questo senso. Il mio libro è solo un inizio, anche per me. Diciamo che, senza una vera e propria volontà programmatica, ho avvicinato lo studio della letteratura alla storia delle idee o culturale, come oggi si preferisce dire. Ho citato e commentato moltissimi autori e passi letterari, ma il mio approccio non è mai stilistico, benchè io venga proprio dalla stilistica. Anche dalla lettura di passi celebri ho cercato di ricavare suggerimenti su un certo modo di pensare, su una certa immaginazione.

*Viene in mente la Sua rilettura, molto nuova e molto convincente, del volo di Astolfo sulla luna...*

**NG:** Sì, quello è un buon esempio del mio modo di procedere. Il volo di Astolfo è uno dei massimi momenti della mente rinascimentale – oltre che della creatività ariostesca: è un'allegoria del viaggio nel tempo passato. Il viaggio di Astolfo inscena la scoperta dell'antico.

*Questa scoperta è la caratteristica essenziale del Suo Rinascimento.*

**NG:** Sì, certo. E mi sono molto impegnato a rivelare riprese e citazioni di fonti classiche. Ma il Rinascimento non scopre solo l'antichità: scopre la storicità di ogni azione e di ogni corpo. Per questo ho dedicato anche un lungo capitolo alla nascita della storiografia e un altro allo sviluppo della scrittura autobiografica. Il Rinascimento colloca qualunque manifestazione della vita nel flusso dei giorni. Ciò determina un affinamento degli strumenti critici, ma anche il sorgere di una sensibilità malinconica, di molti pensieri sulla deperibilità e sulla perdita di tutto. C'è d'altra parte, oltre alla malinconia, la gioia del recupero. Il Rinascimento – sempre ambivalente, come tutte le vere culture, che sono dotate di un corpo ma anche di anticorpi – oscilla tra la disperazione della perdita definitiva e l'entusiasmo del ritrovamento e del restauro. Questo si vede molto bene in vari passi dei primi archeologi, dei primi storici e dei filologi. Il mito più caratteristico del Rinascimento è quello di Ippolito: il bel corpo ingiustamente smembrato, ma poi ricomposto e salvato, quindi pronto a una nuova vita. Molta della semantica culturale del Rinascimento sta in questa dialettica tra smembramento e *reductio ad unum*.

*Ariosto è sicuramente il campione del Suo Rinascimento...*

**NG:** Vero. Ariosto fa la parte del leone nel mio racconto. Il libro si chiude con un richiamo alla sua produzione comica. E gli do anche un posto di rilievo nel capitolo sull'autobiografia per *Le Satire*. Il *Furioso* contiene le caratteristiche più importanti del Rinascimento, prima di tutto il pensiero della dissoluzione, congiunto a un titanico sforzo di contenimento. Io ho sicuramente un'idea tragica del poema, pur vedendone anch'io in più punti la fin troppo celebre ironia.

Ma ho anche un altro campione, Poliziano, sul quale avrei in mente di scrivere perfino un romanzo. L'Italia è stata molto ingiusta con lui, fin da subito. E invece è uno dei suoi migliori. E poi c'è anche Enea Silvio Piccolomini, autore di pagine meravigliose, interprete geniale della nuova cultura. I suoi *Commentarii* sono un libro fondamentale, ovviamente ancora poco frequentato. Nè manca Machiavelli o Guicciardini.

*Castiglione, invece, non sembra occupare posizioni di rilievo.*

**NG:** Il libro di Castiglione è un distillato del Rinascimento. Lo cito più volte. Ho anche individuato, mi pare, una possibile fonte finora sfuggita di un suo passo che tratta del rapporto tra luce e ombra. Ma i miei esempi li ho voluti prendere soprattutto da zone poco battute della letteratura o magari, secondo me, fraintese o non abbastanza capite, come certi passi di Ariosto o le Stanze di Poliziano. Cito, non a caso, anche molte opere in latino. E questa è un'altra novità del mio approccio: abolire qualunque distinzione tra Umanesimo e Rinascimento e considerare il Rinascimento per quello che di fatto fu, ossia una cultura bilingue. Anche Ariosto, e questo spesso si dimentica, fu poeta in latino, e tutt'altro che insignificante.

*Lei dice a un certo punto che il Rinascimento non va confuso con la sua etimologia...*

**NG:** Sì. La metafora della rinascita non spiega assolutamente quello che il Rinascimento è per noi, cioè una svolta nella concezione del tempo. Il termine è certo autorizzato dagli stessi rinascimentali, che sentivano rinascere vuoi le arti vuoi la letteratura antica vuoi la felicità. Ma se si parla di rinascita in generale, il Rinascimento non è certo la sola rinascita che l'Occidente abbia conosciuto. Di rinascita parla già la letteratura antica. Noi, per forza, abbiamo e dobbiamo avere un'idea non semplicemente palinogenetica del concetto. Il Rinascimento è una cultura nuova – rinascita o non rinascita. Questo è il punto. E la sua novità incontestabile sta in una riforma sistematica degli approcci e degli strumenti conoscitivi, fondata sulla delegittimazione del paradigma metafisico e sullo studio della storia umana e della temporalità, passata e presente. Il Rinascimento non a caso inventa la scienza politica. Anche questa è storia: un modo cioè di determinare i fatti. Il Rinascimento è sempre bifronte: guarda indietro, ma pensa a come si debba o possa andare avanti. Quando le circostanze storiche (invasioni e distruzioni) tolgono ogni fiducia nel futuro, il bifrontismo si spezza. Resta lo sguardo rivolto indietro. Ma non è più Rinascimento. Non è più ottimismo, non è più la capacità di intervenire sul presente o di pensare che lo studio possa ancora assistere. L'ultimo a crederlo è Machiavelli. Guicciardini gli dà torto, e non si sbaglia.

*Warburg, Wind, Panofsky... Il Suo libro presenta molti punti di tangenza con i loro scritti. Ma non ci figurano che di sfuggita.*

NG: È così. Ho deciso di limitare fin da subito i riferimenti bibliografici al minimo, benché la bibliografia alla fine sia diventata molto corposa (e molto personale). Ma cito già nei ringraziamenti, in segno di una certa affezione intellettuale, il Warburg Institute per avermi aperto le sue porte proprio quando stavo appena cominciando a scrivere (ho cominciato dal capitolo sull'autobiografia). Warburg e gli altri sono autori che non si possono semplicemente citare, ma che richiedono confronti meditati, studi particolari, riflessioni ponderate e lunghe... Non era possibile trattarli come meritavano nel libro che andavo scrivendo. Ho pensato di parlare di loro nel capitolo iniziale sulla fortuna del concetto di Rinascimento. Ma avevo un numero limitato di pagine. L'editore mi aveva chiesto di fornire un libro di 200-220 pagine. Ne sono uscite più di 300.

*E adesso?*

NG: Beh, c'è ancora molto da fare. Mi piacerebbe sviluppare alcune idee, soprattutto a partire dagli ultimi due capitoli, che sono sull'*imitatio* e sulla *varietas*. Di *imitatio* mi occupo fin dagli anni del dottorato americano. In *Rinascimento* ho cercato di mostrare che si tratta di un'impostazione gnoseologica, non solo di un procedimento compositivo o di un'estetica letteraria, come nella tesi giovanile. Vorrei sviluppare ulteriormente il discorso in questa direzione. E poi c'è da scrivere *Dopo il Rinascimento*. Occorre affrontare la cultura del Tasso, che è rimasto fuori. E quella del Michelangelo innamorato.

### English presentation

Rinascimento provides a reassessment of the notion of 'Renaissance' and a definition of what should be intended by this term, which all sorts of temporal/geographical extensions, nationalistic agendas and semantic metaphorizations have reduced over the centuries to an empty container of most disparate ideas and hypotheses.

As the book shows in eight coherently interrelated chapters, the sense of change, various emblems of temporal decay and distance (ruins, lost objects, remnants, ancient literature), and the emergence of a modern historical consciousness constitute the backbone of the Renaissance.

Gardini's Renaissance is quintessentially Italian and lasts from Petrarch's days until the death of Guicciardini, its peak being the early decades of the 16th century, namely the period preceding the Counter-Reformation. However, the Renaissance is far from being an epoch or a moment in time. It is rather a culture, that is a dynamic set of ideological images and conceptual contents which literature fashions in highly symbolic representations. The Renaissance is the culture of the courts and the ruling classes. It is elitist, has little or nothing at all to do with popular culture, is based on a philological interpretation and systematization both of the fragmentary past and of the ever-changing present, and is modelled after paradigms extracted from ancient literature.

Against some critical positions in modern criticism (mostly held by militant medievalists), Gardini strongly believes in the existence of a distinct culture to be called the Renaissance. His point is that by Renaissance one should not merely intend the rebirth of culture. This 'etymological' approach (pet hate of medievalists) has been vastly practiced in the past and has produced only

propaganda or, in response, sterile critiques. Indeed, exceeding emphasis over the etymology of the term has inevitably obliterated the actual meaning of the culture which one should designate by it. Renaissance is not rebirth (obviously a lot was reborn before Petrarch, starting from antiquity), but – pace its detractors – it is definitely modernity, that is a new culture, whose novelty lies not simply in the will to be novel (that was part of the historical consciousness of the early Renaissance literati) but in a completely original and revolutionary understanding of human life as subjected to historical change.

The texts discussed (Petrarch, Poliziano, Ariosto, Castiglione, Machiavelli, Guicciardini, but also less known humanists, alongside Greek and Latin sources) are treated as pieces of cultural – that is not strictly literary or stylistic – phenomenology. The book rejects all conceptual distinctions between Renaissance and Humanism and considers them as one bilingual culture.

Overall, the book may be considered a contribution to the history of ideas and of the classical legacy. Also, it provides original close readings of literary texts (including celebrated passages like Astolfo's flight to the moon in Ariosto's *Orlando furioso*) and innovative interpretations of some classics (like Poliziano's *Stanze* or *Orlando furioso* itself).

While studies on specific aspects of the Renaissance abound, very little or virtually nothing has been written on the meaning of the Renaissance as a historical and cultural category (or construction). Indeed, the term recurs almost universally as an uncritical synonym of modernity or a generic and rather flexible (and therefore useless) temporal designation. *Rinascimento* intends to fill this lamentable lacuna and proposes ways to correct gravely misleading approaches to historical and literary knowledge.

## La bottega di Tiziano come fabbrica di immagini

Giorgio Tagliaferro



Non c'è documento migliore, per cogliere il vissuto di una bottega di pittura del Cinquecento, dell'opera d'arte stessa, anzi, delle opere nel loro complesso, come residuo di un sistema di produzione articolato e coordinato. In questo senso bisogna ricordare che la bottega non è un'entità astratta, una sorta di appendice scomoda che torna utile solo per etichettare dipinti considerati al di sotto di un presunto standard; si tratta bensì di un luogo di lavoro e di un ensemble di artisti, che si qualifica per un patrimonio condiviso di conoscenze e competenze.

A fronte di una congenita carenza di informazioni di prima mano (e comunque anche in presenza, supponiamo, di un libro di conti), l'operazione più conveniente, ma nel contempo la più complicata, consiste dunque nell'indagare l'apporto concreto dei collaboratori nell'opera pittorica del maestro. Una ricerca sistematica di questo tipo esige però il vaglio di un'enorme quantità di dipinti, l'applicazione di un criterio di analisi omogeneo e la predisposizione di categorie terminologico-concettuali che riescano a conciliarsi con i moderni strumenti di indagine tecnologica.

Precisare quali opere possano essere definite 'di bottega', come distinguerle dalle altre, che cosa si voglia indicare con tale espressione, resta uno degli aspetti più complicati della ricerca storico-artistica, e dirimere la questione non è tra gli scopi del nuovo libro *Le botteghe di Tiziano* – esito di quinquennale ricerca in collaborazione con il Centro Studi Tiziano – che intende invece tracciare un percorso attraverso le dinamiche di produzione senza esasperare il potenziale conflitto fra maestro e assistenti in termini di autografia. Posto che qui il concetto di autografia viene trattato secondo criteri alternativi a una logica di integrità spiccatamente monografica, rimane però fondamentale l'analisi dei prodotti derivati dal sistema di collaborazione, con tutte le difficoltà che ciò comporta in termini di oggettivazione e relativa classificazione.

Un approccio preliminare di carattere squisitamente storico potrebbe tentare di ripartire metodicamente il catalogo dell'artista secondo gli ambiti di com-

mittenza e le tipologie di dipinti, associando di volta in volta questi due fattori al fine di raggruppare i settori di produzione dell'atelier in base alla reale o potenziale collaborazione degli assistenti. La nostra percezione della qualità pittorica (intesa come pura constatazione tecnica, non secondo una scala di apprezzamento), subordinata alla sensibilità individuale e al giudizio collettivo, e comunque condizionata dallo stato materiale dei manufatti in esame, verrebbe così combinata con una ripartizione tipologica delle commissioni e finanche delle competenze dei collaboratori, allo scopo di comporre una suddivisione che rifletta l'economia e l'organizzazione interna della bottega. Tuttavia un impianto tassonomico prestabilito, oltre che problematico in sé, sarebbe inadeguato allo scopo, poiché andrebbe – semmai – ricavato per induzione dallo studio stesso della materia presa in esame, la cui selezione comporta già di per sé un intervento critico considerevole. In particolare, una griglia preordinata sarebbe inadatta a incasellare le opere della tarda stagione tizianesca, compresa fra sesto e ottavo decennio del secolo, caratterizzata da considerevoli oscillazioni qualitative che oppongono una forte resistenza a tentativi di rigida classificazione. Viceversa si dovrebbero considerare caso per caso i diversi elementi che concorrono a delineare il quadro generale di ciascuna situazione sottoposta ad analisi: il gusto artistico del committente, la collocazione di un determinato lavoro nella gerarchia di valori idealmente stabilita dal pittore nelle sue strategie operative, le tecniche e i materiali adottati, la tempistica programmata, il compenso pattuito. Si tenga infine presente che l'equivalenza tra autografia e committenza 'alta', che talvolta potrebbe illudere di fornire una pista sicura, non è una norma universalmente applicabile. Le possibilità di intervento della bottega si dipanano lungo un tracciato ampio e articolato, all'interno del quale è difficile desumere regole fisse. Se pure viene correttamente individuata nella produzione per le corti, prima italiane e poi asburgiche, la matrice che istruisce gran parte delle opere della fase matura di Tiziano, il perno della diffusione del suo linguaggio artistico, nonché il motore che dà impulso alla propagazione di repliche e varianti, non va esclusa a priori la partecipazione di assistenti in opere destinate ai principi, così come, d'altra parte, la realizzazione di copie e varianti non è necessariamente da intendersi come un campo di esclusiva spettanza degli assistenti.

In ogni modo, per fronteggiare dubbi e incertezze e tentare di chiarire l'effettiva efficienza critica di una distinzione tra opera autografa e opera di bottega, ci si può utilmente interrogare su quali fossero, complessivamente, le reali capacità di manovra degli assistenti: dove, quando e come avevano modo di operare concretamente sulla tela? Scartata l'opzione di un'indagine millimetrica rivolta a scomporre ogni pennellata della superficie pittorica per risalire alla mano che l'ha tracciata, gioverà chiedersi più in generale in quali circostanze e in quali fasi esecutive Tiziano avesse bisogno del supporto di collaboratori. Tenendo ferma la sua peculiare inclinazione a ripensare e ritoccare le proprie creazio-

ni, e dunque assumendo che pentimenti e rifiniture del maestro possono confondersi con inframmettenze di altre mani, conviene allora fare breccia negli scarti risultanti dalla dialettica tra invenzione, o composizione, ed esecuzione: un procedimento speculativo che comporta riflessioni sul significato e sulla funzionalità dei dipinti analizzati. Verosimilmente il maestro giostrava le forze a disposizione in laboratorio, adoperandole secondo le esigenze del momento. Questo, a proposito di quanto detto sull'attività tarda di Tiziano, potrebbe in parte spiegare l'eterogeneità ravvisabile tanto all'interno di singoli dipinti quanto nella produzione esaminata complessivamente. Per quanto riguarda i primi anni, invece, bisogna rilevare non solo una carenza di notizie intorno agli assistenti, ma anche e soprattutto un apparente minore impatto sulla resa pittorica, ammesso che scarti, disuguaglianze o cadute formali siano necessariamente riconducibili all'innesto di collaboratori nel lavoro del maestro. Per certi versi questa situazione di incertezza riguardo all'operatività degli assistenti nella prima maturità di un pittore è fisiologica: sembra quasi naturale aspettarsi che un artista all'inizio della carriera dia il meglio di sé e non abbia ancora accumulato fama, lavoro e capitale sufficienti per permettersi una bottega ben strutturata, e nemmeno ne avverta l'esigenza, dovendo dare il meglio di sé per acquistare credibilità e affermarsi professionalmente. In questo senso è difficile prescindere dalla proiezione di uno schema mentale (veritiero o no che sia) per cui la delega di incombenze a collaboratori aumenta col passare degli anni di una persona.

Tendenzialmente in campo storico-artistico si comincia a parlare di bottega piuttosto tardi nel percorso di un individuo, come se all'inizio ciò che egli realizza fosse dotato di una sorta di 'genuinità' intrinseca che lo tiene lontano da compromissioni con livelli di abilità esecutiva considerati inferiori. D'altronde è legittimo attendersi che il numero e l'importanza degli aiuti di un artista aumentino nel tempo, con l'aumentare della fama, dell'esperienza e della quantità di lavoro da svolgere. Ma, al di là del fatto che queste aspettative siano giustificate o meno, precisare i processi di formazione della bottega di un pittore agli esordi è operazione comunque ardua, perché strettamente legata alla conoscenza – in genere assai labile, a seconda dei contesti – dei processi che lo hanno portato a emanciparsi dall'apprendistato presso la bottega del proprio maestro: almeno in linea teorica, infatti, dobbiamo ammettere che una bottega esiste fin dal momento in cui un pittore acquista lo status di maestro. Nel caso di Tiziano, effettivamente, il profilo della bottega si delinea sempre più nitidamente col passare degli anni, acquistando particolare rilievo nella stagione conclusiva. Da una parte ciò si spiega con la crescita generazionale dei discendenti del cadorino, il figlio Orazio e il nipote Marco, cui è destinato il compito di perpetuare l'esistenza dell'impresa Vecellio; dall'altra i soggiorni ad Augusta presso l'imperatore Carlo V, verso la metà del secolo, e il successivo rapporto di committenza con l'erede Filippo II di Spagna, imprimono una svolta nell'attività e ridefiniscono gli equilibri interni dell'atelier. Questo secondo fattore è risultato

determinante nella ricostruzione delle strategie di mercato non soltanto degli ultimi decenni di vita di Tiziano ma anche, con sguardo retrospettivo e criterio comparativo, di periodi precedenti. Innanzi tutto la predominanza del patronato asburgico nell'economia globale della produzione di Tiziano costituisce, sia per la continuità temporale e l'estensione geografica sia per la consistenza numerica e l'ampiezza tipologica dei dipinti, un'unità di misura fondamentale per valutare l'incidenza e le modalità di svolgimento di altri canali di committenza. Inoltre la confidenza e il prestigio guadagnati come pittore prediletto di Filippo, nonché l'orgoglio manifestato nel presentare a quest'ultimo le proprie creazioni, fanno delle cosiddette poesie mitologiche realizzate per il sovrano spagnolo i parametri su cui si registrano tanto la capacità inventiva quanto lo standard esecutivo di Tiziano. La risonanza culturale di quelle e di altre opere inviate alla corte iberica è, infine, un catalizzatore di processi di replica e variazione che costituiscono materia di prima scelta per una ricerca sulla bottega.

Non è però soltanto in questo settore che emerge la presenza di un'équipe ottimamente coordinata dal titolare. Peculiare dell'atelier Vecellio, soprattutto in certa produzione successiva ai due viaggi in Germania, è infatti la messa a punto di un sistema di lavoro capace di integrare l'apporto di collaboratori nel nuovo linguaggio pittorico elaborato dal maestro. Questo appare evidente in una grande quantità di dipinti in cui la semplificazione strutturale dell'immagine e la tecnica fluida, contraddistinta da continui rimaneggiamenti, cambiamenti e ritocchi, facilitano la mimetizzazione degli assistenti in quell'idioma tizianesco che è cifra inconfondibile della stagione tarda, marchio di fabbrica che in quanto tale può subire manipolazioni o finanche tentativi di contraffazione. Che vi sia o meno la presenza degli assistenti, o che il maestro le abbia dipinte per intero, queste pitture rappresentano l'esito di un sistema di bottega strutturato e attivo, da concepirsi innanzi tutto come luogo di sperimentazione in cui l'atto creativo si rinnova continuamente, dove i modelli possono essere mutati in repliche e il passaggio da un modulo seriale alla creazione unica appare sfumato. Davanti a questo scenario mutevole, il concetto stesso di bottega assume connotati diversi da quelli di una struttura in cui l'idea progettuale viene passivamente tradotta in opera dagli allievi. Stando a quanto è possibile ricavare da numerosi esempi, la bottega tizianesca corrisponde semmai a un laboratorio nel quale le immagini cambiano, si trasformano, vengono plasmate procedendo per la via dell'esperimento e della variazione, scaturendo da un dialogo tra capobottega e dipendenti che purtroppo possiamo solo intuire attraverso le pitture stesse.

Rappresentativi del *modus operandi* – come si vedrà poi illustrato in dettaglio nel paragrafo seguente *Sacre Variazioni* – di questa fabbrica-bottega sono quei quadri la cui genesi avviene nella prassi di bottega piuttosto che nell'intimo raccoglimento creativo che precede la messa in opera, a prescindere dalla partecipazione materiale del maestro in fase di esecuzione. Si può trattare di soggetti

che, una volta scaturiti dalla scintilla creativa, consumano la propria esistenza in una prassi che vede impegnati il maestro e gli assistenti in operazioni di realizzazione del manufatto secondo criteri prestabiliti, dettati dall'orientamento di chi dirige l'impresa. Oppure possono essere dipinti che, in via anche solo parziale, si fondano sulla ripetizione e sul riadattamento di motivi consolidati (e non ci riferiamo alle semplici varianti o repliche ma anche a composizioni originali) seguendo una consuetudine realizzativa mirata al risparmio di risorse (mentali, fisiche, materiali) e improntata a principî di organizzazione del lavoro desunti dalla convenienza pratica piuttosto che da specifiche esigenze di ordine espressivo. Intendendo il sistema di lavoro della bottega in questi termini, è possibile affermare che alcuni dipinti attraversano solo alcune fasi di quel sistema, mentre altri sono interamente generati nell'ambito operativo della bottega.

Eppure, anche davanti a questa evidenza, allo stato attuale non siamo in grado di tracciare una mappatura degli interventi di assistenti e dobbiamo per lo più arrestarci all'idea di lavoro collettivo. In ogni caso, l'ipotesi di un lavoro a più mani fornisce una ragionevole alternativa a un approccio di stampo prettamente monografico, calibrato sulle singole individualità, poco efficace nella messa a fuoco delle dinamiche di bottega. Allo stesso modo l'anonimato può essere inteso non come sterile risultato di un ripiego interpretativo, bensì come prerogativa utile a definire euristicamente i dipinti 'di bottega' nei termini di una partecipazione degli assistenti a processi di trasposizione innescati dal maestro: la difficoltà nel riconoscere le singole mani dei collaboratori può essere allora sia sintomo di integrazione fra più soggetti agenti, sia effetto della subordinazione che impedisce ad alcuni allievi di emergere. Tali proprietà andranno poi messe in relazione con il grado di attinenza ai canoni tecnici ed espressivi di Tiziano, che rappresenta a sua volta un potenziale fattore di discriminazione per misurare i vari livelli su cui si dispongono i prodotti dell'atelier: in base a quanto esaminato nel corso di questa ricerca, possiamo immaginare che dalla bottega sortissero articoli di qualità variabile, a cui corrispondevano condizioni di mercato diversificate, quantificabili anche nel prezzo (per lo stesso principio che assegnava a una copia del collaboratore Girolamo Dente una stima più bassa dell'originale tizianesco). La somma di questi coefficienti può indicare di volta in volta un avvicinamento o un allontanamento dai procedimenti tecnici di Tiziano, rendendo più o meno verosimile che un dipinto abbia avuto origine nella sua bottega. In una prospettiva più ampia, il libro *Le botteghe di Tiziano* sviluppa articolate catene visive che testimoniano partecipazione di metodi e condivisione di idee: anche in quadri che si discostano dalla maniera autentica del maestro si percepiscono echi del lavoro svolto nel suo studio, si tratti di opere eseguite dagli assistenti nel laboratorio o generate altrove da discepoli ed epigoni che sviluppano spunti raccolti in quello stesso ambiente o ai suoi margini. Intesa in questa accezione, la categoria dei dipinti 'di bottega' è in grado di accogliere un largo numero di esemplari di dubbia autografia, rispettando

nel contempo principi di selezione fondati non su impressioni epidermiche ma sull'esame del processo creativo di tali opere. Va però precisato che, per approfondire il problema, sarebbe necessario eseguire indagini diagnostiche meticolose, coordinate progettualmente a partire da un nucleo di dipinti accuratamente scelto. È auspicabile che in tal senso si ampli il raggio d'azione delle analisi tecnologiche, a cui negli ultimi anni è stato sottoposto un buon numero di dipinti di area tizianesca. Dal punto di vista di questo studio, la speranza è che si creino le condizioni perché le attese di chi conduce analisi e interventi di restauro non siano sempre e a tutti i costi rivolte a rivelare la mano di Tiziano, e mai quella dei collaboratori.

**Sacre variazioni. Tiziano, Francesco, Polidoro e la migrazione d'immagini**  
(estratto dal capitolo I.4 del volume *Le botteghe di Tiziano*)

La formula di conio ottocentesco, con cui si chiamano sacre conversazioni quelle caratteristiche rappresentazioni quattro-cinquecentesche di santi raccolti attorno alla *Madonna col Bambino*, è in verità poco adatta a esprimere il senso di sospeso raccoglimento in cui i personaggi non conversano affatto, non discutono di dottrina e di teologia, bensì pregano in rigoroso silenzio, offrendo al fedele che li osserva dall'esterno un modello spirituale, una guida alla devota contemplazione, interiorizzata quanto basta per non richiedere alcun suono umano, ma semmai per immaginare con gli occhi della mente – ché questo tali immagini invitano a fare, in quanto specchio di una verità più alta – ed elevarsi oltre la sfera mondana e caduca, intrisa del peccato da cui quelle figure promettono il riscatto. La conversazione non c'è perché queste *immagini* parlano all'anima e nutrono l'esperienza del devoto, invitandolo a intrattenersi con Dio nella contemplazione e perché l'unica "conversatio" a cui ci si deve riferire è quella "in coelis", di cui parla Paolo nella *Lettera ai Filippesi*: cioè – nel testo latino – un incontro, un intrattenimento, una condizione che avviene solo nei cieli oltre la vita terrena (*Fil.* 3, 20). Di questa morte e resurrezione interiore, di questa ascesa che parte dall'automortificazione e dalla penitenza e attraversa le fasi che vanno dalla lettura alla meditazione, dalla preghiera alla prospettiva di una contemplazione spirituale "faccia a faccia" con Dio (per esprimerci ancora nei termini paolini di *I Cor.* 13, 12), i quadri devozionali forniscono gli appropriati strumenti di esercizio, che antologizzano i temi portanti della dottrina soteriologica cristiana. Il pittore che li affronta deve pertanto soddisfare le esigenze di una devozione mirata, affrontando la necessità di individuare formule visivamente efficaci e trovandosi davanti alla scelta tra una ripetizione incondizionata e un'insistita diversificazione. Come quasi sempre accade, la via più agevole sta nel mezzo, pertanto è comune imbattersi in artisti che elaborano variazioni di modelli e moduli di propria o altrui invenzione. Forse sono questi moventi culturali a spingere i pittori verso la ricerca di un terreno comune su cui costruire la capacità comunicativa di questi dipinti ad alto contenuto

emotivo, e magari a promuovere scambi trasversali tra botteghe diverse. In più si tratta di una tipologia di opere in cui proprio l'efficacia del modello si impone sul principio di originalità, incentivando una produzione di impronta seriale in cui buona parte del lavoro può essere delegata agli assistenti senza alterare il significato e la godibilità delle immagini.

Mentre la bottega di Giovanni Bellini può essere presa a esempio sommamente rappresentativo di questi sviluppi, nell'officina tizianesca il criterio di variazione resta un principio cardine tendenzialmente rispettato anche in questo genere di pittura. Nel catalogo di Tiziano non sono pochi gli esemplari appartenenti a questo filone collocabili nell'arco dei primi tre decenni di attività, e in tutti l'invenzione si sottrae all'iterazione e alla serialità. Non mancano, però, le repliche di uno stesso soggetto, oppure le rielaborazioni di modelli, così come non manca apparentemente l'apporto dei collaboratori. Secondo Paul Joannides, proprio da alcuni di questi quadri devozionali si può arguire che già alla metà degli anni '10 Tiziano aveva una bottega ben organizzata, nella quale poteva affidare a un aiutante la replica di un soggetto facilmente commercializzabile: esemplare sarebbe, in questo senso, la *Madonna col Bambino e i santi Giovanni, Dorotea, Paolo (?) e Girolamo (?)* della Gemäldegalerie di Dresda, frutto di una cooperazione fra il maestro e un assistente. In altri casi è stato addirittura proposto che l'esecuzione sia da addebitarsi integralmente a collaboratori, come ad esempio nella *Sacra Famiglia con i santi Caterina e Giovanni Battista* (Digione, Musée des Beaux Arts), che si ispira a un dipinto iniziato da Palma il Vecchio e terminato dopo la sua morte da Tiziano (Venezia, Gallerie dell'Accademia): l'eccezionale circostanza avrebbe così favorito l'assorbimento di un modello allogeno nell'atelier del cadorino.

Un numero non indifferente di dipinti di analogo soggetto è stato ascritto a Francesco Vecellio, e questo apre naturalmente molte questioni, prima fra tutte quella dell'autonomia di produzione rispetto a Tiziano. Simili problemi di attribuzione sono difficili da sciogliere e non rientrano nei presenti obiettivi, ma le variazioni formali e iconografiche all'interno di una vasta serie di dipinti di indiscutibile matrice tizianesca, tra loro collegabili, impone di ragionare sulle capacità di ricezione degli allievi e sulla formazione spontanea di un vocabolario modulabile, sulla diffusione di modelli anche oltre le mura di Biri Grande e sull'attrazione di altri artisti nell'orbita della bottega vecelliana. Tanto più che attraverso questo corposo nucleo di opere sembra possibile ipotizzare uno scambio tra Francesco e Polidoro da Lanciano. Bisogna però premettere che non si tratta di semplici prestiti occasionali, ma di un vero e proprio formulario, di un lessico condiviso, in cui cambiano gli accenti ma la cui struttura portante rimane immutata, e che segnala non tanto contatti saltuari ma frequentazione assidua, sensibilità comune, attitudini compatibili.

In questo percorso attributivo, che si snoda tra quadri sulle cui provenienze originali non possediamo informazioni e che puntualmente sono privi di firma, il punto di partenza che consente di evocare il nome di Francesco è, ancora una volta, l'*Adorazione dei pastori* di Houston, di cui viceversa possiamo fissare i dati cronologici e di committenza. La figura di Gesù disteso e – ancor più – il caratteristico volto di Maria ritornano infatti in un cospicuo gruppo di dipinti che manifestamente si allontanano dalla maniera di Francesco e si avvicinano



Tiziano Vecellio, *Adorazione dei pastori*, olio su tela, 1510-1511, Houston, Museum of Fine Arts, Kress Collection.

a quella di Polidoro, attraversando anche fasi intermedie in cui forse dobbiamo riconoscere le mani di ulteriori collaboratori. Per quanto riguarda Polidoro, la costituzione del suo catalogo si fonda su una vasta rete di accostamenti e confronti che prende avvio da un corpus invero ridotto di opere documentate, ma comunque omogeneo e sufficiente a enucleare gli elementi costitutivi del suo linguaggio pittorico, che trovano ampia corrispondenza in una quantità di immagini di qualità variabile ma complessivamente coerenti tra loro. Nella sequenza che qui proponiamo si riscontrano numerosi motivi ricorrenti che connettono composizioni attribuite a Francesco ad altre ascritte a Polidoro. Si tratta di modelli di figure ricombinati in vario modo, talvolta replicando un impianto compositivo prestabilito, che possiamo sintetizzare così:

- 1) Gesù Bambino disteso con le gambe sovrapposte
- 2) Madonna orante con il Bambino in grembo
- 3) Varianti del gruppo precedente
- 4) Sposalizio mistico di santa Caterina
- 5) Sacra Famiglia con san Giovannino

I primi due elementi della lista si ritrovano entrambi nell'*Adorazione* di Houston e presentano variazioni tipologiche rispetto alla *Natività* Allendale, cui il dipinto si ispira. Diversa è infatti la posa del Bambino, con la schiena leggermente rialzata e le gambe piegate di lato, la destra sovrapposta alla sinistra. Senza sostanziali modifiche, la stessa figura ricorre in alcune varianti di *Madonna col Bambino tra due angeli adoranti*. Ne sono stati pubblicati almeno due esemplari, uno attribuito a Francesco Vecellio (già in collezione Artaria a Vienna) e l'altro a Polidoro (ubicazione ignota), quasi identici salvo che per il paesaggio retrostante. Sdraiato su un parapetto, il Bambino riappare in una *Madonna col Bambino e i santi Giovannino e Gioconda* (Modena, Galleria Estense) attribuita a Francesco, che, a parte la sostituzione della santa a destra con un probabile san Girolamo, ricalca la struttura di un quadro già passato nel mercato antiquario sotto i nomi di Francesco e di Polidoro, ma poi ricondotto a Bernardino da Asola. Non soltanto è degna di nota la diversità delle composizioni in cui il medesimo modello viene inserito, ma occorre anche sottolineare l'eterogeneità dell'esecuzione, particolarmente evidente se si confrontano le ultime due opere menzionate; laddove, oltretutto, certe durezze evidenti nella prima, soprattutto nella resa delle fisionomie, non si conciliano perfettamente col fare artistico di Francesco.

Il prototipo di Maria adottato nell'*Adorazione* di Houston conosce una notevole fortuna, a giudicare dall'elevata quantità di dipinti in cui compare. Il volto, soltanto più addolcito, è simile a quello effigiato nella *Madonna col Bambino e i santi Giorgio e Dorotea*, nota nelle varianti tizianesche del Prado e di Hampton Court, di cui viene ripreso il motivo del velo scostato da un lato della capiglia-

tura, che quindi, diversamente che nell'*Adorazione*, resta in parte scoperta. Un nucleo di tre dipinti assegnati già da tempo a Francesco presentano Maria a mani giunte, nell'atto di adorare Gesù che, depresso in grembo su un lenzuolo, protende il braccio destro verso la Madre: si tratta della *Madonna col Bambino e i santi Girolamo, Francesco e Antonio Abate* (Monaco, Alte Pinakothek), e di due versioni differenziate di *Madonna col Bambino e san Giovannino* (Verona, Museo di Castelvecchio; San Diego, Museum of Art).

Un diverso trattamento del viso della Vergine, più arrotondato e reso con un'accentuazione dei riflessi sull'incarnato più aderente al modello di Houston, permette di raggruppare a parte altre quattro versioni: due differenti raffigurazioni della *Sacra Famiglia* (Edimburgo, National Gallery of Scotland; Bergamo, Accademia Carrara), entrambe ascritte a Francesco; una *Madonna col Bambino* (Dresda, Gemäldegalerie) e una *Sacra Famiglia con angelo adorante* (Roma, collezione privata), date a Polidoro. Come il già discusso San Teodoro ritratto da Francesco Vecellio in una delle portelle d'organo di San Salvador, anche l'angelo genuflesso, raffigurato a sinistra nell'ultima tela menzionata, sembra una versione mascolina – seppure effeminata – di Maria, resa con la stessa sensibilità volumetrica. Nella posa del busto e nella sagoma delle ali, presenta invece notevoli affinità con l'omologa figura nei citati esemplari di *Madonna col Bambino tra due angeli adoranti*. Oltre a ciò, il quadro in esame si distingue dagli altri per un ampliamento della composizione, che include sullo sfondo a destra la capanna, costruita a ridosso di un edificio classico diroccato di cui spicca un pilastro con colonna addossata. Insetti architettonici come questo si ripetono in molti brani attribuiti a Polidoro, come ad esempio nella *Madonna col Bambino e santa Cecilia* (Zagabria, Strossmayerova Galerija), dove a destra lo spazio è chiuso dalla base di una colonna a fusto largo. Il dipinto è interessante anche per la presenza della santa colta di profilo a sinistra: una figura che sembra caratteristica della pittura di Polidoro, ma che, girata in controparte, ritorna nella serie dello *Sposalizio mistico di santa Caterina*, di cui al punto 4 della lista sopra riportata, per la quale si è fatto spesso il nome di Francesco. In tal modo il quadro di Zagabria fa da *trait d'union* ideale tra i *curricula* del Vecellio e di Polidoro, così come sono stati ricostruiti dalla critica.

Nelle quattro versioni note dello *Sposalizio mistico*, la consonanza con modelli tipici di Tiziano rende plausibile la derivazione da un suo prototipo. Non soltanto, infatti, il semplice impianto con le figure a mezzo busto ricorda altre composizioni di questo genere realizzate dal cadorino, ma le pose e le fisionomie dei singoli personaggi rimandano a precisi modelli: la Madonna è una rielaborazione di quella effigiata nelle varianti del Louvre, di Vienna e di Chiswick House; la santa è quasi identica alla Cecilia che accompagna Maria, Gesù Bambino e il Battista in una tela della Pinacoteca Ambrosiana, ed è imparentata con la Dorotea del quadro di Dresda menzionato in apertura di questo capitolo; infine Giovannino,

che fa capolino dall'angolo sinistro del quadro con il cartiglio avvolto attorno a un avambraccio, sembra ispirato a invenzioni tipicamente tizianesche, come se ne possono ammirare nella *Madonna delle Rose* degli Uffizi o nella *Madonna delle ciliegie* del Kunsthistorisches Museum di Vienna, dove un Giovannino analogo (anche nelle fattezze) appare a destra in controparte. Il Bambino, invece, viene ripreso in un'incisione di Raphael Sadeler che ricopia un originale di Polidoro, secondo quanto enunciato nella scritta "Polidorus de Lanzas: pinxit" (Vicenza, Museo Civico): qui la Vergine è stata rimaneggiata, Caterina risistemata in una posa genuflessa, Giovannino eliminato e sostituito da un vaso di fiori. L'esistenza di un simile soggetto dipinto da Polidoro conferma l'avvicinamento del pittore abruzzese a modelli verosimilmente usciti dall'atelier Vecellio. Ma ciò che occorre sottolineare è l'assimilazione di alcuni di quei modelli – come la Madonna orante, la santa di profilo oppure, come si vedrà, il Giovannino – resa funzionale alla costruzione di un proprio vocabolario figurativo.

Del gruppo con la Madonna adorante il Bambino, in particolare, avevamo annunciato – al punto 3 della nostra lista – una serie di varianti che per lo più vanno sotto il nome di Polidoro. In rapida sintesi segnaliamo: la trasformazione della posa del Bambino, non più giacente bensì ritto sulle ginocchia della Madre colto in un movimento che ricorda quello delle precedenti rappresentazioni di *Sposalizio mistico*; l'applicazione di questa modifica in una tela del Museo Civico di Vicenza, rilettura della *Sacra Famiglia con sant'Anna* di Vincenzo Catena (Dresda, Gemäldegalerie), basata a sua volta su un disegno raffaellesco; il cambiamento del gesto di Maria che, in alcune varianti di Sacra Famiglia con santi, interrompe la preghiera per sollevare il lenzuolo e svelare così la nudità del Figlio; lo spostamento del Bambino a destra a ricambiare il saluto di Giovannino in una *Sacra Famiglia con i santi Maria Maddalena e Giovannino* e in una *Madonna col Bambino, i santi Maria Maddalena, Giovannino ed Elisabetta*. Questo succinto elenco di trasformazioni si limita solo agli esempi in cui il legame con il modello è ancora evidente anche sul piano della resa formale, ma non si contano nemmeno i casi in cui esso è stato assimilato e rielaborato al punto di essere appena riconoscibile, diventando parte integrante del lessico formale del pittore.

Qualcosa di analogo accade con altri elementi figurativi, come certe pose e atteggiamenti dei personaggi, che ripetono o variano prototipi utilizzati dai Vecellio e dalla loro cerchia. È il caso della postura di Maria, seduta e con il busto leggermente ruotato per sorreggere Gesù, usata da Tiziano nella *Madonna col Bambino, san Giovanni Battista e un altro santo* (Edimburgh, National Gallery of Scotland, in prestito dalla collezione del duca di Sutherland), che Polidoro applica a una figura di santa affiancandola alla consueta tipologia mariana, e poi combinandola, in una *Madonna col Bambino e i santi Girolamo e Caterina* (Londra, Courtauld Institute), con una Maria identica (ma in controparte) a

quelle della menzionata sequenza di *Sposalizio mistico di santa Caterina*. Una simile postura avvitata, ma orientata in direzione contraria, connota la figura della Vergine in una *Sacra Famiglia con santa Caterina e donatore* (Kassel, Staatliche Kunstsammlungen) e in una *Madonna col Bambino, Tobia e l'angelo, i santi Girolamo e Antonio Abate e donatore* (ubicazione ignota), che condividono lo stesso impianto compositivo ma alternano differenti personaggi. Mentre però, nel riadattamento, la postura di Maria è stata trasformata in elemento strutturale, tanto che del motivo originale resta solo una vaga memoria, la figura del Bambino è assolutamente sovrapponibile a quella presente in una *Madonna col Bambino, san Giovanni Battista e donatore* (Monaco, Alte Pinakothek), che non sembra di mano di Polidoro ed è stata anzi contesa tra Tiziano e Francesco, a dimostrazione che nello stesso quadro possono convivere prestiti letterali da altre fonti e forme derivative ma completamente riassorbite nel repertorio dell'artista.

Lo stesso si può dire del santo collocato all'estrema destra in ciascuna di queste due composizioni: Giuseppe nella prima e Antonio Abate nella seconda. Questa figura di vecchio barbuto, inginocchiato e col capo inclinato a sinistra rispetto all'asse corporeo, in muto dialogo con il gruppo centrale di Maria e Gesù, si affaccia spesso in opere ascritte al catalogo di Polidoro, e va messo in relazione con gli esemplari di *Sacra Famiglia con san Giovannino* che abbiamo menzionato al punto 5 del nostro elenco. Ci riferiamo a una composizione, talvolta interpretata come *Riposo durante la fuga in Egitto*, generalmente attribuita allo stesso Tiziano, e nota in più versioni, tra le quali le due maggiormente apprezzate sono conservate al Louvre e a Liverpool. Al di là della valutazione di questi dipinti rispetto all'autografia del Vecellio, ci interessa il fatto che essi contengono almeno altri due motivi ricorrenti nella pittura di Polidoro da Lanciano, vale a dire la solita posa avvitata di Maria e una figura di Giovannino che è talmente frequente nell'opera dell'abruzzese da rendere ozioso qualsiasi sforzo di catalogazione. Le variazioni sono numerose, poiché il piccolo santo accorrente verso Cristo può tenere in braccio un agnellino simbolico della futura Passione, oppure arrivare a mani vuote ma stringendo in pugno il cartiglio, o addirittura porgere un cesto di fiori al cugino predestinato, e viene volta a volta presentato a figura intera, tagliato a mezzo busto o girato in controparte.

A dispetto della scarsa fortuna di cui godono oggidi, i due quadri del Louvre e di Liverpool sono per noi un'importante sorgente che sintetizza il repertorio formale cui attinge Polidoro. Se in passato gli sono stati talora attribuiti, si tende oggi a scartare l'ipotesi e a ricondurli nell'alveo dell'atelier tizianesco, da cui egli viene generalmente escluso. In verità gli indizi per un passaggio in bottega a Biri Grande ci sono tutti, e se non altro dovremo fare i conti con tangenze troppo persistenti per non essere prova di contatti diretti. Alla luce di quanto esaminato, possiamo almeno concludere che il rapporto instaurato da Polidoro

con la cerchia di Tiziano è finalizzato alla costruzione di un vocabolario figurativo attraverso l'assimilazione di motivi e l'acquisizione di un sistema di ordine compositivo riscontrabili nella pittura devozionale del Vecellio fra il secondo e il terzo decennio del secolo. Esempari della confluenza di lemmi tizianeschi sono, oltre agli esempi discussi, una *Sacra Famiglia con i santi Caterina e Giovannino* (Cambridge, Fitzwilliam Museum) e una *Sacra Famiglia con san Giovannino e angelo* (Zagabria, Strossmayerova Galerija): nella prima ritroviamo Giuseppe e Giovannino ribaltati in controparte, Caterina col busto lievemente ruotato verso Gesù benedicente, Maria colta nel consueto profilo; nella seconda, Giuseppe e Giovannino sono stati riportati a destra, Maria svela il Bambino col gesto precedentemente descritto, e l'angelo ha lo stesso profilo di Caterina nella serie di *Sposalizi mistici* analizzata al punto 4. Il volto di quest'ultimo sembra ispirato a quello di Gabriele nella perduta *Annunciazione* realizzata nel 1537 da Tiziano per le monache di Santa Maria degli Angeli a Murano, riprodotta nell'incisione di Jacopo Caraglio, di cui semplifica anche la posa; un profilo che nell'opera di Polidoro viene riassorbito al punto di diventare cifra caratteristica. Non si tratta dunque di semplici citazioni o di prestiti saltuari, come se ne possono trovare anche in altri artisti, ma di forme che nutrono l'educazione di un pittore e ne sostanziano il linguaggio. Siamo probabilmente sul crinale della frequentazione della bottega di Tiziano, al di qua della partecipazione diretta alla produzione del maestro e al di là di una conoscenza superficiale. Il fatto, però, che non si veda la mano di Polidoro nei dipinti del cadorino non significa una sua totale esclusione dai processi di esecuzione avviati nell'atelier.

Alla fine di questa lunga disamina appare chiara la complessità degli intrecci che legano esponenti della bottega di Tiziano ad altri artisti che vi orbitano attorno. Essa stessa, al suo interno, si presenta come un organismo composito, un luogo dove si trasmettono e rielaborano idee che possono allontanarsi progressivamente dal modello iniziale, come anelli via via più piccoli di un'unica catena. In questa prospettiva non ha più senso chiamare in causa Francesco Vecellio per tutto ciò che non ci sentiamo disposti ad attribuire a Tiziano, usarlo come una sorta di 'cestino' dove gettare le scomode opere di bottega, poiché così si elude soltanto il problema, finendo col ricreare la logica monografica di autografia integrale adottata per Tiziano e adattarla a misura del fratello. Associando la bottega all'operato di Francesco in un'ottica rigorosamente alternativa, si ottiene l'effetto di considerare la bottega stessa in opposizione anziché in accordo col maestro; il che ovviamente, oltre a non rendere conto delle funzioni dei collaboratori, non spiega le dinamiche di un laboratorio in cui i processi di traslazione e di trasformazione sono molto più articolati.

Tutti questi confronti, invece, non soltanto indicano l'estesa propagazione di idee e derivati tizianeschi, che mette in relazione botteghe diverse, ma impone anche di ripensare il ruolo di Francesco nella produzione della bottega, poiché,

in qualità di vice di Tiziano, potrebbe avere avuto responsabilità individuali nel progettare, impostare, dirigere e supervisionare la produzione di determinati generi di dipinti. Viceversa, la critica ha per lo più trattato Francesco come un assistente di Tiziano, capace comunque di condurre un'attività in proprio sulla soglia dell'autonomia dal fratello. In questa prospettiva, risultando egli stesso un collaboratore, non si è mai dato abbastanza peso alla possibilità che si servisse degli altri aiutanti presenti nell'officina di Tiziano, condividendone la manodopera. La questione è evidentemente connessa alla condivisione anche degli spazi di lavoro, ma, come abbiamo visto, uno dei principali problemi nella biografia di Francesco, dovuto anche ai suoi continui spostamenti tra laguna e Cadore, è localizzare il luogo in cui operava e stabilire se avesse un laboratorio a parte dove portava avanti le proprie commissioni. Un dipinto come *l'Adorazione* di Houston, così profondamente indebitato con la maniera di Tiziano e, soprattutto, strettamente connesso con la diffusione di un repertorio figurativo di cui abbiamo potuto valutare la portata, suggerisce che Francesco fosse ben addentro quanto meno alla circolazione di idee e di risorse interna alla bottega. In tal senso è legittimo ipotizzare, anche per spiegare la variabilità dei manufatti, che in alcuni dei quadri a lui attribuiti vi sia l'apporto di collaboratori dell'atelier di Tiziano: vale a dire che forse, e non soltanto in via teorica, alla formula 'Tiziano e aiuti' possiamo affiancare quella di 'Francesco e aiuti', intendendo con ciò l'impiego dei medesimi assistenti. Da questo punto di vista, sarà opportuno considerare la capacità di Francesco di trasformarsi da semplice sottoposto del fratello a potenziale tramite di idee all'interno e all'esterno della bottega.

Non è però soltanto su di lui che dobbiamo puntare la nostra attenzione: nella vasta rete di rimandi che abbiamo analizzato si muovono verosimilmente vari artisti, che guardano a modelli linguistici e attingono a serbatoi di forme, motivi, immagini elaborati nell'officina vecelliana, contribuendo alla loro diffusione attraverso il canale privilegiato della pittura devozionale, che, come abbiamo visto, necessita di formule di chiara lettura e sfrutta la capacità comunicativa di modelli modulabili. Artisti di minore spicco, come Polidoro, aderiscono a una *koinè* linguistica che coinvolge alcuni dei principali maestri emergenti fra terzo e quinto decennio, da Paris Bordon a Bonifacio de' Pitati, che appaiono sensibilmente suggestionati da quanto sviluppato nella bottega di Tiziano.

In questo contesto, gli scambi fra le botteghe veneziane prima della metà del secolo costituiscono un campo di indagine da approfondire, ancora aperto a margini di conoscenza ampi, nel quale si possono incontrare un gran numero di pittori su cui non sempre siamo documentati, ma di cui ci danno testimonianza i dipinti stessi.

### English abstract

In common historiography, the artist's workshop is defined as an abstract entity, useful only for labeling paintings that are considered below an assumed standard. But developing an alternative concept of 'signature', not solely bound to the criteria of monographic integrity, one gets to break through in the spaces resulting from the dialectic of invention, composition, and execution: a process that involves speculative reflections on the meaning and function of paintings. The book *Le botteghe di Tiziano (Titian's workshops)* richly develops the visual evidence of shared methods and ideas in the artist's *milieu*: even in paintings that deviate from the 'manner' of the master, echoes of his own work can be perceived, whether one takes into consideration works created by assistants in the laboratory, or generated elsewhere by disciples and followers who develop ideas collected on its edges. Formal and iconographic variations within a wide range of paintings by Titian, linked together, require to reason about the reception by pupils and the spontaneous formation of an adjustable vocabulary, and on the diffusion of models beyond the walls of the Venetian workshop of Biri Grande. Through this dense collection of works, it seems possible to envisage an exchange between Francesco Vecellio and Polidoro da Lanciano: not just occasional borrowings, but a shared vocabulary, in which accents can vary but the main structure remains unchanged.

## “At the summit of all living painters”: Paul Delaroche perduto e ritrovato

*Painting History: Delaroche and Lady Jane Grey*, London, National Gallery (24 febbraio-23 maggio 2010); catalogo a cura di Stephen Bann e Linda Whiteley, con John Guy, Christopher Riopelle e Anne Robbins, London 2010

Claudia Daniotti

L'enorme pala d'altare per la Cattedrale di Autun che aveva richiesto a Jean-Auguste-Dominique Ingres quasi dieci anni di lavoro avrebbe dovuto segnare il trionfo, peraltro largamente annunciato, di uno dei più affermati e celebrati pittori di Francia. E invece, al *Salon* parigino del 1834 in cui venne per la prima volta esposto al pubblico, *Il Martirio di San Sinfioriano* non destò l'ammirato clamore tanto atteso, completamente oscurato come fu da un'altra grande 'macchina scenica', *L'esecuzione di Lady Jane Grey* di Paul Delaroche, che attirò folle di visitatori entusiasti e si guadagnò il plauso di buona parte della critica.



Paul Delaroche, *L'esecuzione di Lady Jane Grey*, olio su tela, 1833, London, National Gallery.

A quello che è indiscutibilmente uno dei suoi dipinti più amati, la National Gallery di Londra dedica in questi mesi la mostra *Painting History: Delaroche and Lady Jane Grey*, una splendida occasione non solo per comprendere meglio il contesto culturale e artistico nel quale, tra Francia e Inghilterra, Delaroche si muove, ma anche per apprendere, per la prima volta compiutamente, la storia singolare di un dipinto da molti considerato il capolavoro del suo autore e, di certo, la sua opera più nota.

Alla chiusura del Salon del 1834 in cui venne esposto, il dipinto di Delaroche fu acquistato da uno dei maggiori collezionisti del tempo, il conte russo Anatole Demidoff, ed entrò come uno dei pezzi più pregiati nella leggendaria collezione che il futuro Principe di San Donato raccolse nella sua villa alle porte di Firenze. I numerosi passaggi di mano che segnarono la storia del dipinto nei decenni successivi alla morte del conte – e alla vendita (una delle più clamorose di sempre) della sua collezione – culminarono nell'approdo a Londra: nel 1902, infatti, *Lady Jane Grey* fu donata alla National Gallery e immediatamente trasferita lungo le sponde del Tamigi in quella che oggi è la Tate Gallery. Ma nelle prime ore del mattino del 7 gennaio 1928 le acque del fiume strariparono,



Paul Delaroche, *Oliver Cromwell che contempla il cadavere di Carlo I*, olio su tela, 1831, Hamburg, Hamburger Kunsthalle.

tanto da allagare completamente diversi punti della città e, con essi, nove delle sale espositive della Tate; in una di queste, posta al di sotto del livello stradale, *Lady Jane Grey* si trovava esposta. All'indomani del disastro il dipinto di Delaroche venne esaminato, dichiarato tanto rovinato da potersi considerare irrimediabilmente perduto, arrotolato insieme ad altre tele danneggiate, stipato nei magazzini e, legato com'era a un gusto estetico ormai superato e fuori moda, sostanzialmente dimenticato. Fino al 1973, quando un giovane curatore della Tate, sulle tracce di uno dei dipinti danneggiati dall'alluvione di cinquant'anni prima, ritrova per caso la tela e, a dispetto del rapporto stilato nel 1928, la riscopre sostanzialmente integra; pochi ritocchi saranno sufficienti per poterla restituire alle sale espositive, questa volta della National Gallery, e per farne immediatamente uno dei dipinti più ammirati della collezione.

Paul Delaroche è uno di quei pittori, in vita notissimi e poi progressivamente dimenticati, a cui dobbiamo una parte non trascurabile nella ri-creazione visiva di un'età medievale e moderna colta nei suoi momenti più significativi ed esemplari, tratti da quelle che proprio allora, nell'immaginario e nella coscienza collettiva europea, andavano prendendo la forma di singole e peculiari identità nazionali (si pensi, per non citare che il nome assolutamente determinante, a Sir Walter Scott). Traendo ispirazione da fonti contemporanee agli



Paul Delaroche, *Principi nella Torre*, olio su tela, 1831, Paris, Musée du Louvre.

eventi narrati ma anche, e più frequentemente, da recenti rielaborazioni letterarie, iconografiche e musicali, sotto il pennello di Delaroche prendono vita episodi tratti dalla storia di Francia (*Giovanna d'Arco sottoposta a interrogatorio in carcere* e *L'assassinio del Duca di Guisa*) e soprattutto da quella d'Inghilterra: *Oliver Cromwell che contempla il cadavere di Carlo I* costituisce uno splendido contrappunto ai *Principi nella Torre*, i figli di Edoardo IV di shakespeariana memoria imprigionati e fatti assassinare da Riccardo III nel 1483.

Se non manca nell'esposizione un ricordo della celeberrima Anna Bolena caduta in disgrazia, una delle opere più sorprendenti, anche per l'imponenza assolutamente inattesa, è il dipinto da collezione privata che raffigura il consigliere di Carlo I *Lord Strafford sulla via del patibolo*; di certo, pur se superbamente



Paul Delaroche, *L'esecuzione di Lady Jane Grey*: particolare.

narrato, non uno dei più noti episodi della storia inglese. Eppure, a ben guardare, anche *L'esecuzione di Lady Jane Grey* racconta di una vicenda che, pur se tragica, avrebbe potuto semplicemente andare perduta tra i molti torbidi e le sanguinarie persecuzioni, non ultime quelle di carattere religioso, che l'età Tudor ricorda.

Le due dame di compagnia in lacrime, il boia che quietamente attende, il gesto caritatevole del luogotenente che sorregge la giovanissima ed esile fanciulla bionda, vestita di bianco, gli occhi bendati, che cerca appoggio a tastonando sul cippo preparato per la sua esecuzione: i toni che Delaroche sceglie per ritrarre la morte di Jane Grey – come confermato anche dai molti studi e disegni preparatori esposti – sono quelli del martirio di un'innocente.

Inaspettatamente proclamata regina d'Inghilterra alla morte di Edoardo VI, il 10 luglio 1553, all'età di sedici anni, Jane Grey regnò per soli nove giorni; tanti quanti bastarono a Maria Tudor per rivendicare il trono, deporla, farla rinchiodare nella Torre di Londra, e lì, otto mesi più tardi, il 12 febbraio 1554, farla decapitare. Coraggiosa e salda nella propria fede di fronte al terribile destino o innocente martire di fede protestante, giovane e indifesa di fronte alla cattolicissima Bloody Mary? Sulla morte di Jane esistono due versioni opposte e sostanzialmente contemporanee, che ne tratteggiano due profili radicalmente diversi. In un caso come nell'altro, l'immagine che trionfa è quella dell'eroina di fede protestante, martire innocente; è questa la forma in cui l'immagine di



Paul Delaroche, *Charles I Insulted by Cromwell's Soldiers*, 1837, collezione privata.

Jane viene plasmata, dai ritratti che ne idealizzano le sembianze (si veda l'interessante raccolta di stampe esposta alla National Portrait Gallery fino al 15 agosto) alle opere, teatrali e pittoriche, dell'Ottocento. Nessun dubbio che, di quante ne restano oggi, l'immagine espressivamente più potente, coinvolgente e seducente di Lady Jane Grey sia quella di Paul Delaroche.

Con un allestimento qua e là di meditato effetto scenografico, la mostra di Londra ci ricorda un altro elemento di grande importanza nel fare artistico di Delaroche: l'amore per il teatro, una passione che è personale e insieme di una società, quella anglo-francese del pieno Ottocento, che in scena ricrea il proprio passato. Vero dramma storico che raffigura i protagonisti a grandezza naturale, come su un palcoscenico, *L'esecuzione di Lady Jane Grey* vede letteralmente al centro della scena un'attrice: è infatti ben più di una semplice supposizione avanzata in occasione di questa mostra quella che riconosce la possibile modella per Jane in una delle più famose attrici francesi del tempo e con tutta probabilità amante di Delaroche: Mademoiselle Anaïs Aubert.

Accanto all'amore per il teatro, vale la pena menzionare la grande attenzione per i temi e i soggetti religiosi che Paul Delaroche sviluppò particolarmente dopo il suo viaggio in Italia: un'attenzione pervasiva, capace di influenzare anche temi e soggetti che religiosi non sono. È il caso di Jane Grey ma anche, e più evidentemente, di un grande dipinto di collezione privata realizzato nel 1837, temporaneamente esposto in una sala della National Gallery. Chiaramente esemplato sull'iconografia del Cristo deriso, *Carlo I insultato dai soldati di Cromwell* venne fortemente danneggiato nel 1941, quando un bombardamento colpì pesantemente Bridgewater House in St James's in cui si trovava. Con una certa curiosa somiglianza con quanto accaduto a Lady Jane Grey nel 1928, la tela venne arrotolata e ricoverata in una residenza di campagna fino al giugno 2009, quando fu nuovamente e per la prima volta srotolata. È in questi mesi restituita per la prima volta al pubblico, poco prima che un intervento di restauro rimedi, per quanto possibile, a una leggibilità che, pur certamente compromessa, non è andata perduta.

A ulteriore dimostrazione di quanto tutta Londra in questi mesi, per così dire, 'riecheggi Delaroche', non è soltanto la galleria dei ritratti di Lady Jane Grey raccolta e temporaneamente presentata in modo unitario alla National Portrait Gallery, ma anche la riunione in un'unica sala della più raffinata collezione di opere di Delaroche che si conservi al di fuori della Francia. Fino alla fine di maggio, infatti, la Wallace Collection espone in un allestimento unitario le dodici opere di Delaroche che fanno parte della collezione. Il quarto marchese di Hertford, a cui si deve la parte più importante di quanto conservato nel palazzo che alla sua morte nel 1870 passò a Sir Richard Wallace, nutriva una particolare predilezione per Delaroche: suoi sono infatti gli acquisti (e, in un caso, la

commissione) dei dieci oli e due acquerelli che costituiscono un tesoro tanto prezioso quanto poco noto. E costituisce forse un'ulteriore suggestione il fatto che il marchese di Hertford abbia acquistato uno di quei dodici, lo studio ad acquerello per *L'assassinio del Duca di Guisa*, da colui che doveva vedere confluire una parte importante dei propri tesori d'arte in quella che oggi è la Wallace Collection e che fu, insieme, il primo proprietario dell'*Esecuzione di Lady Jane Grey*: Anatole Demidoff, Principe di San Donato.

### English abstract

One of the most celebrated artists of his time, the French academic painter Paul Delaroche (1797-1856) gained a reputation in the 1820s and 1830s with his large historical tableaux, depicting scenes from English history. Despite his great success during his lifetime, Delaroche fell from favour soon after his death, as the story behind his most famous work, *The Execution of Lady Jane Grey*, clearly tells. The painting depicts the last moments of the seventeen year-old Nine Days' Queen of England, sentenced to death by Mary Tudor and executed in the Tower of London on 12 February 1554. Acclaimed as a true masterpiece at the Paris Salon in 1834, in early twentieth century *The Execution of Lady Jane Grey* was bequeathed to London's Tate Gallery, dismissed as old-fashioned and "aesthetically negligible", placed in storage and forgotten. After its fortuitous rediscovery in 1973, the painting was transferred to the National Gallery and, having been on public show since then, it has become the most popular painting in the collection.

Focusing on Delaroche's much-loved masterpiece, the exhibition *Painting History: Delaroche and Lady Jane Grey* explores the artist's work in the wider context of history painting of the time, by presenting some ninety between paintings, preparatory drawings and sketches. As well as being the first major show ever devoted to Delaroche in Britain, the exhibition is also a great opportunity to return much-deserved critical attention to one of the most influential French painters of the early nineteenth century.



pdf realizzato da Associazione Engramma  
e da Centro studi classicA Iuav  
progetto grafico di Silvia Galasso  
editing a cura di Silvia Galasso  
Venezia • dicembre 2008

[www.engramma.org](http://www.engramma.org)